

---

РУССКАЯ ХРИСТИАНСКАЯ ГУМАНИТАРНАЯ АКАДЕМИЯ



**Е.И. ЗАМЯТИН**

---

**PRO ET CONTRA**

---





Серия «Русский Путь: pro et contra»  
основана в 1993 г.



# **Е. И. ЗАМЯТИН: PRO ET CONTRA**

*Личность и творчество Евгения Замятина  
в оценке отечественных и зарубежных  
исследователей*

АНТОЛОГИЯ

Издательство  
Русской христианской гуманитарной академии  
Санкт-Петербург  
2014

# Серия «РУССКИЙ ПУТЬ»

---

Серия основана в 1993 г.

Редакционная коллегия серии:

*Д. К. Богатырёв* (председатель), *В. Е. Вагно*, *С. А. Гончаров*,  
*А. А. Ермичёв*, митрополит *Иларион (Алфеев)*,  
*К. Г. Исупов* (ученый секретарь), *А. А. Корольков*,  
*Р. В. Светлов*, *В. Ф. Фёдоров*, *С. С. Хоружий*

Ответственный редактор тома  
*Д. К. Богатырёв*

Научные редакторы тома:  
*Т. Т. Давыдова*, *Л. В. Полякова*

Составители:  
*О. В. Богданова*, *М. Ю. Любимова*

*Исследование осуществлено при финансовой поддержке  
Российского гуманитарного научного фонда (РГНФ),  
проект № 14-04-00413а*

*«Литературное творчество Е. Замятина  
в оценке критической мысли вчера и сегодня»*

**Е. И. Замятин: pro et contra, антология** / Сост. О. В. Богдановой, М. Ю. Любимовой, вступ. статья Е. Б. Скороспеловой. — СПб.: РХГА, 2014. — 974 с. — (Русский Путь).

ISBN 978-5-88812-636-3

Антология «Е. И. Замятин: pro et contra. Личность и творчество Евгения Замятина в оценке отечественных и зарубежных исследователей» представляет собой обширный свод научно-критического материала, созданного на основе исследования художественного творчества выдающегося русского классика первой трети XX века. В издание включены работы авторитетных отечественных и зарубежных литературоведов, философов, социологов, искусствоведов, написанные преимущественно в последние 30 лет.

Антология подразделяется на несколько разделов, каждый из которых отражает особые грани художественного таланта Е. Замятина.

Издание рассчитано как на специалистов-исследователей, так и на широкий круг читателей.

*На фронтисписе:*

Е. И. Замятин. Рисунок Б. М. Кустодиева. 1923 г.

- © О. В. Богданова, сост., 2014
- © М. Ю. Любимова, сост., 2014
- © Е. Б. Скороспелова, вступ. статья, 2014
- © Русская христианская гуманитарная академия, 2014
- © «Русский Путь», название серии, 1993

ISBN 978-5-88812-636-3



## ДОРОГОЙ ЧИТАТЕЛЬ!

Вы держите в руках книгу серии «Русский Путь», посвященную рецепции личности и творчества Евгения Ивановича Замятина отечественными и зарубежными исследователями.

Позволим себе напомнить читателю замысел и историю реализации серии «Русский Путь», более известной широкой публике по подзаголовку «pro et contra».

Современное российское научно-образовательное пространство сложно себе представить без антологий нашей серии, общее число которых превысило уже семьдесят томов. В научно-педагогическом аспекте серия представляет собой востребованный академическим сообществом метод систематизации и распространения гуманитарного знания. Однако «Русский Путь» нельзя оценить как сугубо научный или учебный проект. В духовном смысле серия являет собой феномен национального самосознания, один из путей, которым российская культура пытается осмыслить свою судьбу.

Изначальный замысел проекта состоял в стремлении представить отечественную культуру в системе сущностных суждений о самой себе, отражающих динамику ее развития во всей ее противоречивости. На первом этапе развития проекта «Русский Путь» в качестве символизации национального культуротворчества были избраны выдающиеся люди России. «Русский Путь» открылся антологией «Николай Бердяев: pro et contra».

Личность и творчество Н. А. Бердяева в оценке русских мыслителей и исследователей». Последующие книги были посвящены творчеству и судьбам видных деятелей отечественной истории и культуры. Состав каждой из них формировался как сборник исследований и воспоминаний, емких по содержанию, оценивающих жизнь и творчество этих представителей русской культуры со стороны других видных ее деятелей — сторонников и продолжателей либо критиков и оппонентов. В результате перед глазами читателя предстали своего рода «малые энциклопедии» о П. Флоренском, К. Леонтьеве, В. Розанове, Вл. Соловьеве, П. Чаадаеве, В. Белинском, Н. Чернышевском, А. Герцене, В. Эрне, Н. Гумилеве, М. Горьком, В. Набокове, А. Пушкине, М. Лермонтове, А. Сухово-Кобылине, А. Чехове, Н. Гоголе, А. Ахматовой,

А. Блоке, Ф. Тютчеве, А. Твардовском, Н. Заболоцком, Б. Пастернаке, М. Салтыкове-Щедрине, Н. Карамзине и В. Ключевском и др.

РХГА удалось привлечь к сотрудничеству замечательных ученых, деятельность которых получила поддержку Российского гуманитарного научного фонда (РГНФ), придавшего качественно новый импульс развитию проекта. «Русский Путь» расширился структурно и содержательно. «Русский Путь» исходно замышлялся как серия книг не только о мыслителях, но и — шире — о творцах отечественной культуры и истории. К настоящему времени увидели свет два новых слоя антологий: о творцах российской политической истории и государственности, в первую очередь — о российских императорах — Петре I, Екатерине II, Павле I, Александре I, Николае I, Александре II, Александре III, государственных деятелях — П. Столыпине (готовятся к печати книги о Г. Жукове, И. Сталине), об ученых — М. Ломоносове, В. Вернадском, И. Павлове.

Другой вектор расширения «Русского Пути» связан с сознанием того, что национальные культуры формируются в более широком контексте, испытывая воздействие со стороны творцов иных культурных миров. Ветвь этой серии «Западные мыслители в русской культуре» была открыта антологиями «Ницше: pro et contra» и «Шеллинг: pro et contra», продолжена книгами о Платоне, бл. Августине, Н. Макиавелли, Б. Паскале, Ж.-Ж. Руссо, Вольтере, Д. Дидро, И. Канте, Б. Спинозе. Антологии о Сервантесе и Данте являются достойным продолжением этого ряда. Готовятся к печати издания, посвященные Г. Гегелю, А. Бергсону, З. Фрейдю.

Новым этапом развития «Русского Пути» может стать переход от персоналий к реалиям. Последние могут быть выражены различными терминами — «универсалии культуры», «мифологемы-идеи», «формы общественного сознания», «категории духовного опыта», «формы религиозности». Опубликованы антологии, посвященные российской рецепции православия, католицизма, протестантизма, ислама.

Обозначенные направления могут быть дополнены созданием расширенных (электронных) версий антологий. Поэтапное структурирование этой базы данных может привести к формированию гипертекстовой мультимедийной системы «Энциклопедия самосознания русской культуры». Очерченная перспектива развития проекта является долгосрочной и требует значительных интеллектуальных усилий и ресурсов. Поэтому РХГА приглашает к сотрудничеству ученых, полагающих, что данный проект несет в себе как научно-образовательную ценность, так и жизненный, духовный смысл.



## ОТ СОСТАВИТЕЛЕЙ

Антология «Е. И. Замятин: pro et contra. Личность и творчество Евгения Замятина в оценке отечественных и зарубежных исследователей» представляет собой обширный свод научного материала, созданного на основе изучения художественного и публицистического творчества выдающегося русского классика первой трети XX века. В нее вошли труды авторитетных российских и зарубежных литературоведов, философов, социологов, искусствоведов, опубликованные в последние десятилетия.

Цель издания — исследование истории и современного состояния научного отношения к идейно-художественному наследию Евгения Замятина, восприятия им времени и культуры. Антология направлена на создание максимально репрезентативной картины рецепции личности и наследия Евгения Замятина, художника и мыслителя, чье творчество знаменует собой начало критического осмысления идей революционного преобразования мира.

Искусственное исключение из пространства отечественной культуры имени и творчества Замятина с момента создания антиутопии «Мы» вплоть до конца 1980-х годов (времени первой отечественной публикации) привело к тому, что осмысление художественного наследия писателя было задержано более чем на полвека. В настоящий момент, когда творчество Замятина привлекает к себе устойчивое внимание отечественной и зарубежной мысли, возникла возможность систематизации и сопоставления тех немногих серьезных откликов, которые появлялись в начале XX века (в том числе за рубежом), и обширного накопленного современного знания, чтобы яснее понять не только своеобразие творчества писателя, но и историю страны, отраженную в его художественных произведениях. Осмысление яркого и смелого творческого отклика Замятина на вопросы русской жизни



первой трети XX века в рамках научно-аналитического издания позволяет глубже понять законы и особенности развития отечественной (художественной и научной) мысли, осознать мощный потенциал творческого наследия писателя для развития отечественной литературы и культуры в целом.

Антология представляет собой систему научно выстроенных текстов: литературоведческих статей, глав научных монографий, философских эссе, развернутых высказываний, создающих ментальную панораму восприятия, оценок и полемических диалогов с Замятиным, его творческим наследием и идеями, вынесенными им на обсуждение в художественном творчестве и публицистике. Издание базируется на концептуальном сведении критических, литературоведческих, философских, культурологических воззрений на художественное наследие писателя в исторической перспективе. Материал антологии охватывает обширное пространство от прижизненной критики до современности на фоне научных типологических соотношений отечественного и западноевропейского литературно-эстетического опыта. Последовательное представление истории восприятия Замятина и его идей в советской России и на Западе направлено на отражение характера взаимосвязи литературы и социальной истории начала XX века, на изучение форм эволюционирования русской литературно-эстетической и философской мысли, на создание цельного научно-аналитического представления о личности и художественном мире писателя.

На материале отечественной и зарубежной научно-критической мысли не только подводится некий промежуточный итог осмысления наследия Замятина, но намечаются пути влияния писателя на русскую и зарубежную литературу и социум, на развитие главенствующих идей начала XX века, связанных со смелыми прогнозами писателя по поводу эволюционного и революционного развития общества и человечества в целом. Благодаря настоящему изданию современная литературоведческая наука получает единый аналитический свод, в котором история восприятия, понимания и оценок наследия писателя и мыслителя представлена с возможной целостностью и полнотой.

Публикуемые материалы распределены по нескольким разделам, каждый из которых отражает особые грани биографии и творческой судьбы Замятина, своеобразие его философских взглядов и представлений и посвящен как творчеству писателя в целом, так и отдельным произведениям художника — роману «Мы», «малым жанрам» писателя, его драматургии и публицистике, своеобразию творческой палитры художника, особенностям поэтической тропики, а также истории изучения творческого наследия Замятина в России и за рубежом.

Издание носит междисциплинарный характер и предназначено как для специалистов-исследователей, литературоведов, культурологов, социологов, философов, так и для широкого круга читателей, для всех интересующихся проблемами развития русской культуры и литературы первой трети XX века. Цель антологии состоит не только в том, чтобы представить возможно более полную и объективную картину восприятия творчества Замятина, но всесторонне осмыслить многогранное творчество писателя, творившего в период тектонических сдвигов в общественной и государственной жизни России и Европы в первой трети XX столетия.

Антология «Е. И. Замятин: pro et contra. Личность и творчество Евгения Замятина в оценке отечественных и зарубежных исследователей» посвящена 130-летию со дня рождения выдающегося прозаика, драматурга, критика и публициста, инженера-кораблестроителя Евгения Ивановича Замятина (1884–1937).



## **Е. Б. Скорospelова** **ВОЗВРАЩЕНИЕ\***

В числе тех, кто возвращается сегодня в русскую литературу, — Евгений Замятин. Ему не удалось «прорваться» к читателю в 1960-е годы — годы, когда вновь зазвучали, казалось, ушедшие в небытие голоса Ахматовой, Цветаевой, Есенина, Платонова, Грина, Зощенко, когда только-только начала приоткрываться завеса над тем, что было создано в «катакомбный» период в развитии нашей культуры, а явление «Мастера и Маргариты» заставило убедиться в том, что «рукописи не горят». Творчество Замятина в те годы оставалось за семью печатями — столь еретическим оно представлялось тем, от кого в те годы зависела судьба нашего наследия.

Замятин принадлежит к тому поколению интеллигенции, которое было выдвинуто русским культурным Ренессансом начала XX в. Его представители, широко образованные, чувствующие себя дома и на Западе, и в России, ощущали в себе подлинное призвание к устройению жизни. Богатая одаренность позволяла им выступать и на материально-практическом, и на художественном поприщах. Были среди них и те, кто, внося свою лепту в ежедневное устройство жизни, не мыслил ее преобразования иначе, как на путях революционного переустройства. В их числе в ту пору был и Евгений Замятин.

К моменту, когда он начал писать всерьез, т. е. к моменту работы над «Уездным» — первой из трех повестей, созданных до революции, Замятин имел за плечами не только кораблестроительный факультет петербургского Политехнического института, статьи в специальных технических журналах, работу при кафедре корабельной архитектуры, но и участие в политических демонстрациях, а в 1905-м агитацию

---

\* Впервые: *Замятин Е.* Избр. произведения / Сост., вст. ст., коммент. Е. Б. Скорospelовой. М.: Сов. Россия, 1990. С. 3–14.

среди рабочих на Выборгской стороне, несколько месяцев одиночного заключения на Шпалерной, высылку на родину — в Лебедянь, нелегальное возвращение в Петербург. «В те годы быть большевиком — значило идти по линии наибольшего сопротивления, и я был тогда большевиком», — напишет он в «Автобиографии» в 1929 г.

Вслед за созданием двух других повестей («На куличках» и «Алатырь») последовали командировка в Англию, работа на судовой верфи в Глазго, Нью-Кастле, Сэндэрланде, Саус-Шилдсе — участие в строительстве первых русских ледоколов.

Получив сообщение о том, что в России свергнута монархия, Замятин в сентябре 1917 г. возвращается на родину. «Веселая, жуткая зима 1917 года», когда, по словам Замятина, «все сдвинулось, поплыло куда-то в неизвестность»... «Корабли-дома, выстрелы, обыски, ночные дежурства, домовые клубы. Позже — бестрамвайные улицы, длинные вереницы людей с мешками, десятки верст в день, буржуйка, селедки, смолотый на кофейной мельнице овес. И рядом с овсом — всяческие всемирные затеи: издать всех классиков всех времен и народов, объединить всех деятелей всех искусств, дать на театре всю историю всего мира. Тут уж было не до чертежей — практическая техника засохла и отломилась от меня, как желтый лист (от техник осталось только преподавание в Политехническом институте)», — таким увидит это время писатель в конце 1920-х гг.

Замятин сближается с Горьким, сотрудничает в горьковской «Новой жизни», где публикуются в тот момент известные нам теперь «Несвоевременные мысли», возобновляет знакомство с критиком Р. Ивановым-Разумником, некогда опубликовавшим его первые повести в журнале «Заветы», печатается на страницах эсеровской газеты «Дело народа», где Иванов-Разумник ведет литературный отдел, принимает участие в другом предприятии критика — во втором сборнике группы «Скифы», полемизирует с ее участниками на страницах альманаха «Мысль», напечатав там — под псевдонимом М. Платонов — программную для себя статью «Скифы ли?». Написанная в обычной для Замятина метафорической манере, статья являет собой манифест романтического максимализма, которому писатель оставался верен всю жизнь.

«По зеленой степи одиноко мчится дикий всадник с веющими волосами — скиф. Куда мчится? Никуда. Зачем? Низачем. Просто потому, что он скиф, потому что он сросся с конем, потому что он кентавр, и дорожке всего ему одиночество, конь, широкая степь. // Скиф — вечный кочевник: нынче он здесь, завтра — там. Прикрепленность к месту ему нестерпима. И если в дикой своей скачке он набредет случайно на обнесенный тыном город, он свернет в сторону. Самый запах жиьа, оседлости, щей нестерпим скифу: он жив только в вечной скачке, только вольной степи».

Для выражения своей мысли о бесконечном движении как законе развития жизни Замятин найдет позднее другие образы. Это будет образ революции, не признающей последнего числа. Это будет образ «белой любви». Но неизменными останутся его верность фаустианской идее вечной неудовлетворенности достигнутым, его убежденность в относительности обретенных истин и вечности их поиска. Естественно, что такая позиция должна была привести его к столкновению не только с бывшими союзниками — «скифами», пытавшимися в тот момент найти свое место во времени...

И тем не менее в первые послереволюционные годы Замятин с энтузиазмом отдается культурному созиданию. Он работает в правлении СДХЛ (Союз деятелей художественной литературы). В издательстве «Всемирная литература» участвует в составлении грандиозной издательской программы, редактирует переводы произведений Уэллса, Джека Лондона, О'Генри, Бернарда Шоу, Романа Роллана, пишет предисловия ко многим изданиям. С именем Замятина связана деятельность издательств «Алконост», «Петрополис», издательства З. И. Гржебина. Он становится активным сотрудником журналов «Записки мечтателей» (1919–1922), «Дом Искусств» (1921), «Современный Запад» (1922–1924), «Русский современник» (1924).

В Педагогическом институте имени А. Герцена писатель читает курс новейшей литературы. В лекциях по технике художественной прозы — перед слушателями литературной студии Дома Искусств — Замятин размышляет о психологии творчества, о сюжете и фабуле, о стиле и ритме, о языке произведения. В этой своего рода литературной академии под крылом Замятина объединилась и сформировалась группа молодых писателей, назвавших себя «серапионовыми братьями», — одно из наиболее интересных литературных объединений 20-х гг.

В эти годы Замятин активно выступает как литературный критик. Его статьи, может быть, одна из самых ярких страниц в истории советской критики.

Что за урок дал тогда Замятин новой, — рождавшейся, — советской литературе? Только ли «технике художественной прозы» учил Мастер? В годы, когда литературу захлестнул поток бытописательства, «отражательства», Замятин звал писателей к свободе обобщений, к созданию искусства, которое «уйдет от живописи — все равно, почтенно-реалистической или модерной, от быта — все равно, старого или самоновейшего, революционного — к художественной философии». Именно этот путь дал и даст затем русской литературе Булгакова и Платонова...

Замятин утверждал, что художник — всегда романтик, «стремящийся к вечному, недоступному завтра», «вечный отрицатель и бунтарь», для которого нет ничего непогрешимого. Герои замятинских

эссе — «безумцы и отшельники, еретики, мечтатели, бунтари и скептики», способные противостоять адептам «юркой школы», которые хорошо знают, «когда петь сретение царю и когда серп и молот...» Его еретики — рыцари одного ордена и путь их — путь служения «белой любви». «Эта белая любовь, требующая все или ничего, эта нелепая, неизлечимая, прекрасная болезнь — болезнь не только Сологуба, не только Дон-Кихота, не только Блока (Блок именно от этой болезни и умер) — это наша русская болезнь, “mor bus rossica”, — утверждал Замятин, обосновывая творческое поведение, которое, по его мнению, только и может послужить созданию великой литературы. В ответ он слышал, что «поддерживает и приветствует литературу <...> идущую <...> путем обывательского непонимания революции». Но Замятин сам был болен «русской болезнью» и «никогда не скрывал своего отношения к почти повальному литературному раболепству, прислуживанию и прикрашиванию». Он следовал дорогой «безумцев» и «еретиков», поддерживая своими бесстрашными выступлениями тех, кто стремился сохранить внутреннюю независимость.

Загруженный в 1917–1921 гг. общественной, издательской, преподавательской работой, Замятин именно в эти годы создает рассказы, среди которых такие блистательные, как «Пещера» и «Мамай». Он пробует свои силы в драматургии («Огни св. Доминика») и пишет свое «главное» произведение — роман «Мы».

До своего читателя роман дошел с чудовищным опозданием — почти на семь десятилетий. Такой срок мог бы стать для писателя роковым, если бы не универсальность поднятых им вопросов, если бы не смелость художественного эксперимента, опережавшего время. К восприятию такого эксперимента сегодняшний читатель подготовлен лучше, чем многие современники Замятина. Подготовлен опытом западного и отечественного искусства — прежде всего опытом Булгакова и Платонова. Но хотя эти писатели пришли к нам раньше автора «Мы», не стоит забывать, что в исторической ретроспективе они шли следом за ним — в семимильных сапогах, но все-таки за ним. И его теории, его практика прокладывали им дорогу так же, как их романы открыли ему путь сегодня.

Прибегая к тому, что он сам называл «сдвигом», «кривизной», «искажением», создав условные обстоятельства, Замятин в своем романе подвергает испытанию идею всеобщего счастья, счастья, возвращенного инкубаторским путем — вопреки законам органического развития — на основе рационалистического знания о нуждах человечества, о природе личности.

Проблема «нового мира» как проблема обретения утопии — «Блаженной страны» — ставилась почти всеми современниками Замятина.

Утопия в те годы была не просто одним из жанров — утопизмом были проникнуты поэзия и проза, манифесты литературных группировок, размышления философов и публицистов. Литература и общество грезили грядущим, торопили бег времени. Но в эти же годы родились и тревожные сомнения в праве человека вмешиваться в естественный ход развития жизни, подчинять ее прихотливое течение какой-либо умозрительной идее. Не случайно, «строители людского блага» предстали у таких разных, имеющих мало общего друг другом писателей, как Булгаков («Роковые яйца», «Собачье сердце»), Л. Леонов («Вор»), М. Слонимский («Машина Эмери»), Б. Пильняк («охламоны» в «Красном дереве»), А. Платонов («Чевенгур») в трагическом, комическом, ироническом освещении. Замятин был среди первых, кто, доведя до абсурда возможные результаты героического действия, увидел его трагическую сторону.

Избрав форму записок, которые их автор, житель «Блаженной страны», предназначает своим «диким предкам», Замятин превращает традиционное для утопии статичное описание в диалог — диалог «будущего с прошлым» — естественного мира с миром искусственно созданным. Одним из предметов этого «диалога» становится судьба искусства в «новом» мире. Д-503, который сначала видит в своих записках поэму в честь Единого Государства, обсуждает возникающие у него творческие проблемы со своими воображаемыми читателями. Автор записок сетует, что вместо поэмы у него «выходит какой-то фантастический авантюрный роман», доказывает читателям, что только «густой приключенческий сироп» позволит им проглотить блюдо, которое он собирается им предложить. Так возникает своего рода роман в романе — один из первых в этом ряду произведений. Окрашенный пародийно, он высмеивает те требования к литературе, которые уже появились или должны, по мысли Замятина, появиться в новой системе отношений между искусством и государством: «идею соцзаказа» (записки Д-503 появляются как его отклик на призыв Единого Государства «составлять трактаты, поэмы, манифесты...»), установку на утверждающий пафос в искусстве (все сочинения в Едином Государстве должны посвящаться только его красоте и величию). Пародируются и первые образцы «огосударственной» литературы: «грандиозное» слово повествователя со смысловыми смещениями типа «идеальная <...> несвобода» — конечно, начинено «динамитом улыбки».

Но пародируются не только частности, не только характер искусства в «новом мире» — пародируется вообще вся система представлений, внутри которой не кажется абсурдным сопоставление палача с Первосвященником, ангелов-хранителей — с доносчиками, Скрижалей Моисея — с часовым расписанием, жертвоприношения

Авраама — с доносом, система, утратившая способность различать добро и зло, истину и ложь...

Сегодняшнего читателя вряд ли может ужаснуть намеченная Замятиным перспектива развития общества, но и его поразит прощательность художника, оказавшегося способным предвидеть и День Единогласия, и День Правосудия, когда свершение казни сопровождается благословениями в адрес мудрых руководителей, избавивших нас от тех, кто покушался на наше благополучие, и обожествление карательных органов, и «закрытость» нашего бытия, и экспансионистские тенденции «казарменного социализма»...

Очень важной характеристикой Единого Государства становится *мотив машины*, механизма, числа, таблицы умножения. Речь идет не о технике и ее роли в государстве будущего — сама по себе техника Единого Государства ничем особенным не примечательна — речь идет о не-природном, не-естественном, искусственном, механистичном происхождении «нового мира». Этот мотив перекликается с образом Зеленой Стены, усиливается им.

Стена — непременный атрибут Единого Государства и его «безусловная» ценность («великая, божественно-ограниченная мудрость стен, преград»), которая превращает его в мировой Город, где нет пороков, садов, деревьев, собак, где и цветочная пыльца, и цветы, и травянистый покров, и птицы, влетающие в брешь, образовавшуюся в стене, и облака, и туман воспринимаются как нечто «чужое», вносящее разлад в отношения человека с той средой, в которой он живет, средой, где даже «хлебы» стали нефтяными.

Но Стена не только символ отторжения от мира Природы, но и символ упрощения жизни, символ отторжения человека от «родимого хаоса» с его непредсказуемостью, неуправляемостью. Поэтому так важен в романе *мотив прямой*, а также такие реалии, как юнифь, розовые талончики, шеренги — все, что свидетельствует о пренебрежении к бесконечному разнообразию жизни. Упрощение жизни неотделимо от ее регламентации (Скрижаль и Бюро хранителей), без которой искусственная модель мироздания просто не смогла бы существовать.

Символом упрощения и регламентации становится идея «последнего числа». «Последнее число» — это образ достигнутого совершенства, обретенного счастья. Но это обретение сопряжено с отказом от своего «вчера» («мир диких предков») и от своего «завтра» — теперь оно мыслится только как повторение настоящего, как его бесконечное самовоспроизведение. Единое Государство тем самым выпадает из истории человечества, из мира Природы.

Главный герой романа — Д-503, Строитель Интеграла, создатель записок — поначалу плоть от плоти Единого Государства. Он поэт его



структуры, которая немыслима без Благодетеля, без репрессивного и пропагандистского аппарата, без «номеров». И ему присущ комплекс благодарности Благодетелю, сознание долга перед Единым Государством и чувство превосходства над всеми, кто вне «Единой церкви». Но именно ему, Строителю, дан шанс выйти из-под власти господствующих догм.

В сознании Д-503 в один клубок сплетены и жажда осуществить себя как личность, и стремление вернуться в общий поток, снова ощутить себя частью огромного привычного целого — «влииться в точный механически ритм... плыть по зеркально безмятежному морю». И чувство страха, ощущение утраченной устойчивости, даже ожидание кары, сопровождающее каждое отступление от равенства в ничтожестве. И чувство незащищенности, страх перед «бездной» — при каждом выходе за «Стену», где все так непредсказуемо.

Рассказы о мучительной попытке героя прорваться сквозь идеологические миражи к нормальным представлениям о личности и ее правах, любви и человечности, о его расставании с рационалистической схемой мироздания и трагическом пути к признанию великих тайн Вселенной говорят нам сегодня особенно много.

Кажется удивительным, что Замятин, на глазах которого система ложных представлений только начинала завоевывать массы, смог предвидеть, сколь глубоким будет результат этого завоевания, какую благодатную почву найдут в человеческой психике разного рода «предрассудки» и каким мучительным будет процесс освобождения, как дорого обойдется расставание с миром мнимостей, паразитирующих на стремлении человека к счастью и справедливости.

Создав гротескную модель Государства, где идея общей жизни обернулась муравейником, а идея равенства — всеобщей уравниловкой, где право быть сытым потребовало отказа от личного выбора, Замятин предъявил счет тем, кто, игнорируя реальную сложность мира, пытался искусственным образом вывести «формулы счастья», кто дал людям завышенные обещания сделать их счастливыми, пренебрегая бесконечным многообразием жизни, ее тайнами и трагедиями.

В начале 1920-х гг. Замятин выступал с чтением романа на литературных вечерах в Ленинграде и Москве, в том числе на заседании Комитета по изучению современной литературы при Государственном институте истории искусств. Но круг лиц, которым хотя бы отчасти было известно содержание романа, был крайне узок. Тем не менее известный критик А. И. Воронский в статье о Замятине не усомнился в своем праве внушать публике, не имевшей возможности составить свое суждение о романе, что талант писателя пошел «на служение злему делу».

В ответ на это обвинение Замятин писал Воронскому в 1922 г.: «...пора бы уж вам, коммунистам, как следует научиться отличать

белый цвет от другого. Белые — вовсе не те, кто видит ошибки во всем, что творится кругом, и имеет смелость говорить о них. И красные — вовсе не те, кто кричит “ура” всему, что ни делается <...>. Такой уж у меня нрав, что молча пройти мимо глупости и лицемерия я не могу. Я показывал на эти доблести в англичанах и в царской России; я не перестал это делать теперь». В 1929 г. он будет стоять на том же: «Я никогда не боялся критиковать то, что мне казалось консервативным в нашей современности». Это и сделало Замятина, по его собственному признанию, главной мишенью советской критики. И его «малая проза» тоже не избежала этой участи.

И до романа «Мы» и после него Замятин был известен как автор повестей и рассказов. Его «малая» проза многолика и многокрасочна. Это и сказки с политическим подтекстом, подобные четырем «Сказкам о Фите», где Замятин высмеивает потуги «руководить» жизнью с помощью «предписаний», где он издевается над идеей справедливости, доведенной до абсурда, когда равняют всех — сначала «по лысым», а потом «по петым дуракам» — чтоб никому не было обидно.

Это и неожиданная для Замятина, автора «Уездного», сочная бытопись «Кун» и «Руси», его желание рассказать о бывалом — о стране, которой, чувствовал, уже недолго жить. Для тех, кто еще видел старину своими глазами, и «для тех крылатых», кто на месте бора создаст «звонкий, бегучий, каменный, хрустальный» город; автор создал прекрасную реальность национального духа.

А рядом — короткие истории о современности — со стремительно развивающимся действием, с неожиданной концовкой. Читателю преподносится анекдот в форме пародии то на ораторское слово («Слово предоставляется товарищу Чурьгину»), то на жизнеописание деятеля науки («Мученики науки»), то на детектив («Икс») или героический жанр («Часы»). Возникает гротескный мир, где статую Марса принимают за изображение Маркса, а Гришку Распутина — за народного заступника, где у всего города сладко кружится голова при сообщении, что служащим может быть выдана прозодежда, а милиционеры, одетые в белые канотье (та самая прозодежда!), выслеживают нарушителя закона, где на кладбище о покойнике сообщает мраморная дощечка следующего содержания: «Доктор И. И. Феноменов. Прием от 10 до 2», а мать добивается для сына права стать студентом тем, что выходит замуж за своего бывшего кучера.

Но как ни остры замятинские анекдоты, как ни изобретателен он в создании динамического сюжета, как ни превосходны его стилизации, как ни сочна его бытовая живопись, «тайное тайных» его «малой» прозы — психологическая новелла, где обычный для Замятина строгий «корабельный» расчет окутывается «словесной метелью»,

настраивающей на погружение во внутренний мир человека, который существует в условиях, когда происходит «раскачка» традиционной нравственности, когда противоестественное убийство, ожесточение, страх, возвращение в «пещеру» — становится естественным. Замятин предупреждает, что в самом примитивном и в самом рафинированном, в самом сильном и в самом слабом человеческом существе дремлет темное, разрушительное, звериное, и обществу нужно не замалчивание этой особенности человеческой природы, а трезвое понимание того, что нарушение нормальных условий существования, снятие нравственных табу провоцирует «атомный распад» личности. Сострадая своим героям, Замятин стремится поддержать любой знак о способности человека сохранить себя — муки Мартина Мартиновича, преступившего заповедь «не укради!»; благородство Куковерова, не позволившего себе воспользоваться револьвером, оставленным Дордой; гуманность Дорды, даровавшего Куковерову ночь счастья; щедрость Тани, не требующей у судьбы будущего для своей любви к Куковерову; твердость Матери, которая запрещает себе ревность, способна не омрачать последний миг жизни тех, кто остался в живых. В таких поступках для Замятина — свидетельство величия человеческого духа и его способности к самостоянию.

Настроенность на трагедийное начало в человеческой жизни и человеческом поведении сосуществует у Замятина с потребностью в вольном и веселом слове, с желанием разрушить безусловно серьезный взгляд на мир и сыграть роль «нечестивца», для которого все истины ошибочны. Так появляются «Большим детям сказки», так в пародийных целях Замятин блестяще стилизует легенды о чудесах («О том, как исцелен был инок Еразм», «О чуде, происшедшем в Пепельную Среду...»). Под маской простодушия в них скрывается лукавая насмешка, а то и едкий сарказм, а наивное очарование вызванного к жизни древнего жанра подчеркивает парадоксальность ситуаций (каноник оказывается... матерью приемного сына; благочестивое поведение Еразма сеет грех и соблазн, а познание греховного — возвращает благочестие и т. д.). Заявляющая о себе относительность, казалось бы, незыблемых идей вносит в традиционно «серьезный» жанр элемент игры. Потешаясь над скукой прописных истин, Замятин утверждает дух вольномыслия и свободы.

Легкая и безобидная ирония этих произведений вызвала неожиданно резкую реакцию критики. Рассказы Замятина были восприняты как глубоко неуместные и враждебные новой жизни. Каждым своим выступлением Замятин все дальше отходит от общей дороги, приобретает репутацию человека, который выполняет «социальный заказ» «обломков буржуазного мира». Так и напишет в конце 1920-х гг. автор статьи в «Литературной энциклопедии»: «Обломки буржуазного мира требуют

от него злой и язвительной сатиры на советский строй, и Замятин принимается за выполнение этого социального заказа». От писателя спешат отмежеваться вчерашние ученики. Но в обстановке утверждающего единомыслия он не желает идти ни на какие компромиссы. Уже к середине 20-х гг. это приводит к тому, что он оказывается, в сущности, вне литературной жизни. Дело в том, что в первые послереволюционные годы Замятин печатался на страницах таких журналов, как «Записки мечтателей», «Дом Искусств», «Русский современник», в таких альманахах и сборниках, как «Скифы», «Мысль», «Петроград»... Но они просуществовали недолго. После того как в конце 1924 г. был закрыт «Русский современник», Замятин лишь дважды получил возможность выступить в журнале. На этот раз в «Новой России», которая вскоре тоже перестала существовать. За 1927, 1928, 1929 гг. Замятину удалось напечатать в альманахах всего 4 рассказа. Ни «Новый мир», ни «Октябрь», ни «Красная новь», ни «Молодая гвардия» — ни один из ведущих советских журналов ни разу (!) не предоставил Замятину своих страниц. Появление таких вещей, как «Ёла» и «Наводнение», осталось практически незамеченным.

К счастью, предложение Дикого инсценировать лесковскую «Блоху» открыло для Замятина двери театра, но к 1929 г. и эта возможность — с запрещением «Атиллы» — оказалась утраченной.

В 1929 г. положение Замятина становится особенно тяжелым. В это время литературное объединение «Федерация» (ФОСП), куда на правах равноправия, не утрачивая своего лица, вошли Всероссийский союз писателей, Всероссийское общество крестьянских писателей, «Кузница», «Круг», «Перевал», «Литературный центр конструктивистов» и «Леф», приобрело большое влияние и относительную самостоятельность. Видимо, такая ситуация стала вызывать серьезные опасения «в верхах». Следовало принять меры, которые поставили бы все на свои места. Началась «проработочная» кампания. В роли ее теоретического оправдания использовался «литературный» вариант известной сталинской теории обострения массовой борьбы. Ю. Либединский излагал ее следующим образом: «В условиях реконструктивного периода мы сейчас будем иметь все более и более возрастающее сопротивление всех тех слоев, которые враждебны социализму, мы будем иметь постоянное глухое сопротивление, мы будем иметь произведения такого типа. Наша задача — такие вещи разоблачать»<sup>1</sup>.

Прологом к травле крупных советских писателей — М. Булгакова, А. Платонова, Б. Пильняка, Евг. Замятина — стало появление 2 мая

---

<sup>1</sup> Либединский Ю. Сегодня попутнической литературы и задачи ЛАПШ // Звезда. 1930. № 1. С. 179–180.

1929 г. в «Литературной газете» одиннадцати «Злых эпиграмм» поэта Александра Безыменского. Одна из них, носившая название «Справка социальной евгеники», была направлена против Замятина:

Тип: — Замятин.  
Род: — Евгений.  
Класс: — буржуй.  
В селе: — кулак.  
Результат перерождений.  
Сноска:  
враг.

Но прошло почти четыре месяца, прежде чем 26 августа 1929 г. в «Литературной газете» появилась заметка Б. Волина «Недопустимые явления».

Она должна была привлечь внимание к публикации произведений Е. Замятина и Б. Пильняка за рубежом и вызвать «негодование общественности». Такой ход был новым в практике тогдашней литературной жизни. Дело в том, что Пильняк передал рукопись своей повести «Красное дерево» обычным — официальным — путем в издательство «Петрополис», где и раньше печатались многие советские писатели. Что касается Замятина, то публикация сокращенного варианта его романа «Мы» в пражском журнале «Воля России» имела место более двух лет назад и была осуществлена без ведома и согласия автора. Но оказалось, что для организаторов спектакля все эти обстоятельства не имели ровно никакого значения. Вслед за выступлением Волина была организована волна писательских и читательских заявлений с требованием «призвать к ответу», «указать на дверь» и т. д. В правлении Всероссийского союза писателей, в его московском и ленинградском отделениях прошли собрания, осуждающие «поступок» писателей. Таков был первый акт трагикомедии, главными действующими лицами которой во втором и третьем актах станут Б. Пастернак и А. Солженицын.

Попытки Замятина «объясниться» ни к чему не привели. Единственное, что ему удалось сделать, — опубликовать 7 октября 1929 г. в «Литературной газете» письмо, в котором он окончательно определил свое отношение к писательской организации, членом которой до того времени являлся «<...> состоять в литературной организации, которая хотя бы косвенно принимает участие в травле своего сочлена, — я не могу, и этим письмом заявляю о выходе своем из Всероссийского союза писателей».

Ответ не заставил себя долго ждать. 14 октября 1929 г. «Литературная газета» опубликовала статью, выразившую мнение «литературной

общественности»: «Если Е. Замятин станет высокомерно упорствовать в своих ошибках, то будут разорваны последние нити, связывающие его с советской общественностью <...> Е. Замятин должен понять ту простую мысль, что страна строящегося социализма может обойтись без такого писателя». «Эту простую мысль я понял», — отвечал Замятин.

С сентября 1929 г. он начинает хлопотать о возможности выехать за границу. В конце концов с помощью Горького разрешение было получено. В ноябре 1931 г. Замятин покинул СССР. Берлин — Прага — опять Берлин — и, наконец, Париж. Много сил и времени ушло на поиски своего места тут, далеко от родины. Один за другим рушились планы. Было намерение поехать читать лекции в США — оно не осуществилось. Попытки увидеть свои пьесы на сценах европейских театров привели только к одной удаче — в августе 1933 г. в Брюсселе Поль Оттли поставил «Блоху». Французские зрители хорошо приняли киносценарий, написанный Замятиным по горьковской пьесе «На дне».

В зарубежье Замятин держался особняком. По свидетельству Н. Берберовой, он «ни с кем не знался, не считал себя эмигрантом и жил в надежде при первой возможности вернуться домой». «Не думаю, — пишет Берберова, — чтобы он верил, что доживет до такой возможности, но для него слишком страшно было окончательно от этой надежды отказаться». Позиция Замятина вызывала известное недоумение. Характерна реакция той же Берберовой, которая, вспоминая свою встречу с Замятиным вскоре после его приезда, передает свое безмолвное обращение к писателю: «И я думала: если ты здесь, то скажи об этом громко, не тай, что с тобой случилось, как тебя там мучили, русский писатель, как тебя довели до отчаяния, и сделай о т к р ы т ы й выбор. Нет, я этого сказать ему не посмела: мне было жаль его. Доживай и молчи. Это было теперь его тактикой...»

Замятин пишет и публикует статьи о литературе и театре, выступает с несколькими рассказами. Но главным в годы изгнания становится «Бич Божий» — роман об Атилле.

В своем последнем произведении Замятин обратился к столкновению угасающей Римской империи с новой грозной силой, идущей с Востока. Созданная им яркая живая картина поражает богатством типов, представляющих переломную историческую эпоху, и остротой ситуаций, в которых проявляют себя характеры персонажей: незабываем император Гонорий, пришедший в отчаяние от мысли, что погиб его Рим — не империя, а его любимый петух по кличке «Рим». Или циник Басс, непроницаемой сетью улыбок, казалось бы, защищенный от всего на свете, — когда вдруг обнаруживается тайна его горькой и нелепой любви.

Пестрота и многообразие коллизий и характеров, порожденных кризисным историческим моментом, позволили проявиться во всем

блеске и пластическому дару писателя, и его склонности к иронической трактовке действительности. Но не только этим привлек Замятина новый материал. Пожалуй, впервые он дал писателю возможность подойти к созданию цельных, сильных, целеустремленных — и столь разных — характеров — варвара Атиллы, будущего «бича Божия», который внесет свою лепту в дело разрушения Римской империи, и грека, византийца, будущего историка Приска, который напишет «великую и страшную книгу» — такую, какую «мог бы написать Ной в дни потопа, если бы он умел писать». И еще одно. Замятин — опять-таки впервые — смог показать человека в его становлении, в преодолении искушений, в боре чувств и воли, в сопротивлении враждебным обстоятельствам.

Сопряжение двух историй — истории Атиллы с историей Приска — придало картине особую объемность. Тем более что мы видим происходящее то с точки зрения ребенка, варвара, стоящего вне потока чуждой и странной для него жизни, то с точки зрения Приска, для которого этот поток — естественная стихия, и он жадно ловит каждую деталь, каждое лицо, остро воспринимает прихотливую игру красок. Благодаря совмещению столь разных позиций возникает картина яркая и по-замятински чуточку «сдвинутая».

Роман не был закончен, но и тот фрагмент из него, который мы теперь знаем, дает почувствовать, какими возможностями обладал художник, когда оборвалась его жизнь.

Замятин умер в Париже 10 марта 1937 г.

Сырым туманным утром 12 марта маленькая группа друзей, включавшая Марка Слонима, Августу Даманскую, Марину Цветаеву, Алексея Ремизова, Романа Гуля, Нину Берберову, последовала за его гробом на кладбище Тийе близ Парижа, где он был похоронен. Но дело его жизни продолжалось. В мае 1939 г. в Париже был опубликован «Бич Божий». В 1952 г. в Нью-Йорке издан полный русский текст романа «Мы». Там же — в 1955 г. сборник «Лица». С 1970 г. в Мюнхене выходит Собрание сочинений Замятина. В конце 1988 г. появился четвертый том. Подготовлен к печати пятый<sup>2</sup>.

Замятин снова на родине. Выпущены из спецхранов на волю его книги, изданные в 20-е гг. Опубликован его роман «Мы». Появляются сборники произведений писателя. Осмысление творческого наследия писателя на родине только начинается.



<sup>2</sup> Том не вышел. — *Сост.*

!







## М. Ю. ЛЮБИМОВА

### Жизненный стиль и творческая манера Е. Замятина\*

Писатель Ю. Нагибин в дискуссии «Литературной газеты» в 1989 г. высказал мысль о том, что для понимания творчества Е. Замятина читателю необходимо отыскать «душевный ход» к его личности<sup>1</sup>.

Об особенностях личности Замятина до начала 1920-х гг. можно судить только по его собственным высказываниям в письмах и автобиографиях. В дневниках и воспоминаниях (опубликованных и неопубликованных) студентов Санкт-Петербургского Политехнического института его имя не упоминается. Отзывы писателя Б. Лазаревского в дневниковых записях<sup>2</sup> и литератора и библиографа С. Постникова в коротких мемуарах<sup>3</sup> материала для раскрытия этой темы не дают.

В опубликованных в 1920-е гг. автобиографиях Замятин, вспоминая детские годы, назвал особенности своего характера: стремление к одиночеству, страсть к книгам, выбор пути «по линии наибольшего сопротивления», проведение «всевозможных опытов над собой»<sup>4</sup>.

---

\* Впервые: Евгений Замятин. «Мы»: Текст и мат-лы к творческой истории романа / Сост., подг. текста, публ., комм. и статьи М. Ю. Любимовой, Дж. Куртис. СПб., 2011. С. 475–498. В настоящем издании публикуется с небольшими изменениями и дополнениями.

<sup>1</sup> Возвращение Евгения Замятина // Лит. газета. 1989. 31 мая.

<sup>2</sup> *Лазаревский Б.А.* Запись в дневнике от 4 нояб. 1915 г. // РО ИРЛИ. Ф. 145. № 10. Л. 45.

<sup>3</sup> *Постников С.П.* Страницы из литературной биографии Е. И. Замятина / [Публ. и комм. Р. М. Янгирова] // Russian Studies: Ежеквартальник рус. филол. и культуры. 1996. Т. 2. № 2. С. 516–518.

<sup>4</sup> *Замятин Е.* Я боюсь: Литературная критика. Публицистика. Воспоминания / Сост. и комм. А. Ю. Галушкина; подгот. текста А. Ю. Галушкина и М. Ю. Любимовой; вст. ст. В. А. Келдыша. М., 1999. С. 2–3, 5–9.

В письмах к Л. Н. Замятиной в 1906–1916 гг.<sup>5</sup> Замятин часто признается, что он редко бывает в хорошем настроении. Из писем Замятина к будущей жене можно судить о причинах его частой депрессии: иногда она связана с физическими недомоганиями, иногда с бытовыми неудобствами, довольно часто с посторонними помехами, нарушающими его одиночество. В его жизни бывают периоды, когда он не мог сесть за рояль. По этой детали (а она неоднократно повторяется в его письмах) можно судить о глубине его душевной депрессии.

В лебедянской ссылке Замятин мечтает о жизни, которая бы «будила, увлекала, не давала слишком много задумываться»<sup>6</sup>. Он признается невесте, что довольно часто не верит в себя и ни во что другое: «...мало во мне веры, способности верить! Это прямо какой-то органический недостаток»<sup>7</sup>; «ничего нет в душе — ни энергии, ни мысли: пусто там, как в вымершем доме»<sup>8</sup>. В этот период Замятин осознал, что в нем боролись рассудок и чувство, и в этой борьбе берет верх рассудок: «Расколотый я человек, расколотый надвое. Одно “я” хочет верить, другое — не позволяет ему, одно — хочет чувствовать, хочет красивого — другое смеется над ним, показывает на него пальцами. Одно — мягкое, теплое, другое — холодное, острое, беспощадное, как сталь... И оно побеждает, холодное, оно побеждало всегда — с тех пор, как я стал думать. И жизнь была такая холодная... Оттого я искал нового, разнообразия, опасностей — иначе было бы слишком холодно, слишком пусто»<sup>9</sup>.

Замятин пишет невесте о том, что ему случалось «замечать в себе недостаток эмоциональных стимулов» — в этом, по его мнению, проявилась особенность «конструкции» его природы и как ее следствие — «некоторая односторонность» в работе<sup>10</sup>. Наблюдая окружающую жизнь, Замятин пришел к убеждению, что «счастье одного покупается за счет другого», чтобы «быть счастливым», нуж-

<sup>5</sup> Письма Е. Замятина к невесте, затем жене Людмиле Николаевне Замятиной (урожд. Усовой) за 1906–1931 гг. и четыре ее письма от 15 июля, 16, 17 и 23 августа 1916 г. опубликованы в изд.: *Рукописное наследие Евгения Ивановича Замятина* / Сост. Л. И. Бучина, М. Ю. Любимова; предисл. и комм. М. Ю. Любимовой; каталог подг. Л. И. Бучиной; подг. текста — Л. И. Бучина, М. Ю. Любимова. СПб., 1997. С. 13–419, 541–545 (Рукописные памятники; Вып. 3. Часть 1–2).

<sup>6</sup> Там же. С. 36 (письмо от 9–10 мая 1906 г.).

<sup>7</sup> Там же. С. 32 (письмо от 5 мая 1906 г.).

<sup>8</sup> Там же. С. 36 (письмо от 9–10 мая 1906 г.).

<sup>9</sup> Там же. С. 22–23 (письмо от 9 апр. 1906 г.).

<sup>10</sup> Там же. С. 18 (письмо от 6 апр. 1906 г.).

но уметь «не жалеть других». Эту жизненную установку он считал для себя неприемлемой: «...хищником я не всегда умею быть; во мне еще много “интеллигентского”»<sup>11</sup>. 12 февраля 1906 г. из тюрьмы, вероятно, отвечая Людмиле Николаевне на ее уговоры поберечь себя, он писал: «Не тратить свою жизнь? Беречь ее? Чтобы дольше протянуть ее? — Да ведь это все равно, что подарить чудную музыкальную пьесу, полную Шопеновской неги, огня Моцарта, Вагнеровских вакханалий, величия Бетховена, грусти Чайковского, — и посоветовать играть ее не всю сразу, а... по строчке каждый день». Он рисует два типа людей — одних, кто «по каплям пьют из чаши своей жизни — всю жизнь довольствуются разыгрыванием экзерциций» или берут «отдельные, несвязные аккорды» и других, кто, «смело запрокинувши голову, жадными глотками выпивают жизнь, не глядявая, много ли еще осталось до дна, и не заботясь о том, что пьют они — яд или лекарство». Симпатии Замятина явно на стороне последних — он пишет, что именно им «доступна чудная, полная счастья и страдания, музыка»<sup>12</sup>.

Замятин считал, что счастье человека состоит в том, чтобы искренно служить какому-либо делу. Жизнь Замятина 1905–1918 гг. — это постоянные поиски такого дела, которому он мог бы служить «искренне». В 1905–1906 гг. он пытался найти его в политической и партийной работе, позднее в профессиональном инженерном труде, затем в литературной деятельности; в любви, которую он считал одним из «видов творчества»<sup>13</sup>.

Письма Замятина 1906–1916 гг. отразили характерную черту Замятина — его склонность к самоанализу; в письмах к Людмиле Николаевне он постоянно анализирует свои мысли, чувства, поступки. В письме от 11 июля 1910 г. он иронично заметил: «...я — субъект с повышенной чувственностью, по крайней мере, психической <...>»<sup>14</sup>.

Письма Замятина отражают постоянные смены его настроений. Его склонность к «экспериментам» над собой и в литературном творчестве проявлялась, вероятно, и в его семейной жизни и приносила неудобства его жене. Собираясь в Англию в августе 1916 г., она писала мужу: «Ведь без конца нельзя делать экспериментов <...>»<sup>15</sup>, призывала его преодолеть «непостоянство», под которым она понимала (во всяком случае, так следует из контекста письма) то, что Замятин

---

<sup>11</sup> Там же. С. 36 (письмо от 9–10 мая 1906 г.).

<sup>12</sup> Там же. С. 37.

<sup>13</sup> Там же. С. 63 (письмо от 11 июля 1910 г.).

<sup>14</sup> Там же. С. 64.

<sup>15</sup> Там же. С. 544 (письмо от 17 авг. 1916 г.).

склонен время от времени менять свою точку зрения на явление или человека; ему хотелось, чтобы в них, так же как и в нем, происходили бесконечные изменения.

Литератор И. Басалаев считал, что во внешнем поведении Замятина было «больше от характера, чем от биографии»<sup>16</sup>. Н. Волковыскому казалось, что «английское спокойствие не только приобретено Замятиным в Англии, но и было врожденным»<sup>17</sup>. Художник В. Милашевский, отмечая «отточенность» его облика, «доведенного до некоторой чеканки», соотносил это качество со второй профессией Замятина — кораблестроением: «По всей четкости своего существа <он> сродни с щелчком логарифмической линейки, арифмометра». Внешний облик писателя художник назвал «дифференциальным и интегральным»<sup>18</sup>. Искусствовед А. Левинсон в начале 1920-х гг. дал подробный словесный портрет Замятина: «Весь Замятин ладно скроен; все в нем точно пригнано; крепок и гибок; нетороплив, а все у него спорится; молчалив, зря себя не тратит. Волосы зачесаны на пробор, на устах усмешка, в углу усмешки трубка; табак в ней крепкий, пахучий и ровный: *navy cut*<sup>19</sup>. Англичанин из Лескова; колонизатор в белом шлеме; мистер Замятин; Замятин-эффенди; джентльмен»<sup>20</sup>.

Некоторые особенности характера Замятина были врожденными, другие особенности определила профессия, отдельные черты во внешнем облике и душевном строе обнаружились после возвращения писателя из Англии. Рассказывая о вернувшейся оттуда осенью 1917 г. чете Замятиных, прозаик и переводчик А. Ф. Даманская охарактеризовала их так: «...свежие, бодрые, ладно, не по-петербургски одетые и впрямь английского облика. <...> Уклад английской жизни пришелся им по вкусу, они быстро вошли в нее, переняли черты английского обихода, и до последних дней и в облике, в манере оде-

<sup>16</sup> Басалаев И. Записки для себя / Публ. и прим. Н. Крайневой, В. Сажина // Лит. обозрение. 1989. № 8. С. 107.

<sup>17</sup> Волковыский Н. Е. И. Замятин в советской обстановке / Републ. и комм. Р. М. Янгирова // Евгений Замятин и культура XX века: Исследования и публикации / Сост. М. Ю. Любимовой; науч. ред. Л. С. Гейро. СПб., 2002. С. 384. Впервые опубл. Сегодня. 1937. 19 марта.

<sup>18</sup> Милашевский В. А. Вчера, позавчера...: Воспоминания художника. 2-е изд., испр. и доп. М., 1989. С. 157.

<sup>19</sup> «Нейви кат» (англ., букв.: флотской резки) — тип нарезки и прессования табака; фирменное название сигарет компании «British-American Tobacco»; табак «Navy Cut» пользовался особой популярностью у моряков.

<sup>20</sup> Левинсон А. Джентльмен: (Заметки о прозе Е. И. Замятина) / Републ. и комм. Р. М. Янгирова // Евгений Замятин и культура XX века. С. 355.

ваться, принимать гостей — сохранили английские привычки»<sup>21</sup>. «Высокий тон», царивший за обедом, и «обставленность» вечеров у Замятиных нередко вызывали иронию коллег и знакомых — актера А. Д. Дикого и К. Чуковского<sup>22</sup>. В образе англичанина-иностранца, изобразил Замятина и поэт В. Маяковский в шуточном стихотворении «Работникам стиха и прозы, на лето едущим в колхозы»: «Что пожелать вам, сэр Замятин? <...>»<sup>23</sup>. Поэту М. Кузмину в доме Замятиных не хватало «душевности»<sup>24</sup>.

Об аккуратности Замятина в быту, переходящей в педантизм, о его пунктуальности и подчеркнутой вежливости писал К. Чуковский, рассказывая об их совместной работе в редакции «Всемирной литературы», о посещении общих знакомых, о визитах к чете Замятиных<sup>25</sup>. Идеальный порядок царил и на письменном столе в домашнем кабинете Замятина. Это подтверждают фотографии писателя.

На фотографиях М. Наппельбаума (1923) и издателя А. Кроленко (1930–1931) Замятин запечатлен сидящим за столом в своем кабинете, в английском костюме-«тройке» или домашней куртке, неизменно в белой рубашке, с галстуком или галстуком-«бабочкой», с трубкой-мундштуком в руке. «Это его обычная поза, — писал И. Басалаев, — сидеть за столом, ровно, прямо, не опуская плеч, курить свою трубочку-мундштучок»<sup>26</sup>.

На портретах работы Ю. П. Анненкова (1921), Б. М. Кустодиева (1923 и 1926), Г. С. Верейского (1927), в шарже Н. Э. Радлова (1920-е гг.)<sup>27</sup> — Замятин улыбается. За редким исключением, мемуаристы отмечают присутствие улыбки на лице Замятина. Почти на всех портретах — Замятин улыбается. «Для меня же Замятин, это, прежде всего, — замятинская улыбка, постоянная, нестираемая, — писал Ю. Анненков. — Он улыбался даже в самые тяжелые

<sup>21</sup> *Арсений Мерич [Даманская А.] Встречи с Замятиным / Публ. и комм. Р. М. Янгирова // Евгений Замятин и культура XX века. С. 393. Впервые опубл.: Сегодня (Рига). 1937. 28 марта.*

<sup>22</sup> См.: *Чуковский К. Дневник (1901–1929) / Подгот. текста и комм. Е. Ц. Чуковской; вст. ст. В. А. Каверина. М., 1991. С. 275.*

<sup>23</sup> *Маяковский В. Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1958. Т. 9. С. 148; впервые опубл.: Комсомольская правда. 1928. 3 июля.*

<sup>24</sup> *Кузмин М. Дневник 1921 года / Публ. Н. Богомоллова и С. Шумихина // Минувшее: Ист. альм. [Вып.] 14. М.; СПб., 1993. С. 504.*

<sup>25</sup> См.: *Чуковский К. Дневник (1901–1929). По указателю.*

<sup>26</sup> *Басалаев И. Записки для себя. С. 107.*

<sup>27</sup> См. подробнее: *Алексеева Л. Перевоплощение в Замятина: «Переводы с английского» // Лит. учеба. 2004. № 6. С. 187–195.*

моменты своей жизни»<sup>28</sup>. Даже в последние дни его пути земного художник видел писателя «лежащим на диване», «с улыбкой на усталом лице». Нередко Анненков в воспоминаниях уточняет характер этой улыбки: «нестираемая, саркастическая»; Басалаев называет ее «знающая, уверенная улыбка», изредка — «детская», «улыбка вкось»<sup>29</sup>. А. Даманская вспоминала, что в тяжелые моменты Замятин «переставал улыбаться на несколько дней», «меньше показывался на людях», «серело его лицо»<sup>30</sup>.

Вряд ли можно согласиться с оценкой почерка писателя, данной ему И. Басалаевым: «Почерк его — дремучая чаща сухого кустарника — буквы переплетаются, торопятся, одни внезапно переходят в другие, не сразу привыкаешь к этой графике»<sup>31</sup>. Изучение многочисленных автографов Замятина, относящихся к разным периодам его жизни, свидетельствует об обратном — почерк у него, как правило, ровный; буквы четкие, округлые; текст легко прочитывается. Исключение составляют письма на плохой бумаге, написанные химическим карандашом в дорожных условиях. Почерк Замятина менялся, однако, в зависимости от его душевного и физического состояния. Он резко ухудшался в моменты обострения его болезней — терял свою округлость и обычный наклон.

За писателем прочно укрепилось прозвание «англичанин», многие мемуаристы отмечали подчеркнутую элегантность писателя — она проявлялась в выборе костюма (на лекции в Политехнический институт, по свидетельству Басалаева, он неизменно надевал черный сюртук), и в том, как он «повязывал» галстук, и в манере говорить и даже молчать. К. Чуковский в дневнике записал, как работает Замятин — редактор журнала «Русский современник» с авторами: «...тихо и деловито беседует то с одним, то с другим, словно исповедует»<sup>32</sup>.

Мемуаристы отмечали характерные черты поведения Замятина: выдержку и неторопливость. «Во всей его манере держаться было английское спокойствие» — отметил литератор и журналист Н. Волковыский<sup>33</sup>. «...Я ни разу не видел его взволнованным — быстро шагающим, размахивающим руками, повышающим голос, торопящимся. Жесты его сдержаны и уверены», — вспоминал

<sup>28</sup> Анненков Ю. П. Дневник моих встреч: Цикл трагедий. Нью-Йорк, 1966. Т. 1. С. 248.

<sup>29</sup> Басалаев И. Записки для себя. С. 104.

<sup>30</sup> Арсений Мерич <Даманская А.> Встречи с Замятиным. С. 396.

<sup>31</sup> Басалаев И. Записки для себя. С. 104.

<sup>32</sup> Чуковский К. Дневник (1901–1929). С. 276.

<sup>33</sup> Волковыский Н. Е. И. Замятин в советской обстановке. С. 384.

Басалаев<sup>34</sup>. Нам известны лишь два эпизода, отмеченные мемуаристами, когда на короткое мгновение исчезала сдержанность и Замятин совершал поступки, которые обратили на себя внимание окружающих: издатель и редактор В. Миролюбов отметил в дневнике 1919 г., что, ругая большевиков, «Замятин затушил о шкаф папиросу»<sup>35</sup>, а Волковвыский сообщил, что Замятину изменило его английское спокойствие после допроса в 1922 г.<sup>36</sup>

Сохранилось два свидетельства о том, как Замятин читал свои произведения в различных аудиториях. Басалаев одобрительно отметил, что писатель читает «ровно», «спокойно», «эпически», «без повышения и опускания голоса», без «напряжения и ложного пафоса» и «только немного громче обычного домашнего чтения». Иных слушателей огорчала подобная манера чтения, Басалаев считал ее невыигрышной, ему казалось, что произведения Замятина, прочитанные таким образом, многое теряют<sup>37</sup>.

«Е<вгений> И<ванович> не был тем человеком, который быстро сходится с людьми и со многими становится другом и приятелем», — вспоминал С. Постников<sup>38</sup>. Даже художница Н. К. Шведе-Радлова, часто принимавшая у себя чету Замятиных и бывавшая у них дома, отметила, что Замятин «не прозрачен, нисколько», но следующее ее признание: «Что-то в нем есть скрытое и странное»<sup>39</sup>, — говорит о том, что она понимала: до конца она его не понимает.

Не только «английский опыт», но и последующие события 1917–1921 гг. в России изменили характер и манеру поведения Замятина. На это он прямо указал в автобиографии 1922 г. За абзацем, который характеризует его личность и творчество в дореволюционной России и который заканчивается высказыванием критика А. Измайлова о том, что автор повести «Уездное», вероятно, «в высоких сапогах, уездный, лохматый, с толстой палкой»<sup>40</sup>, следует

<sup>34</sup> Басалаев И. Записки для себя. С. 107.

<sup>35</sup> Переписка Е. И. Замятина с В. С. Миролюбовым / Публ. и подгот. текста Н. Ю. Грякаловой и Е. Ю. Литвин; вст. ст. и комм. Н. Ю. Грякаловой // *Russian studies*. 1996. Vol. 2. № 2. С. 435.

<sup>36</sup> См.: Волковвыский Н. Е. И. Замятин в советской обстановке. С. 384.

<sup>37</sup> Басалаев И. Записки для себя. С. 106–107.

<sup>38</sup> Постников С. П. Страницы из литературной биографии Е. И. Замятина. С. 518.

<sup>39</sup> Шведе-Радлова Н. К. Дневник 1926–1929 гг. (РГАЛИ. Ф. 2786. Оп. 1. № 157. Л. 155 об.).

<sup>40</sup> <Измайлов А. А.>. В литературном мире: Пришедший хам // Биржевые ведомости. 1913. 28 июня (№ 13621). Подп.: А. Изм. С. 5. Веч. вып. См. также: Измайлов А. Темы и парадоксы // Биржевые ведомости. 1916. 8 марта (№ 15428). С. 2. Утр. вып.



другой абзац, начинающийся словами: «...совсем не таким я стал после Англии, где во время войны прожил около двух лет». Эту фразу исследователи жизни и творчества писателя часто цитируют в своих работах, опуская вторую часть абзаца, которая является завершением начатой автором мысли: «Очень жалко, что не видел февральской революции и знаю только октябрьскую <...>. Это все равно, что никогда не знать влюбленности и однажды утром проснуться женатым уже лет этак десять»<sup>41</sup>.

На следующий день после смерти А. Блока (8 августа 1921 г.) Замятин писал К. Чуковскому: «Я человек металлический, и мало, редко кого люблю. Но Блока — любил <...>»<sup>42</sup>. Это откровенное признание: «Я человек металлический» — не следует понимать буквально. В характере писателя появились новые черты — скрытность, сдержанность, умение владеть собой в трудных жизненных ситуациях. Эти черты сохранялись в нем и в последующие годы. 28 января 1935 г. Замятин писал литератору и переводчику И. Е. Куниной-Александр (она пользовалась его особым доверием): «Человек я <...> застенчивый. <...> “Дара слезного” <...> я вообще лишен. Обретаю его раз в 10–15 лет, но уже зато — в три ручья <...>»<sup>43</sup>.

«Брезгливость» и сдержанность в поведении Замятина почувствовал поэт и переводчик Н. Оцуп<sup>44</sup>. «Холодную сдержанность» Замятина в общении с окружающими его людьми отметила А. Даманская: «Этой кажущейся суховатостью Е<вгений> И<ванович>» только заслонял — не себя даже — свой “внутренний дом” от пустого любопытства, от суетных попыток вторгаться в его интимную писательскую жизнь, но и заслонку между собою и миром сумел он воздвигнуть так, что ничьи руки о ее стенки не укололись, ничье самолюбие никогда ею не уязвлялось...»<sup>45</sup>. В действительности же, многие при встречах с Замятиным эту холодноватую сдержанность принимали за надменность и самоуверенность. Так была уязвлена Н. Н. Берберова: «У него был всегда тон старшего, тон учителя, тон слегка надуманный, и я это чувствовала»<sup>46</sup>.

<sup>41</sup> Замятин Е. Я боюсь. С. 3.

<sup>42</sup> Е. И. Замятин и К. И. Чуковский. Переписка (1918–1928) / Вст. ст., публ. и комм. А. Ю. Галушкина // Евгений Замятин и культура XX века. С. 210.

<sup>43</sup> Неизвестные письма Евгения Замятина из американского архива / Вст. ст., публ. и комм. Дж. Куртис // Там же. С. 336.

<sup>44</sup> Оцуп Н. А. Евгений Замятин // Океан времени: Стихотворения. Дневник в стихах. Статьи и воспоминания / Сост., вст. ст. Л. Аллена; комм. Р. Тименчика. 2-е изд. СПб., 1994. С. 544 (Литература рус. зарубежья).

<sup>45</sup> Арсений Мерич [Даманская А.] Встречи с Замятиным. С. 396.

<sup>46</sup> Берберова Н. Н. Курсив мой: Автобиография. М., 1999. С. 341.

Хозяйки двух ленинградских «литературных салонов», где бывал цвет ленинградской и приезжавшей московской творческой интеллигенции, — Н. Шведе-Радлова и литератор Е. А. Грекова, жена известного хирурга И. И. Грекова, — относились к писателю с некоторой неприязнью. Первая, флиртовавшая с гостями даже в присутствии мужа, вероятно, была обижена, что не пользовалась взаимностью Замятина, о чем свидетельствует дневниковая запись: «...я его однажды отчитала за его легкомыслие и флирты с нестоящими женщинами»<sup>47</sup>. Е. Грекова, автор длинных «дамских» романов, которые ей никак не удавалось напечатать, обратилась однажды к Замятину в 1925 г. с просьбой «устроить» очередную рукопись, на что писатель ответил, что у него нет связей в издательствах. Это обидело Грекову — ему (так же, как К. Федину) она так и не простила критического отношения к своему литературному труду<sup>48</sup>.

Литературное окружение Замятина, кроме близких его друзей, разделяло мнение К. Чуковского о чужеродности и закрытости коллеги по литературному цеху<sup>49</sup>, и, вероятно, именно поэтому И. Басалаев попытался развеять этот миф о Замятине «как о сухом, черством человеке»<sup>50</sup> и изобразил его в своих воспоминаниях страстным, умеющим жить всеми сторонами своего физического существования.

Дневники А. А. Кроленко<sup>51</sup> и Н. К. Шведе-Радловой, письма Замятина к жене и друзьям рассказывают о его многосторонних интересах: почти ежедневных посещениях театров (оперных, балетных и драматических спектаклей), о веселых вечерах у Н. Э. и Н. К. Радловых, у директора издательства «Academia» А. Кроленко, в доме у самого Замятина, об игре в покер и многочисленных розыгрышах (в которых Замятин принимал активное участие). Он один из организаторов веселых затей в издательстве «Всемирная литература», автор буриме и шуточных од на заседаниях группы «Серапионовы братья», других литературных вечерах. Он автор песен, частушек и текстов для живой газеты «Фиговый

<sup>47</sup> *Шведе-Радлова Н. К.* Дневник 1930 г. (РГАЛИ. Ф. 2786. Оп. 1. № 158. Л. 13).

<sup>48</sup> См.: *Грекова Е. А.* «Пережитое»: Воспоминания (2-й вариант) (ОР РНБ. Ф. 1356. Оп. 2. № 273. Л. 818–827).

<sup>49</sup> *Чуковский К.* Дневник (1901–1929). С. 229, 231, 242, 250.

<sup>50</sup> *Басалаев И.* Записки для себя. С. 107.

<sup>51</sup> *Кроленко А. А.* Выписки из записных книжек, относящиеся к деятельности издательства «Academia». Ноябрь.-дек. 1922 г. (ОР РНБ. Ф. 1120. № 264; *Кроленко А. А.* Дневники 1920, 1922–1923, 1930–1932 гг. (Там же. № 651, 219, 224, 225).

листок» — существовала при Физио-исследовательской геоцентрической ассоциации при Ленинградском Доме искусств в 1926–1927 гг. В деятельности ассоциации принимали участие многие актеры, режиссеры, художники, писатели<sup>52</sup>.

Литератор З. Шаховская (у нее в Брюсселе останавливались многие писатели, покинувшие Россию, и среди них — Дон-Аминадо, В. Набоков, М. Слоним, Тэффи, М. Цветаева) призналась, что «редко встречала среди русских такого всесторонне образованного человека»<sup>53</sup>. И в качестве подтверждения привела тот факт, что, работая над сценарием для фильма об Аттиле, Замятин занимался в Королевской библиотеке. Ю. Анненков свидетельствовал: «Во все годы, что я знал Замятина, он был всегда окружен книгами, жил книгами. Книги, книги, книги, постоянно — книги. Книги были для Замятина своего рода культом»<sup>54</sup>.

В мемуарах и дневниках современников запечатлены и другие качества Замятина. Шаховская вспоминала: «Такую энергию и трудоспособность я мало у кого встречала»<sup>55</sup>. «Замятин, как всегда, сговорчив, понятлив, работающ, easy going<sup>56</sup>», — отметил К. Чуковский<sup>57</sup>. О скромности писателя свидетельствует Н. Волковский: «Мы работали с ним вместе в Правлении Союза писателей, и я уговаривал его взять на себя вице-председательство, но он настойчиво требовал, чтоб я не отказывался, приводя разные мотивы, ссылаясь на свое понимание “интересов союза” и т. д.»<sup>58</sup>. Басалаев отмечает застенчивость и мягкий юмор Замятина, когда речь заходит о нем самом. Несмотря на свои болезни, по свидетельству Даманской, Замятин никогда не жаловался: «мешала стыдливость говорить о себе, занимать собою гостя, или будучи чьим-то гостем»<sup>59</sup>. Это свидетельство подтверждается его письмами к друзьям — несмотря на хронические болезни и недомогания, он никому, кроме Людмилы Николаевны и И. Куниной-Александр, о них не сообщал.

<sup>52</sup> Материалы этой ассоциации сохранились в РГАЛИ в фонде режиссера Н. В. Петрова.

<sup>53</sup> Шаховская З. А. В поисках Набокова. Отражения. М., 1991. С. 244.

<sup>54</sup> Анненков Ю. Дневник моих встреч. Т. 1. С. 283.

<sup>55</sup> Шаховская З. А. В поисках Набокова. Отражения. С. 244.

<sup>56</sup> Добродушен, легок (англ.).

<sup>57</sup> Чуковский К. Дневник (1901–1929). С. 160.

<sup>58</sup> Волковский Н. Е. И. Замятин в советской обстановке. С. 386.

<sup>59</sup> Даманская А. Смерть Е. И. Замятина: (Письмо из Парижа) / Републ. и комм. Р. М. Янгирова // Евгений Замятин и культура XX века. С. 378. Впервые опубл.: Сегодня (Рига). 1937. 14 марта.

По свидетельству З. Шаховской, «Замятин внушал уважение не только своей порядочностью, но и очень старательно скрываемой добротой»<sup>60</sup>. Басалаев отметил: «В жизни Замятин великодушен и мягок»<sup>61</sup>. Письма Замятина подтверждают высказывания обоих мемуаристов: писателю не были свойственны ни зависть, ни злоба, ни самомнение, ни самодовольство. Он не написал в своих письмах ни одного худого слова, даже о тех людях, которые вели себя непорядочно по отношению к нему. Он постоянно заботился о друзьях, попавших в материальные затруднения, устраивал их литературные дела (помогал В. С. Миролюбову, М. А. Булгакову, А. А. Ахматовой), откликнулся на просьбы молодых писателей, несмотря на загруженность, читал их рукописи, помогал советом, писал внутренние рецензии на их произведения для различных издательств.

Напротив, в профессиональной деятельности Замятин был необычайно строг. Его отличало требовательное отношение к себе и к своим ученикам, коллегам по литературному цеху. Замятин следил за «опытами» членов группы «Серапионовы братья» и подверг их работы критическому анализу в статьях «“Серапионовы братья”» и «Новая русская проза»<sup>62</sup>.

В последующие годы, в период усиления идеологического и цензурного диктата, Замятин сознательно, как нам кажется, воздерживался от оценок тех или иных произведений своих друзей, попавших в опалу, в частности А. Ахматовой и М. Булгакова. Он понимал, что его положительная или отрицательная оценка может быть использована против них, что даст повод официальной критике искать в их произведениях несоответствие государственной идеологии.

Пребывание в Англии в 1916–1917 гг. развило и закрепило то, что ранее присутствовало в характере Замятина, — выдержку и стремление к внутренней свободе. «Его деятельность, его поведение отмечены тем знаком прочности и добротности, о которых говорит Толстой, описывая английскую обстановку Вронского» — такое впечатление от частых и разнообразных встреч с Замятиным в 1918–1922 гг. осталось у Н. Оцупа<sup>63</sup>.

Н. Оцуп свидетельствовал, что Замятин никогда не сделал ни одного жеста, похожего на низкопоклонство: «В железные годы военного коммунизма сколько людей известных и уважаемых совершали вольные и невольные ошибки против совести, заигрывая с большевиками.

<sup>60</sup> Шаховская З.А. В поисках Набокова. Отражения. С. 244.

<sup>61</sup> Басалаев И. Записки для себя. С. 105.

<sup>62</sup> Замятин Е. Я боюсь. С. 71–74, 82–93, 172.

<sup>63</sup> Оцуп Н.А. Евгений Замятин. С. 542.

Замятин был среди людей политически безупречных. <...> Всегда верный себе, он оставался одной из немногих постоянных величин среди множества переменных». По мнению Оцуца, современники писателя, сравнивая его поведение с собственными поступками, «могли бы безошибочно определить степень своего отклонения от верного и прямого пути»<sup>64</sup>.

Поведение Замятина в направленной против него кампании 1929 г. и факт его обращения с письмом к И. В. Сталину вызвало восхищение не только друзей, но и незнакомых коллег по литературному цеху. Профессор западноевропейской литературы Р. Ф. Куллэ, узнавший о «письме Замятина к Сталину» со слов В. М. Жирмунского, в дневнике записал: «Замятин — трижды молодец»<sup>65</sup>. Издатель А. С. Каган, встретивший Замятина в Берлине в 1932 г., писал: Замятин «не потерял присущей ему храбрости и гордости»<sup>66</sup>. Эти же качества в своем друге отмечала А. Ахматова, она публично говорила, что «любит Замятина за честность, прямоту, смелость, чувство собственного достоинства»<sup>67</sup>. М. Пришвин, узнав о кончине Замятина, записал в дневнике: «...гордый, и честный, и умный человек»<sup>68</sup>.

Писатель М. Алданов, близко не знавший Замятина, в письме Л. Н. Замятиной, выражая соболезнование в связи со смертью Замятина, подчеркнул, что он всегда очень почитал его «как смелого независимого человека»<sup>69</sup>. И. Кунина-Александр, переведившая произведения Замятина на сербохорватский язык и переписывавшаяся с ним долгие годы, отметила: «Его великодушные, мужество, храбрость, дальновидность — эти высокие отличия его свободного духа — делали его одиноким среди людей...»<sup>70</sup>.

<sup>64</sup> Там же. С. 544.

<sup>65</sup> Куллэ Р. Мысли и заметки. Дневник 1924–1932 гг. / Публ. И. и В. Куллэ // Новый журнал. 1992. Кн. 189. С. 279.

<sup>66</sup> См. подробнее: Янгиров Р. М. Пражский круг Евгения Замятина: Новые мат-лы к биографии писателя // Рус. мысль. 1996. 19–25 дек.; 1996/1997. 26 дек. — 1 янв.; 1997. 2–8 янв.

<sup>67</sup> Записные книжки Анны Ахматовой (1958–1966) / Сост. и подг. текста К. Н. Суворовой; Вст. ст. Э. Г. Герштейн; Науч. консультирование, ввод. заметки к записным книжкам, указ. В. А. Черных / РГАЛИ. М.; Торино: Giulio Einaudi editore, 1996. С. 74.

<sup>68</sup> Пришвин М. М. Дневники 1936–1937. СПб., 2010. С. 494.

<sup>69</sup> Алданов М. А. Письмо Л. Н. Замятиной от 12 марта 1937 г. (Bibliothèque de Documentation Internationale Contemporaine, Université de Paris (Nanterre), Collection E. Zamiatine, F Delta RES 614, folder 6, dossier 136).

<sup>70</sup> Кунина-Александр И. Е. Письмо Л. Н. Замятиной от 26 апр. 1937 г. (Ibid., dossier 142).

Современникам Замятина — Ю. Анненкову, литературному критику Я. Брауну, Н. Волковыскому, А. Даманской, прозаику и журналисту Т. Манухиной, З. Шаховской — удалось найти такой «душевный ход» к личности писателя, важность которого ощущал Ю. Нагибин; они создали яркие статьи о нем, воспоминания, некрологи.

Близким другом Замятина была Августа Филипповна Даманская — поэт и прозаик, драматург и литературный критик, журналист и переводчик с пяти европейских языков. В ее переводах русская публика знакомилась с произведениями Дж. Барри, А. Беннета, Б. Келлермана и других европейских писателей, она была первой русской переводчицей Ромена Роллана. «Совокупность трудов А. Ф. Даманской как переводчицы столь внушительна, что едва поддается обозрению: тут дело всей жизни. *Сорок пять томов*, переведенных с французского, немецкого, английского, итальянского, польского языков: целая полка книг», — писал А. Левинсон<sup>71</sup>. В 1915 г. она встречалась с П. А. Кропоткиным, именно он указал ей на необходимость перевести на русский язык роман Дж. Барри «Белая птичка». Даманская к февральской революции отнеслась скептически, считая, что любой социальный переворот принесет гибель культуре. Весной 1917 г. она писала В. Миролюбову: «Лед, который шуршит на Неве, волнует меня больше всех митингов и споров». Она подчеркивала, что не пойдет за людьми, которые стремятся «облегчить жизнь ближнему», но при этом «рабски идут за честолюбцами, за фанатиками, за беспощадными утвердителями догмы»<sup>72</sup>. А. Даманскую и Я. Брауна сближало с Замятиным отношение к происходившему в России, преданность своей профессии, сходные представления о миссии творческой личности.

Для реконструкции личности Замятина имеют важное значение его очерки, эссе, литературные портреты, предисловия к сочинениям писателей. В самом отборе тех, о ком пишет Замятин, — Ю. Анненков, Андрей Белый, А. Блок, М. Горький, Б. Григорьев, Б. Кустодиев, Ф. Сологуб, Г. Уэллс, А. Франс, А. Чехов, Р. Шеридан, — можно усмотреть его симпатии. Он подчеркивает в предшественниках и современниках те черты личности или творческой манеры, которые ему близки, которые он считает присущими и себе. Чехов еще в юности потерял церковного Бога и обрел веру в последний период своей жизни. Эта вера оказалась «верой в человека, в силу человеческого прогресса; и Богом оказался — человек».

<sup>71</sup> Цит. по: Даманская А. На экране моей памяти / Вст. ст., публ. и комм. О. Р. Демидовой // Лица: Биогр. альм. М.; СПб., 1996. [Вып.] 7. С. 112.

<sup>72</sup> Там же. С. 115.

Замятину импонирует стремление Чехова быть свободным художником: от тенденции, от проповеди он был дальше, чем кто-нибудь из русских писателей. В Чехове он отмечает «особое целомудрие, заставлявшее его тщательно прятать все, что глубоко, по-настоящему волновало его», отсутствие тенденциозности, в его творческой манере — «краткость» и «сжатость», «доведенные до крайних пределов», использование приемов импрессионизма<sup>73</sup>. В Блоке Замятин ценит «необычайную искренность, честность и прямоту», «необычайное горение и благородство», «стремление все делать по-настоящему», умение признавать собственные заблуждения и идти дальше к неизведанному, пускай даже к гибели<sup>74</sup>. В художнике Кустодиеве он отмечает неистощимую фантазию, творческую волю вопреки смертельной болезни, его «удивительное подвижническое житие» во имя искусства<sup>75</sup>. В Горьком видит небывалую работоспособность, умение всю жизнь учиться. С особым сочувствием Замятин писал о тех периодах в жизни Горького, когда тот находился в разладе с большевиками, когда в годы террора заступался за арестованных, выражал протест против политического процесса над партией социалистов-революционеров в 1922 г.<sup>76</sup> В личности Андрея Белого Замятин отмечает универсальность интересов и занятий: в его творчестве «математика <...> материализовалась в музыку»; он «мэтр, изобретатель; его изобретениями пользовались многие из русских романистов более молодых поколений»; «типичнейший русский писатель, прямой потомок Гоголя и Достоевского» — и в то же время «проводник чисто французских влияний»; «один из основателей и единственный серьезный теоретик школы русского символизма»<sup>77</sup>. В наброске эссе о Григорьеве Замятин прямо говорит о себе: «...из нынешних русских художников нет ни одного, искусство к<оторого> было бы мне ближе, чем искусство Бориса Григорьева. Я узнал в его линиях, красках, формах, приемах — свое»<sup>78</sup>. Замятин перечислил эти приемы и черты: «красота безобразного»; «дис-

<sup>73</sup> Замятин Е. Я боюсь. С. 137, 139, 141.

<sup>74</sup> Речь Е. И. Замятина на вечере памяти Блока [в Большом Драматическом театре] / Публ. и прим. Е. Ю. Литвин // Александр Блок: Новые мат-лы и исследования. М., 1993. Кн. 5. С. 587 (Лит. наследство. Т. 92).

<sup>75</sup> Замятин Е. Я боюсь. С. 148, 157.

<sup>76</sup> Там же. С. 228–229.

<sup>77</sup> Там же. С. 208–209.

<sup>78</sup> Цит. по: Любимова М. Ю. Борис Григорьев и Евгений Замятин: К истории взаимоотношений // Культура: Пространство новых возможностей: Бюллетень Псковского обл. информ.-ресурсного центра. Псков, 2001. Вып. 4: Борис Григорьев и художественная культура XX в. С. 34.



сонансы»; графичность; «синтез запада и России»; «перенесены западные, парижские завоевания на русский быт»; «ненавидящая любовь к России», свойственная также Блоку<sup>79</sup>. Этот очерк не был завершен — возможно, из-за нежелания публично говорить о сокровенном. В творчестве Анатоля Франса Замятин отметил сочетание иронии, релятивизма, скепсиса с любовью к жизни<sup>80</sup>. В творчестве Федора Сологуба Замятину импонирует умение «выдерживать» «стовосьмидесятиградусный перегиб от каменнейшего, тяжелейшего уездного быта в фантастику», умение смешивать «крепчайшую вытяжку бытового языка с приподнятым и изысканным языком романтика». В личности Сологуба Замятину близко то, что «под строгим, выдержанным европейским платьем» писатель сохранил «безудержную русскую душу», которой свойственна «ненавидящая любовь к России», «*morbus rossica*»<sup>81</sup>.

О творческой манере Замятина современники вынесли самые разнообразные суждения. В середине 1910-х гг. наиболее распространенной стала точка зрения о влиянии А. Ремизова на стиль раннего Замятина: повесть «Уездное», как правило, связывали с произведениями этого писателя<sup>82</sup>; начинающего Замятина, наряду с В. Шишковым, А. Чапыгиным, Б. Пильняком, причисляли к «литературной школе» Ремизова.

Сам Замятин не разделял подобных оценок своей творческой манеры уже на ранней стадии литературной работы. На вопрос историка литературы и библиографа С. А. Венгерова, где он научился русскому языку, Замятин в 1915 г. ответил: «Не в Петербурге, конечно; тут говорят (и пишут) на сюртучном языке, у всех одинаково-благоприличном», — а на родине, в Лебедяни, и «учительницей была всего

<sup>79</sup> Там же. С. 33.

<sup>80</sup> *Замятин Е.* Соч. Т. 4: Проза; Киносценарии; Лекции; Рецензии; Литературная публицистика; Ст. на разные темы / Под ред. Е. Жиглевич и Б. Филиппова; вст. ст. Б. Филиппова. Мюнхен, 1988. С. 196. Современники отмечали влияние А. Франса на Замятина: «Менее удивительная была любовь Замятина к Анатолю Франсу, писателю стиля изящного и совсем не серапионовского, но ирониста, атеиста и скептика, как сам Замятин» (*Шаховская З.А.* В поисках Набокова. Отражения. С. 232).

<sup>81</sup> *Замятин Е.* Я боюсь. С. 136. О личных и творческих контактах Сологуба и Замятина см.: *Геллер Л.* Сологуб и Замятин // *Europa Orientalis.* 1992. Vol. 11. № 2. P. 13–27; Ф. Сологуб и Е. И. Замятин. Переписка / Вст. ст., публ. и комм. А. Ю. Галушкина и М. Ю. Любимовой // *Неизданный Федор Сологуб* / Под ред. М. М. Павловой и А. В. Лаврова. М., 1997. С. 385–399. *Morbus rossica* — русская болезнь (*лат.*).

<sup>82</sup> Известны отдельные высказывания критиков, соотносивших повесть «Уездное» с романом Ф. Сологуба «Мелкий бес» (см.: *Оцун Н.А.* Евгений Замятин. С. 543).



больше бабушка Настасья Васильевна: пригудок и присказок, примет и присух всяких знала множество», позднее учился костромскому говору, «хорошему, старому и крепкому, как брага» у «крестьянского сына Якова Гребенщикова из Нерехты»<sup>83</sup>.

На вопрос С. Венгерова, повлиял ли стиль Ремизова на него, Замятин ответил отрицательно: «Ремизова лично узнал не очень давно, да и книги его стал читать сравнительно поздно». Далее он указал на свое несходство с Ремизовым: «Кладовая языка у меня и у Ремизова разная: у него рукописи и редкостные книги, а я книгами почти не пользовался», «внутреннее мое несходство с Ремизовым — чем дальше, тем, вероятно, будет больше заметно»<sup>84</sup>.

Несмотря на то что известность писателю принесла его повесть «Уездное», сам автор указывал, что из всего написанного к 1915 г. «наиболее искренним, дающим наибольшее представление о нутре, о философии автора» он считает свои рассказы «Африка», «Бог», «Дьячек» и «Петька»<sup>85</sup>. «Подлинный, высокий и трогательный лиризм», характерный для этих рассказов, критик А. К. Воронский отметил как черту художественного дарования писателя, оценивая повесть «На куличках»: «Лиризм Замятина особый. Женственный. Он всегда в мелочах, в еле уловимом <...>». Критик считал, что автору особенно удаются женские образы: «...они у него особенные, непохожие друг на друга, и в лучших, любимых из них автором трепещет это маленькое, солнечное, дорогое, памятное, что едва улавливается ухом, но ощущается всем существом»<sup>86</sup>. Любовь Замятина к своим героям, «симпатию к человеку грязному, пришибленному, даже одичавшему», — отметил в ранней прозе писателя В. Полонский<sup>87</sup>.

В оценке лексики Замятина критики разошлись после выхода из печати «Уездного». А. Дерман отмечал «сознательность, целесобразность, рассчитанность изображения и стиля»: «...его герои <...> всегда говорят на одном <...> испорченном, тусклом, сером языке,

<sup>83</sup> Переписка Е. И. Замятина с С. А. Венгеровым / Публ. и подгот. текста Т. А. Кукушкиной и Е. Ю. Литвин; Вст. ст. и комм. М. Ю. Любимовой // Евгений Замятин и культура XX века. С. 190. О Я. П. Гребенщикове см. подробнее: Я. П. Гребенщиков и Е. И. Замятин. Переписка (1916–1928) / Вст. ст., публ. и комм. М. Ю. Любимовой // Евгений Замятин и культура XX века. С. 252–270.

<sup>84</sup> Переписка Е. И. Замятина с С. А. Венгеровым. С. 191.

<sup>85</sup> Там же.

<sup>86</sup> Воронский А. К. Евг. Замятин. // Красная новь. 1922. № 6, нояб. — дек. С. 308.

<sup>87</sup> Полонский В. Заметки о молодых (Чалыгин, Никандров, Замятин) // Летопись. 1916. № 3. С. 263.

одинаково далеком как живому народному, так и литературному»<sup>88</sup>. Ю. Айхенвальд, напротив, говорил о «колоритном, ярком стиле, русском, слишком русском», «с характерной фразеологией, иногда не без вывертов, но всегда искусном, не менее, чем искусственном»<sup>89</sup>. А. А. Гвоздев также не нашел в «Уездном» ни примелькавшихся оборотов разговорного языка, ни истрепанных литературных клише<sup>90</sup>. А. Ремизов утверждал, что Замятин «по праву занял место в петербургских литературных студиях учителя прозаического письма»: «Словом он владеет в совершенстве: любит и ценит слово и ладит слова с большим искусством. Стиль Замятина лебедянский, такая его речь — Москва, вышедшая в степь половецкую». Характеризуя его повести, рассказы, сатирические сказки и пьесу «Огни св. Доминика», Ремизов заметил «...слово отчетливо, в движениях — действенно», в обстановке — декоративно»<sup>91</sup>. В некрологе Замятина Ремизов подмечает: «Только Андрей Белый так сознательно строил прозу», «стихия его отборно русская»<sup>92</sup>. «Проза Замятина веска и плотна; она насыщена словесной материей, сгущенной до крайности, — полагает А. Левинсон. — Она столь же ярка, как и лаконична. Не черноземная тучность, а сухая перегонка образов; фраза его не рыхлая глыба, а ровно спрессованный брикет с четкими гранями. <...> Замятин прибегает к <...> идиомам, заимствованиям из народных и областных говоров, которые чаруют великорусский слух неожиданностью словесных вариантов, экзотическим веянием степи или тайги»<sup>93</sup>.

В. Шишков, размышляя над известным афоризмом «стиль — это человек», внес в него поправку: «Если форма всегда определяется содержанием, а содержание — это конкретизация в образах той или иной идеи, значит, стиль не есть нечто незыблемое, самодовлеющее: у одного и того же писателя, поскольку он поглощен разными идеями, стиль его, по необходимости, разнообразен»<sup>94</sup>.

Особенности стиля и языка Замятина точнее других его современников почувствовал и объяснил Ю. Анненков: «Язык Замятина —

<sup>88</sup> Дерман А. Библиографические заметки // Рус. ведомости. 1916. 6 июля.

<sup>89</sup> Айхенвальд Ю. Литературные наброски // Речь. 1916. 25 февр.

<sup>90</sup> См.: Гвоздев А. Литературная летопись: «Уездное» Евгения Замятина // Северные записки. 1916. № 6. С. 137–139. См. также: Гвоздев А. Беллетристика 1916 года // Биржевые ведомости. 1917. 13 янв. Утр. вып.

<sup>91</sup> Ремизов А. Крашенные рыла: Театр и книга. Берлин: Грани, 1922. С. 91.

<sup>92</sup> Ремизов А. М. Стоять — негасимую свечу: Евгений Иванович Замятин. 1884–1937 // Ремизов А. М. Собр. соч. М., 2003. [Т. 10:] Петербургский буерак. С. 307.

<sup>93</sup> Левинсон А. Джентльмен: (Заметки о прозе Е. И. Замятина). С. 356.

<sup>94</sup> Как мы пишем. Л.: Изд-во писателей в Ленинграде, 1930. С. 196.

всегда замятинский, но в то же время, разный. <...> Для него язык есть форма выражения, и эта форма выражения определяет и уточняет содержание». Художник, внимательно следивший за ходом творчества писателя, оглядывая его в полном объеме, справедливо заметил, что Замятин пишет о мужиках и деревне «мужицким языком», о городских жителях — «языком канцелярского писаря или бакалейщика»; когда он пишет об иностранцах в повести «Островитяне» или рассказе «Ловец человеков», он «пользуется свойствами и даже недостатками переводного стиля, его фонетики, его конструкции — в качестве руководящей мелодии повествования»; рассказывая о полетах на Луну, использует терминологию астронома, инженера или — «языком математических формул». По мнению Анненкова, «искуснейше написанное Замятиным “Сказание об Иноке Еразме” можно было бы принять за произведение протопопа Аввакума. <...> язык Замятина остается очень образным и, вместе с тем, сдержанным, проверенным в каждом выражении»<sup>95</sup>.

В автобиографии 1922 г. Замятин отметил изменения, которые произошли в его творческой работе: «Сейчас пишу не много — вероятно, оттого, что становлюсь к себе все требовательней»<sup>96</sup>.

Неразрывность литературного мастерства Замятина с рано определившимся видением мира отмечали многие современники. В. Шкловский, внимательно следивший за развитием писателя, вспоминал: «В литературу Замятин вошел сильно и уверенно, ломая перед собой лед. Редко, кто сразу так хорошо начинает»<sup>97</sup>. М. Горький, А. Ремизов и Б. Пильняк считали «Уездное» самым значительным произведением писателя. Горькому импонировало созвучие повести собственному «окуровскому циклу»: «...этот “Городок Окуров” — вещь, написанная по-русски, с тоскою, с криком, с подавляющим преобладанием содержания над формой»<sup>98</sup>. «Жесткая экономия слова» у Замятина напомнила Я. Брауну Г. Флобера<sup>99</sup>. Б. Эйхенбаум утверждал, что Замятин обладает тем «художественным знанием,

<sup>95</sup> Анненков Ю. П. Дневник моих встреч. Т. 1. С. 252–253.

<sup>96</sup> Замятин Е. Я боюсь. С. 3.

<sup>97</sup> Шкловский В. О рукописи «Избранное» Евгения Замятина // Замятин Е. Избр. произведения: Повести. Рассказы. Сказки. Роман. Пьесы / Сост. А. Ю. Галушкин; предисл. В. Б. Шкловского; вст. ст. В. А. Келдыша. М., 1989. С. 6.

<sup>98</sup> Архив А. М. Горького. М., 1969. Т. XII. С. 218.

<sup>99</sup> См.: Браун Я. В. Взыскующий человека: (Творчество Евгения Замятина) // Евгений Замятин. «Мы»: Текст и материалы к творческой истории романа. С. 338. Впервые опубли.: Сибирские огни. 1923. № 5–6, сент.-окт. С. 225–240.

которое позволяет ему из маленького сюжета сделать вещь довольно значительную»<sup>100</sup>. В статье «Русская литература после 1917 года» (1922) критик Д. Святополк-Мирский, находившийся в эмиграции, сочувственно отметил, что стиль писателя обладает «полнотой и силой», которые делают его рассказы «необычайно убедительными и проникновенными»<sup>101</sup>.

Работу Замятина над формой сюжета и характеров называли «тонкой, инженерной»<sup>102</sup>. Эта особенность, по мнению многих современников, вредила восприятию его произведений. Т. И. Манухина с сожалением указывала: «Образы, декоративные детали так искусно выточены, словесные “части” так ловко пригнаны, свинчены, так точно передают его энергичные мысли, что его повести и рассказы скорей напоминают инженерные сооружения, нежели уподобляются некоему литературному “явлению природы”, когда ткань прозрачна и легка и мгновениями как бы исчезает для читателя»<sup>103</sup>. Критик В. Правдухин подчеркивал, что Замятин «не колдует словом», его мотивы «лишены моцартовской неожиданности». Он предупреждал читателей — не искать в его творениях «гоголевского размаха и широты, безоглядной и нераздельной любви к непосредственному художническому безумию». Страницы произведений Замятина, по мнению Правдухина, «ограничены им самим»; Замятин «говорит только то, что хочет говорить»<sup>104</sup>. Я. Браун назвал Замятина типом художника-бумеранга, который «обойдя круг мира», возвращается к «новому, умудренному, углубленному вопросу о себе, о человеке, о последней тайне человеческой». Поэтому у Замятина каждая «метафора рождается как неизбежность», причем именно в «том слове, какое высекает скульптор-художник»; он знает искусство образа — «круга, победно возвращающегося в финале к той же точке, откуда он вытек»<sup>105</sup>.

«Принцип его (Замятина. — М.Л.) стиля — экономный образ вещи вместо вещи, — писал Ю. Тынянов в 1924 г., рецензируя роман “Мы”, —

<sup>100</sup> Эйхенбаум Б. Страшный лад // Русская молва. 1913. 17 июля.

<sup>101</sup> <Святополк->Мирский Д.С. История русской литературы с древнейших времен по 1925 год / Пер. с англ. Р. Зерновой. London, 1992. С. 800.

<sup>102</sup> Это высказывание принадлежит Я. В. Брауну. См.: Браун Я.В. Взыскующий человека: (Творчество Евгения Замятина). С. 338.

<sup>103</sup> Таманин Т. <Манухина Т.И.>. Е. И. Замятин / [Републ. В. А. Туниманова] // Russian studies. 1996. Т. 2. № 2. С. 403.

<sup>104</sup> Правдухин В. Литературные течения современности // Сибирские огни. 1925. № 1. С. 210.

<sup>105</sup> См.: Браун Я.В. Взыскующий человека: (Творчество Евгения Замятина). С. 339.

предмет называется не по своему главному признаку, а по боковому; и <...> от этой точки идет линия, которая обводит предмет <...> обводит соседние вещи, обламывая в них углы». В романе все «замкнуто, расчислено, взвешено, линейно»<sup>106</sup>.

«У Замятина нет изъянов, столь губительных для наших “туземных” талантов: гениального кустарничества, отрывочной культуры, житейской неустойчивости, — подчеркнул А. Левинсон. — Весь он в равномерном напряжении сознательной воли, устремленной на трудное, но достижимое. Ибо он европеец, джентльмен <...>»<sup>107</sup>.

По мнению Я. Брауна, то, что составляет силу Замятина, является в то же время его «неизлечимой болезнью, слабостью»: «...он слишком рационален и рационалистичен, умно расчетлив»<sup>108</sup>. Почти дословно эту мысль выразил писатель Л. Добронравов: «Он большой мастер, “Маэстро”. Именно мастер, а не художник, ибо его душе никогда не улыбнулось солнце»<sup>109</sup>. Сравнивая К. Чуковского с Замятиным и явно отдавая предпочтение первому, критик А. Вольнский язвительно заметил о втором: «Это типичный клубок литературности. Многозначительных кивков и эзоповских намеков хоть отбавляй. Я не чувствую темперамента, слишком много рассудочности»<sup>110</sup>.

Энергия мысли Замятина, последовательность развития художественной идеи в его произведениях импонировали Б. Пильняку. В 1921 г., вскоре после знакомства с Замятиным, отзываясь о сборнике «На куличках», он писал: «В вас есть одно, чего у меня совсем нет и чему я завидую: вы возьмете в одной плоскости и тащите читателя на ней от начала и до конца» <...>»<sup>111</sup>. Горький в письме М. Слонимскому от 8 мая 1925 г. отметил, что «Рассказ о самом главном» написан «по Эйнштейну»: «...это уже не искусство, а попытки иллюстрировать некую философскую теорию — или гипотезу...»<sup>112</sup>.

<sup>106</sup> Тынянов Ю. Н. Литературное сегодня // Евгений Замятин. «Мы»: Текст и материалы к творческой истории романа. С. 342. Впервые опубли.: Русский современник. 1924. № 1. С. 297–298.

<sup>107</sup> Левинсон А. Джентльмен: (Заметки о прозе Е. И. Замятина). С. 358.

<sup>108</sup> Браун Я. В. Взыскующий человека: (Творчество Евгения Замятина). С. 339.

<sup>109</sup> Цит по: Постников С. П. Страницы из литературной биографии Е. И. Замятина. С. 519; комм. Р. М. Янгирова.

<sup>110</sup> Вольнский А. Лики и лица // Жизнь искусства. 1923. № 40. С. 19.

<sup>111</sup> Цит. по: Галушкин А. Вечный отрицатель и бунтарь: Е. Замятин — литературный критик // Лит. обозрение. 1988. № 2. С. 107.

<sup>112</sup> Горький и советские писатели: Неизд. переписка. М., 1963. С. 388 (Лит. наследство. Т. 70).

Простота, изысканность, рационализированность стиля дали повод современникам причислить Замятина к западноевропейской школе прозы. «Он хочет писать, как европеец, изящно, остро, со скептической усмешкой <...>», — заметил Горький<sup>113</sup>. К. Федин считал «европеизм» одним «из трех китов, держащих замятинскую прозу»<sup>114</sup>. «Европейская эрудиция, вправленная в художественную фразу», — точно и емко определил стиль Замятина Я. Браун<sup>115</sup>. Действительно, произведения Замятина 1920-х гг. можно сравнить со сложным химическим соединением; в нем представлены фрагменты различных философских систем, естественнонаучных теорий, различных поэтик, цитат из разных книг. Все фрагменты, элементы, цитаты сплавлены в одно целое. О количестве составляющих можно судить по статье «О литературе, революции, энтропии и о прочем» (1923). На шести страницах текста рядом стоят имена Эвклида и Н. Лобачевского, Галилея и А. Эйнштейна, Г. Бабёфа и Ч. Дарвина, А. Шопенгауэра и Ф. Ницше, протопопа Аввакума, Л. Толстого и Ф. Достоевского, А. Чехова и В. Вересаева, А. Блока и М. Горького, Андрея Белого и Федора Сологуба.

З. Шаховской казалось, что Замятин безусловно верил в «творчество, строго контролируемое и подверженное известным законам»<sup>116</sup>. Это утверждение, как нам кажется, входит в противоречие с воспоминаниями Ю. Анненкова: Замятин подверг критику формулу искусства, предложенную Анненковым, и назвал «науку, познающую и организовывающую жизнь» — формулой «искусства для скопцов, для замаринованных в уксусе». Замятин утверждал, что человеческая жизнь не поддается расписанию, в ней непременно должны присутствовать «игра», «прихоть», «бесполезный каприз», «случайность»<sup>117</sup>. В. Милашевский, наблюдая увлеченность Замятина искусством Б. Григорьева, также назвал писателя «фанатиком искусства»: «Хорошо написанная страница прозы, острый и сильный рисунок были для него чудеснее, волшебнее хорошо рассчитанной конструкции!»<sup>118</sup>.

Источники влияний на свое творчество Замятин прямо указал в автобиографии 1928 г.: «...много книг, очень рано — Достоевский. До сих пор помню дрожь и пылающие свои щеки — от “Неточки

<sup>113</sup> Архив А. М. Горького. Т. XII. С. 218.

<sup>114</sup> Федин К. Собр. соч.: В 12 т. М., 1986. Т. 10. С. 73; книга «Горький среди нас».

<sup>115</sup> Браун Я. В. Взыскующий человека: (Творчество Евгения Замятина). С. 338.

<sup>116</sup> Шаховская З. А. В поисках Набокова. Отражения. С. 244.

<sup>117</sup> Анненков Ю. П. Дневник моих встреч. Т. 1. С. 259.

<sup>118</sup> Милашевский В. А. Вчера, позавчера... С. 444.

Незвановой”. Достоевский долго оставался<sup>119</sup> — старший и страшный даже; другом был Гоголь (и гораздо позже — Анатолий Франс)<sup>120</sup>.

Значение творчества Гоголя для становления своего художественного метода Замятин определил еще в письме к С. Венгеру в 1916 г.: «В каком-то из младших классов гимназии дали мне собрание сочинений Гоголя, и это, помнится, было началом особого пристрастия моего к Гоголю. Люблю Гоголя посейчас, и думаю, не без его влияния явилась у меня склонность к шаржу, гротеску, к синтезу фантастики с реальностью»<sup>121</sup>.

Для понимания творческой манеры Замятина необходимо учитывать другое важное признание писателя в неотправленном черновике того же письма к С. А. Венгеру: «Последние лет 7–8 много читаю и люблю стихи символистов, наших и французских. Одна из любимейших книг: “Цветы зла” Бодлера»<sup>122</sup>. О постоянном интересе Замятина к поэзии вплоть до середины 1920-х гг. свидетельствуют также записи Я. П. Гребенщикова о книгах из его личной библиотеки, которые Замятин брал у него для чтения<sup>123</sup>.

Авторы значительного числа современных литературоведческих исследований продолжают сложившуюся еще при жизни писателя традицию рассматривать творчество Замятина через литературные влияния. Как справедливо заметил В. Паперный, «в русской культуре всегда чрезвычайно значимой была процедура заимствования. <...> для понимания русской культуры любого ее периода важнее иметь в виду характер трансформации заимствуемой идеологии (организации, стиля), чем саму эту идеологию»<sup>124</sup>. Применительно к творчеству Замятина этот вопрос еще в 1917 г. поставил литературовед Д. А. Балаика, который предложил критикам взглянуть на творчество объективно, а не через призму литературных влияний (Гоголя, Достоевского и др.), «рассмотреть не то, что писатель изображает,

<sup>119</sup> Подробнее о влиянии творчества Достоевского на Замятина см.: *Туниманов В. А.* Что там дальше?: (Достоевский и Замятин) // Рус. лит.-ра. 1993. № 1. С. 61–80; *Попова И. М.* 1) Антиномия свободы личности в «Островитянах» и «Мы» Е. Замятина и в «Записках из подполья» Ф. Достоевского // Вестн. Тамбов. ун-та. Сер. Гуманитар. науки. 1996. № 3–4. С. 59–65; 2) «Чужое слово» в творчестве Е. И. Замятина: (Н. В. Гоголь, М. Е. Салтыков-Щедрин, Ф. М. Достоевский). Тамбов, 1997.

<sup>120</sup> *Замятин Е.* Я боюсь. С. 7–8.

<sup>121</sup> Переписка Е. И. Замятина с С. А. Венгером. С. 191.

<sup>122</sup> Там же. С. 192.

<sup>123</sup> См. подробнее: Я. П. Гребенщиков и Е. И. Замятин. Переписка (1916–1928). С. 252–256.

<sup>124</sup> *Паперный В.* Культура «Два». М., 1996. С. 16.



а понять как он это делает». Главным достижением писателя он назвал инструментовку (подбор и соответствующая расстановка звуков, слов, знаков препинания), которая служит главному авторскому стремлению: «Замятин целью себе ставил дать такой язык своему рассказу, чтобы и картина, и ощущение от взгляда на эту картину вполне соответствовали замыслу», чтобы они отличались «на величину возможно меньшую»<sup>125</sup>. Эту особенность художественного творчества Замятина, вероятно, почувствовала З. Гиппиус; она отмечала: «За “стилем”, постройкой слов у Замятина, в каждом рассказе есть что-то еще, что худо ли, хорошо ли, слова эти связывает — дает им жизнь, делает их искусством»<sup>126</sup>.

Замятин повторял в автобиографиях: «рос под роялем», «мать» — «хорошая пианистка», играла Шопена<sup>127</sup>. В письмах сестре и жене он часто сообщал о том, что играет на рояле. А. Даманская, вспоминая друга в период 1917–1919 гг., писала, что, закончив колку дров для печки, Замятин садился за рояль и играл ноктюрны А. Н. Скрябина: «...он не был виртуозом — но, что любил, играл с большим толком, вкусом; и той, другой музыкальной фразе давал порою мягкость, лиризм <...>»<sup>128</sup>. В своих произведениях писатель редко обращался к музыкальным образам, но музыку слова, ритм, инструментовку писатель считал одним из важнейших средств для передачи идеи произведения<sup>129</sup>. В черновике письма к С. А. Венгеру (1916) Замятин писал: «Ремизов (и Иванов-Разумник) обратили мое внимание на *инструментовку* в прозе, чем я неоднократно пользовался и впредь буду. Впрочем, не мне Вам напоминать, что инструментовка в прозе — это не ремизовское, а скорей андрей-беловское, с той разницей, что у Белого нет чувства меры, и лезет его инструментовка в уши, как в оркестре гуканье выпившего контрабасиста»<sup>130</sup>.

В литературе XX в. особый статус, значительно более существенный, чем в «классических» текстах, приобретают графические

<sup>125</sup> *Балика Д.* В лаборатории поэта: (Ф. Сологуб, Е. Замятин, А. Белый). Белебей, 1917. Вып. 1. С. 16.

<sup>126</sup> *Антон Крайний <Гиппиус З.Н.>*. О молодых и средних // Совр. записки. 1924. Кн. 19. С. 242.

<sup>127</sup> *Замятин Е.* Я боюсь. С. 2, 3, 5.

<sup>128</sup> *Арсений Мерич <Даманская А.>* Встречи с Замятиным. С. 395.

<sup>129</sup> Несколько десятилетий спустя А. И. Солженицын писал о том, что был поражен энергичным сжатым синтаксисом Замятина, и признался, что «в синтаксисе поставил его себе одним из учителей» (*Солженицын А. И.* Из Евгения Замятина: «Литературная коллекция» // Новый мир. 1997. № 10. С. 186).

<sup>130</sup> Переписка Е. И. Замятина с С. А. Венгером. С. 192.



варианты текста — деление на абзацы, отступы, употребление двойного тире в функции не пунктуационного, а интонационного знака. Варьируя графику и стараясь приблизить ее элементы к знакам «устного говорения», которыми насыщена сказовая речь, Ремизов превращал печатный текст в своеобразную «партитуру». Сказ, по словам первого исследователя данного типа повествования Б. Эйхенбаума, «имеет тенденцию не просто повествовать, не просто говорить, но мимически и артикуляционно воспроизводить — слова и выражения выбираются и сцепляются не по принципу только логической речи, а больше по принципу речи выразительной, в которой особенная роль принадлежит артикуляции, мимике, звуковым жестам и т. д.». Анализируя особенности сказовой речи Гоголя, исследователь сравнил автора с актером: «...не сказитель, а исполнитель, почти комедиант скрывается за печатным текстом “Шинели”. <...> Личный тон, со всеми приемами гоголевского сказа, определенно внедряется в повесть и принимает характер гротескной ужимки или гримасы»<sup>131</sup>.

В предисловии к сборнику «После разлуки» (1922) Андрей Белый размышлял о роли пунктуационных знаков для выражения творческой манеры: «Прослеживая жизнь знаков, мы видим индивидуализм писателей: точка есть знак прозы Пушкина, “точка с запятой” — Толстого; “двоеточие” — мой знак; “тире” — знак, излюбленный модернистами. <...> Мы еще не овладели техникой знаков, потому что мы не овладели интонационной мелодией так, как другими элементами предложения»<sup>132</sup>.

Замятин часто использует тот или иной пунктуационный знак как интонационный. Он часто использует многоточие и тире, а также нетрадиционные знаки — двойное и тройное тире, четыре точки (особенно часто встречаются в его ранних письмах к невесте Л. Н. Усовой), а также многоточие с двойным тире. А. Левинсон обратил внимание на принцип построения фразы у Замятина, который заключается в «постепенном устранении несущественных, связующих частей предложения»: «Сказуемое-глагол в эллиптической фразе Замятина почти отсутствует; его заменяет идеограмма — тире. Слова пригоняются друг к другу точно, как осколки мозаики, без помощи цемента. Более крупные членения повествовательного сказа, как, например, абзацы, отличаются той же герметической кладкой.

<sup>131</sup> Эйхенбаум Б. М. Как сделана «Шинель» Гоголя // Эйхенбаум Б. М. О прозе. О поэзии: Сб. ст. Л., 1986. С. 48, 57–58.

<sup>132</sup> Белый А. После разлуки: Берлинский песенник. Пг.; Берлин: Эпоха, [1922]. С. 11–12.

Фразы автономны, редко лишь связаны друг с другом словесными скрепами, предложениями. Все это придает изложению Замятина черты неподвижности, статичного покоя, и когда, наконец, действенный глагол сдвинет с мертвой точки тяжкую массу этой прозы, поступь ее мощна и внушительна»<sup>133</sup>.

Многоточие как форма выражения семантики «незавершенности, недосказанности» встречается у Замятина очень часто. Исследовательница насчитала около 150 многоточий в «Рассказе о самом главном» и около 50 — в рассказе «Мамай»<sup>134</sup>. Особый интерес вызывают многоточия, которые повторно употребляются в предложении: такие знаки являются языковыми формами внушения. Эти «формы внушения» дают возможность осмыслить строгую форму организации текста и сознательно проникнуть в его содержание только тогда, когда «срабатывает» эта форма внушения.

Двойное и тройное тире, характерное и для авторов XVIII — первой половины XIX в. и служившее показателем эмоциональной окраски заканчивающегося предложения, а также использовавшееся для усиления значительности содержания, у Замятина связано со степенью недосказанности. В «Рассказе о самом главном» знак двойного тире встречается 20 раз, знак тройного тире — только один. В этом же рассказе многоточие часто используется вместе с двойным тире и указывает на сознательный пропуск слов и даже мысли.

Можно предположить, что пунктуационные особенности произведений Замятина — это сложная и тонкая система недосказанности, в которой каждый знак является «метой» скрытого смысла, пропущенной фразы или целого предложения. По утверждению Замятина, «словесная одежда в живом рассказе никогда не бывает аккуратно застегнута на все пуговицы: она непременно небрежна, разорвана на клочки»<sup>135</sup>. Для выражения напряженного переживания своих героев он использовал усеченные, неполные предложения; а также — пропуски подлежащих и сказуемых, чтобы передать лихорадочную, отрывистую речь персонажей.

Как справедливо заметил Д. Балаика, Замятин «подбирает слова и звуки, соответствующие всему облику своего героя»<sup>136</sup>. И хотя сам

<sup>133</sup> Левинсон А. Джентльмен: (Заметки о прозе Е. И. Замятина). С. 356.

<sup>134</sup> Щербак А. С. Пунктуационные формы выражения семантики «незавершенности», «недосказанности» в почерке Е. И. Замятина // Творческое наследие Евгения Замятина: Взгляд из сегодня / Под ред. Л. В. Поляковой. Кн. II. Тамбов, 1994. С. 256.

<sup>135</sup> Замятин Е. Соч. Т. 4. С. 384.

<sup>136</sup> Балаика Д. В лаборатории поэта... С. 18.

прозаик признавался, что не разделяет идею соответствия каждого звука строго определенному смысловому или цветовому значению (ее развивал, в частности, К. Бальмонт), все же он считал, что у каждого звука есть «если не количество, то качество»<sup>137</sup>. Замятин даже изложил систему ассоциаций, которые возникали у него в связи с согласными звуками. «Внешнюю звуковую характеристику действующих лиц» он строил на согласных звуках и наиболее последовательно провел этот принцип в повести «Островитяне»: здесь «...каждому человеку соответствует свой лейтмотив, неизменно сопровождающий его появление»<sup>138</sup>.

Слово в произведениях Замятина, как правило, несет повышенную функциональную нагрузку. Лексический состав, синтаксические единицы, насыщенные глаголами действия, отглагольными формами причастий и деепричастий, — все это создает динамичность, экспрессивность художественного текста.

По мнению критика М. Слонима, в стиле Замятина, «большого мастера композиции», содержится «указание на тот путь, который предстоит проделать русскому реализму» в будущем. Произведения Замятина «в противовес зыбкости символизма и распространенности старого реализма достигают сжатости и резкой отчетливости изображения»; они «всегда прекрасно “сделаны”», «художественно продуманы», «отчетливо и гармонически построены», «все детали — необходимые детали целого»<sup>139</sup>.

Если рассматривать понятие «стиль» как устоявшуюся форму художественного самоопределения отдельной личности и распространить его на различные виды человеческой деятельности, то, используя классификацию, предложенную немецким культурфилософом и психологом Э. Шпрангером<sup>140</sup>, Замятина с полным основанием можно отнести к типу эстетической личности. Многие характерные для этого типа черты свойственны Замятину — «все свои впечатления он преобразует в выражения», «воля к форме» определяет его бытовое поведение, внешний облик, его литературное творчество, выражает-

<sup>137</sup> Замятин Е. Соч. Т. 4. С. 592–593.

<sup>138</sup> Замятин Е. Я боюсь. С. 165.

<sup>139</sup> Слоним М. Литературные отклики: Евгений Замятин // Воля России (Прага). 1923. № 8–9. С. 93, 95.

<sup>140</sup> См.: Spranger E. Lebensformen: Geisteswissenschaftliche Psychologie und Ethik der Persönlichkeit. Fünfte vielfach verbesserte Auflage. Halle (Saale): Verl. v. Max Niemeyer, 1925. S. 165–192 (гл. 2 «Abschnitt: Die idealen Grundtypen der Individualität» — «Основные идеальные типы индивидуальности»). Книга «Формы жизни» (1-е изд. 1914) переиздавалась в Германии в 1921–1930 гг. шесть раз.

ся в «построении и оформлении самого себя» и в «универсализации эстетического видения, тотализации форм».

Отвечая на вопросы анкеты для сборника «Как мы пишем», Замятин рассказал, что тратит много времени на каждое произведение — «гораздо больше, чем это нужно для читателя», и все потому, что это «нужно для него самого». Себя он считал «самым требовательным и придирчивым критиком», оговорившись, что прислушивается также к мнениям товарищей, которые «знают, как делается роман, рассказ, пьеса: они сами делали это — и делали хорошо»<sup>141</sup>.

По признанию Замятина, он редко использовал случайные образы: «Случайный образ — от неумения сосредоточиться, по-настоящему увидеть, поверить. Если я верю в образ твердо — он неминуемо родит целую систему производных образов, он прорастает корнями через абзацы, страницы. В небольшом рассказе образ может стать интегральным — распространиться на всю вещь от начала до конца»<sup>142</sup>.

Процесс переписывания рукописи для Замятина состоял в том, чтобы «все лишнее — выкинуть вон». «Это “лишнее” само по себе может быть и хорошо, но когда оно не необходимо, когда вещь может жить без него — оно вычеркивается беспощадно». Каждая фраза, по признанию писателя, сначала «десять раз примеряется в голове», прежде чем попасть на бумагу. «Незаконченных фраз, сцен, положений — позади я никогда не оставляю», «поправки сводятся обычно к переменам в эпитетах, образах, в расстановке слов, в музыке», — писал о характере своей работы Замятин. Оглядываясь назад и оценивая свой творческий путь, он определил смысл своего труда: «Все сложности, через которые я шел, оказывается, были для того, чтобы прийти к простоте <в рассказах «Ёла» и «Наводнение»>. Простота формы — законна для нашей эпохи, но право на эту простоту нужно заработать»<sup>143</sup>.

В начале 1920-х гг. А. Левинсон указал на причину влияния личности и творчества Замятина на его современников: «...для тех же, кто знает лишь невысокую стопку его книг, оно подчас загадочно. Это власть личная, прямое излучение закаленной воли»<sup>144</sup>. В некрологе Замятина (1937) Н. Волкововский не случайно отметил особый характер творческой манеры и всего облика своего бывшего коллеги по Всероссийскому Союзу писателей: «От всей его внешности, такой же просто-изысканной, каким был его дух, веяло таким

<sup>141</sup> Цит. по: Замятин Е. Я боюсь. С. 168–169.

<sup>142</sup> Там же. С. 166.

<sup>143</sup> Там же. С. 167–168.

<sup>144</sup> Левинсон А. Джентльмен: (Заметки о прозе Е. И. Замятина). С. 355.

контрастом со всем окружающим, такой органической англизированнойностью в высшем смысле этого затасканного перед войною слова, такой глубокой внутренней независимостью, что его дальнейшее пребывание в хаосе советского быта было наглядно нелепым. <...> Замятин слишком от другого мира, чтоб когда-нибудь внутренне слиться с окружением. Он навсегда должен был остаться “избранным”, “одиночкой” в стране, где ставка делалась на массу. <...> весь стиль его разговора, как и весь стиль его письма, были чуждыми советскому окружению, даже менявшемуся в своих бытовых формах»<sup>145</sup>. Оценка Волковыского, вероятно, несколько преувеличена, но, в общем, верна.

Говоря о значении наследия Замятина для будущего, А. Ф. Даманская, отметив его значение для литературы, подчеркнула значение его личности: «Но неизмеримо значительнее духовное наследство его, незакрепленное в вещественных, темных знаках: память о литературном подвижничестве, о долге внимания к литературным товарищам, о литературной честности, об исключительной нравственной опрятности...»<sup>146</sup>. По мнению Даманской, и за пределами России эти черты могли оценить немногие его современники.



<sup>145</sup> Волковыский Н. Е. И. Замятин в советской обстановке. С. 386.

<sup>146</sup> Даманская А. Смерть Е. И. Замятина: (Письмо из Парижа). С. 378.



## И. О. ШАЙТАНОВ

### Рождение манеры: место Е. Замятина в литературной традиции \*

#### *«Англичанин» из Лебедяни*

К изданиям замятинских книг, кажется, никогда не прилагали его фотографий. Это было бы непозволительным пренебрежением к портретам — и каким! Работы Б. Кустодиева, Ю. Анненкова, Н. Радлова...

Кустодиев познакомился с Замятиным в 1922 г., когда тот должен был написать о художнике. Он написал, но не статью, не рецензию, а рассказ — «Русь», опубликованный издательством «Аквилон» как «текст к картинам Кустодиева» (1923).

Замятин — автор выдержанного в кустодиевских тонах рассказа «Русь» — мало напоминает автора знаменитой антиутопии «Мы». В романе — цивилизация, уничтожающая природу вне человека и внутри него. В рассказе — торжество природы, яркой, красочной, неистовой. В духе Лескова, по мотивам «Леди Макбет Мценского уезда».

Однако бытописателя или нравописателя русской провинции трудно предположить в Замятине на кустодиевском портрете. Полуразвалясь, небрежно-элегантный с папироской в картинно опущенной кисти руки — денди с безукоризненным пробором, с ядовитой полуулыбкой... А за спиной контур пейзажа, даже не городского, а индустриального. Как будто Кустодиев решил написать портрет не того, чьи глаза, как и его собственные, полны пестротой русской провинции, не того, чью «Блоху», сценическое переложение лесковского «Левши», ему еще предстоит оформлять в театрах Москвы и Ленинграда; нет, другого человека — инженера, строителя ледоколов, язвительного европейца, англomана, ведавшего Англией в основанном Горьким издательстве «Всемирная литература».

И только что-то в лице, в глазах — будто играет и посмеивается, будто ряженный. Будто проступает другое лицо, которое гораздо виднее

---

\* Глава из неопубликованной книги о творчестве Е. Замятина.

на анненковском портрете, — с лучистой улыбкой, разбежавшейся хитрыми морщинками. Будто повзрослевший провинциальный мальчишка, ради биографической перспективы тут же Анненковым и изображенный в углу портрета — хохочущий, лопоухий. А в другом углу — английский текст нью-йоркской газеты.

Снова двойное напоминание: русский писатель, как редко кто знающий и слышащий Русь, а с другой стороны — «англичанин», прозвище Замятина в литературной среде.

Что в нем сильнее, что в нем значительнее?

А. Ремизов возмущался — что тут выбирать: «Замятин из Лебедяни, тамбовский, чего русее, и стихия его слов отборно русская. Прозвище “англичанин”. Как будто он и сам поверил, — а это тоже очень русское. Внешне было “прилично” и до Англии, где он прожил всего полтора года (1916–1917. — *И. Ш.*), и никакое это не английское, а просто под инженерскую гребенку, а разойдется — смотрите: лебедянский молодец с пробором! И читал он свои рассказы под “простака”»<sup>1</sup>.

А К. Чуковский, часто встречавшийся с Замятиным по делам издательства «Всемирная литература», записывает в дневник — с натуры: «Он изображает из себя англичанина, но по-английски не говорит, и вообще знает поразительно мало из англ. литературы и жизни. Но — и это в нем мило, потому что в сущности он милый мальй...» (19 марта 1922)<sup>2</sup>.

В «англичанина» играет; читает «под простака»... От такого игрового человека было естественно ожидать, что он отдаст дань театру. Это будет позже — в 1920-х. Гораздо раньше Замятин ищет речевую маску — в прозе. И находит ее.

Мнение Ремизова особенно важно — по его школе числился Замятин. А в далекой перспективе, как традиция, для того и для другого — Гоголь, Лесков. Она уводит на глубину языкового сознания, национальной памяти, русского мифа.

Действительно — чего «русее»? Но за Замятиным и другая традиция — европейской классики. Прежде всего самый любимый (кстати, как и Ремизовым) — Свифт. Из современных — Анатолий Франс. Впрочем, так ли уж странно, что будущий создатель романа «Мы» ощущает близость к тому, в чьем воображении родились йэху, и к тому, кем написаны «Остров пингвинов» и «Восстание ангелов»?

По линии жанра, по общей для них всех линии *сатирической фантастики*, их родство не порождает удивления. Но есть и другая

<sup>1</sup> Ремизов А. Стоять — негасимую свечу памяти Евгения Ивановича Замятина. 1884–1937 // Современные записки. 1937. № 64. С. 426.

<sup>2</sup> Чуковский К. Дневник 1901–1929. М., 1991. С. 196.

линия — стиля, словесного мышления. И здесь, казалось бы, что может быть дальше от Замятина, чем французский роман, никогда не позволяющий забывать о многовековой деятельности Академии, вычистившей литературный язык, который с такой неохотой откликается на речевое разнообразие.

Странные контрасты — в личности Замятина, в его вкусе. Была ли эта раздвоенность преодолена в творчестве или же игра противоположностями составила сущность его писательской манеры?

В последние годы, узнав Замятина, прочтя его, мы не особенно задумываемся над этим вопросом, даже не очень и замечаем его. Почему?

Перед тем, кто сегодня хочет понять и объяснить другим русскую литературу XX в., возникают новые трудности. Прежде главная состояла в том, что мы не имели права знать все. Исключать приходилось слишком многое, чтобы картина сложилась сколько-нибудь полной и верной. Теперь как будто бы мы знаем все, но срабатывают новые схемы, побуждающие производить новые исключения и снова проводить границы.

То, что после принудительного забвения возвращалось в культуру, по этому факту своей судьбы получило название «*возвращенной литературы*». Спешили узнавать прежде потаенное, запретное, тем более — становившееся порой поводом к запрету всего творчества, самого писательского имени. По этой логике: Замятин — романа «Мы», Пильняк — «Повести о непогашенной луне».

Печатали и другие вещи, но судили прежде всего об этих. За этими крупными планами отдельных произведений все творчество виделось неотчетливо, теряло свою логику. Но и сами эти произведения, вырванные из контекста творчества, не становились более понятными. Разумеется, можно и необходимо изучать роман «Мы», ставя его в ряд мировых антиутопий, рядом с романами Уэллса, Хаксли, Оруэлла. Но «Мы» — далеко не первое высказывание Замятина о судьбе России и даже о трагической роли, которую в ней сыграет *утопическая идея*. Это не первое его *предсказание, предвидение*.

Здесь легко впасть в крайности. Первая состоит в том, что возникает желание извлечь из этих «запретных» произведений сиюминутный политический смысл, чтобы объяснить: вот почему их запрещали. Другая крайность в том, чтобы в некогда запретном поторопиться увидеть что-то непременно очень значительное, даже великое, ибо мы убеждены (и часто справедливо), что плохого не запрещали. Былая запретность возносит эти книги заведомо выше всего, что возникало рядом, что предшествовало... В случае первой крайности произведение выпадает из литературного ряда и становится явлением лишь политической истории. В случае второй — оно, минуя *свой* литературный



ряд, возносится в некую великую традицию. И тот и другой путь не облегчает понимания, не дает контекста творчества и мысли.

Так Замятин оказывается на линии пересечения двух традиций, побуждая задать вопрос — что же для него важнее: *всемирная утопия или русский миф*? В том-то и дело, что одно для него не существует без другого, но только в их сочетании, в столкновении, позволившем писателю в числе первых сформулировать новый фатальный вопрос русской истории: *почему именно здесь, в России, а не где-либо еще мировая утопия о человеческом равенстве была принята к осуществлению?*

Классическая русская литература немало потрудились над нелицеприятным изображением национального бытия в его повсеместном проявлении. Однако после 1905 г. все сказанное показалось недостаточным. Ощущение давящей тяжести стало физически невыносимым. Темой стало *целое — русская жизнь*, как будто заколдованная в своей безысходности в пределах каждого своего круга. Об этом и писали: Бунин — «Деревню», Замятин — «Уездное», Андрей Белый — «лицу», «Петербург».

Знаменательна переключка названий лучших прозаических книг той поры. В каждом — *место действия*, каждое со своим кошмаром, терзаемое своими бесами, из которых будничные, «мелкие» — самые страшные. «Мелкий бес» Ф. Сологуба по структуре названия как будто не встает в перечисленный ряд, но ему принадлежит и даже хронологически его открывает, потому что в этом романе — едва ли не самое памятное суждение о *силе русской обыденности*, которая всего виднее, обнаженнее — в провинции, в уездном.

Как скажет один из героев горьковской повести того же времени — «Городок Окуров»: «Что ж — Россия? Государство она, бесспорно, уездное. Губернских-то городов — считай — десятка четыре, а уездных — тысячи поди-ка! Тут тебе и Россия».

В этой России начался Замятин, ее полюбил и возненавидел.

### Словесная живопись

Еще раз вернемся к портретам. Знаменитый анненковский не всем понравился. Говоря о нем, имели в виду не только манеру художника, но и манеру изображенного писателя. Лично они были очень близки. Много позже, живя во Франции, Ю. Анненков так начал свои воспоминания: «С Евгением Замятиным, самым большим моим другом, я впервые встретился в Петербурге в 1917 году»<sup>3</sup>.

<sup>3</sup> Анненков Ю. Дневник моих встреч: Цикл трагедий. Л., 1991. Т. 1. С. 235.

Затем последовало несколько трудных лет дружбы и творческого общения. Бок о бок жили в Доме искусств (своего рода общежитие для деятелей культуры) в промерзшем Петрограде; летом 1921 г. провели вместе летний месяц в глухой деревеньке на берегу Шексны — Анненков с альбомом, Замятин с рукописью романа «Мы», которую окончательно «подчищал», из которой читал главы<sup>4</sup>.

В следующем 1922-м в свет выйдет знаменитый анненковский альбом — «Портреты». Там и замятинский. В числе материалов, сопровождающих альбом, — статья Замятина «О синтетизме». Это его писательский манифест той поры. О нем критики писали едва ли не меньше, чем о портретах, с которыми сопоставляли теоретические идеи: иногда противопоставляли, иногда угадывали аналогию.

«Для чего, например, — задается вопросом М. Шагинян, — было неподвижную маску Замятина сажать на “Таймс”? Для того чтобы охарактеризовать английские вкусы писателя? Но истинный портрет, схватив натуру, передал бы ее “англодушие” органически, а не наружно-вывесочным образом. А сейчас получился лишь остроумный фокус с неподвижной (хотя и очень “похожей”) маской на фоне вывески»<sup>5</sup>.

Тема Шагинян в данном очерке — Анненков, а не Замятин. Однако изобразительные приемы у художника и писателя были сходными, так что, быть может, и внешний по своей природе анненковский прием в данном случае изнутри представлял манеру Замятина.

Оба строили образ так, чтобы суть его была обнажена — до зримости, до геометрической отчетливости форм. Не боясь упрощений, даже если упрощается лицо — до маски (очень «похожей» — это нельзя не признать). Сложность не прячется, ибо она не внутри; ее источник не в психологии, а вовне — в отношениях, в структуре мира, которая для всех едина и для каждого индивидуальна, что устанавливается различной перспективой монтажных планов.

Это единственный прием и способ видения, который в силах отразить тогдашнюю реальность: «Смещение планов для изображения сегодняшней, фантастической реальности — такой же логически необходимый метод, как в классической начертательной геометрии — проектирование на плоскости X-ов, Y-ов, Z-ов»<sup>6</sup>. Это из статьи «О синтетизме», о которой Замятин позже скажет: «Это я писал не об Анненкове, а о нас, о себе, о том, каким, по-моему, должен быть словесный рисунок»<sup>7</sup>.

<sup>4</sup> Там же. С. 238.

<sup>5</sup> Шагинян М. «Мир искусства» // Шагинян М. Литературный дневник. М.; Пг., 1923. С. 180.

<sup>6</sup> Замятин Е. О синтетизме // Замятин Е. Сочинения. М., 1988. С. 417.

<sup>7</sup> Замятин Е. Закулисы // Замятин Е. Сочинения. М., 1988. С. 470.

Отношение к творчеству у Замятина всегда сознательное, профессиональное. Кто он — учитель жизни? властитель дум? Обычная для писателя роль в России.

Как будто бы ни то и ни другое. Он — Мастер, мэтр, знаток литературного ремесла. В этом обычно звучит уважительное признание, но и сдержанность оценки. Именно так его воспринимали. И он не пытался противостоять такому восприятию. Охотно учил ремеслу, рассказывал о том, как пишет.

В 1920-х гг., имея в виду воспитание новой пролетарской литературы, лучших писателей нередко приглашали высказаться на тему «Как мы пишем». Именно так назывался сборник, вышедший в 1930 г. в Ленинграде. В нем — великолепное замятинское эссе «Закулисы».

Впервые, рассказывает писатель, задуматься о том, как он пишет, его заставил курс лекций по «технике художественной прозы», который, по предложению Горького, он начал читать в 1920 г. в Доме искусств. С тех пор за многими из слушателей закрепилось — «замятинцы». В первую очередь за группой «Серапионовы братья», куда входили лучшие молодые прозаики М. Зощенко, Вс. Иванов, К. Федин, В. Каверин.

Для самого же Замятина чтение курса стало поводом «заглянуть к самому себе за кулисы — и несколько месяцев после этого я не мог писать»<sup>8</sup>.

Законы мастерства в 1920-х понимали прежде всего как характерный для писателя способ преломления (нередко вслед формалистам говорили — деформации) документального материала. Замятин также припоминает кое-что из жизненной предыстории своих произведений. В частности, случай с Чеботарихой из повести «Уездное», в портретной узнаваемости которой Замятину пришлось убедиться при первой же его встрече с М. М. Пришвиным: «А-а, так это вы и есть? Покорно вас благодарю. Тетушку-то мою, вы как измордовали! — Какую тетужку? Где? — Чеботариху, в “Уездном” — вот где!..»

Правда, Замятин тут же предупреждает, что для него подобный случай прямого перенесения натуры в произведение — исключительный: «Случай с пришвинской теткой — единственный; обычно я пишу без натурщиков и натурщиц». Положим, не единственный, ведь еще о нескольких поведал Замятин там же — в очерке «Закулисы», но, видимо, не это для него главное — не письмо с натуры в погоне за узнаваемостью и буквальным правдоподобием.

Художественное пространство у Замятина не записывается в равной мере подробно, с сохранением всех реальных соответствий.

---

<sup>8</sup> Там же. С. 461–462.

Масштаб зачастую нарушен, что-то укрупнено, гипертрофировано. Замятин не описывает лицо, а схватывает отличительную черту и уже о ней не забывает, как, положим в английской повести, созданной накануне революции — «Островитяне»: «...основной зрительный образ Кембла — трактор, леди Кембл — черви (губы); миссис Дьюли — пенсне...» («Закулисы»).

Всегда есть лейтмотив, преимущественно зрительный, вещный. Иногда возникающий по закону метафорического уподобления (Кембл — трактор), еще чаще по закону синекдохи — через деталь, замещающую целое. Деталь педалируется, навязывается, и чем она неприятнее, тем настойчивее, чтобы в самом повторе рождалось впечатление.

В общем, читателю предоставляется произвести ту же работу, которой занят автор, по части восстанавливающий — *синтезирующий* — всю картину: «Сегодняшний читатель и зритель сумеет договорить картину, дорисовать слова — и им самим договоренное, дорисованное будет врезано в него неизмеримо ярче, прочнее, встет в него органически. Так синтетизм открывает путь к совместному творчеству художника — и читателя или зрителя; в этом — его сила» («О синтетизме»).

Это уже попытка осмысления приема в теории — свидетельство тому, что прием созрел. А ведь Замятин не сразу пришел к нему и не сразу его понял. Творчество опережало осмысление.

Первые замятинские рассказы (1906–1910) были попыткой литературного психологизма. Они были написаны потрясенным человеком. Студент Петербургского политехнического института Замятин был арестован осенью 1905 г. как член боевой дружины Выборгского района. Последовало несколько месяцев в одиночке и в 1906 высылка на родину в Лебедянь. Вскоре высылка была отменена, но еще несколько лет сохранялось запрещение жить в столице, пренебрегая которым в 1908 г. Замятин закончил институт. Вскоре в печати появились его первые рассказы: «Один» (Образование. 1908. № 11) и «Девушка» (Новый журнал для всех. 1910. № 25).

«Один» — о последствиях 1905 г., об ужасе одиночки, о поманившей и обманувшей любви, о самоубийстве. «Девушка» — о провинциальной барышне, о страхе одиночества, о тщетном ожидании любви, сказавшейся грезами, сантиментами, но и голосом крови, биологией, неожиданной и агрессивной. Нельзя сказать, что эти рассказы во все не в духе Замятина, будто он блуждает в совсем чуждой для себя области. Он — впоследствии автор таких замечательных повестей, как «Север» (1918), «Наводнение» (1929); в обеих — история любви, но не тонких переживаний, а страсти цельной, которой не умеет сопротивляться само существо человека, его природа.

В ранних рассказах такая страсть лишь намечена. Дело не в том, что ее изображение еще не под силу автору, а в том, что она не под силу его тогдашним персонажам, нервическим, в духе декаданса 1900-х гг. Их внутреннее состояние таково, что явленное внешним действием, поступком отзывается мелодрамой. Отнюдь не трагедией с катарсисом и освобождением, а мучительной безысходностью. В них нет другого развития, кроме как возрастания безысходности после тщетных попыток преодолеть ее, вырваться. Вся надежда сливается в предмете любви, случайном и единственном, ибо выбора нет, другого не дано. В «Девушке» сказочный принц (в действительности — молодой человек, выдающий книги в библиотеке) опознаваем — даже без имени — по нескольким внешним подробностям: «...золотые волосики на бороде...»

Не это ли первый эскиз будущей словесной живописи, укрупняющей деталь, делающей ее значимой, предполагающей синтетическую способность восприятия в читателе? Внешнее сходство приемов всегда обманчиво, ибо их подлинное сходство или различие функционально, зависит от их мотивированности, от их роли в пределах художественного целого.

Маниакально сосредоточенное, поглощенное внутренней жизнью сознание выхватывает в окружающем случайные черты. Они легко приобретают гипнотическое свойство; небольшой нажим — и они перерастут в образ-символ, заслоняющий мир. Нечто подобное красному цветку у Гаршина или красному смеху у Леонида Андреева. Иной смысл у деталей в прозе зрелого Замятина.

Первый знак перемен — меняющийся характер названий. В ранних рассказах название указывает на героя и даже конкретнее — на его состояние одиночества, иногда со всей откровенностью («Один»), иногда подразумевая его («Девушка»). В названии же последовавших вскоре за первыми рассказами повестей с последовательной настойчивостью устанавливается место действия: «Уездное», «На куличках», «Алатырь».

### *Горький и Замятин: бытописание и сказ*

В литературу Замятин вошел, опубликовав повесть «Уездное» (Заветы. 1913. № 5). О нем заговорили «все и сразу»<sup>9</sup>. Позднее мнение В. Шкловского подтверждается многими другими, в том числе и отзывами в прессе, непосредственно последовавшими за журнальной публикацией повести. И все-таки не будем преувеличивать ее успех.

<sup>9</sup> Шкловский В. О рукописи «Избранное» Евгения Замятина // Замятин Е. Избр. произведения. Повести. Рассказы. Сказки. Роман. Пьесы. М., 1989. С. 6.

В архиве Замятина<sup>10</sup> есть ряд документов, касающихся расторжения его договора с издательством Н. А. Столяра «Современные проблемы»: 28 сентября 1915 г. Автор выкупает все экземпляры «Уездного», остающиеся на складе — 1190, при общем тираже — 1600, и обязуется выкупить экземпляры, поступающие из провинции. Все они подлежат уничтожению.

Лишь 16 февраля следующего 1916 г. Замятин заключает «домашнее условие» с книгоиздательством М. В. Попова (владелец М. А. Ясный) на издание сборника «Уездное», куда, кроме повести, войдет ряд рассказов<sup>11</sup>. В марте Замятин уезжает в Англию, чтобы вернуться лишь с началом революции — в сентябре семнадцатого.

Какими бы ни были отношения у Замятина с критикой, если не всегда благожелательной, то всегда заинтересованной, о большом читательском успехе «Уездного» едва ли возможно говорить. Повесть выдвинула Замятина в первый ряд современных писателей, но его литературная репутация тогда и, пожалуй, на протяжении всей жизни была выше его широкой известности. Он оставался классиком для достаточно избранного круга, мастером, которым восхищались собратья по перу, которому завидовали и которого осуждали за преобладание мастерства над жизнью. По этой схеме сложились и его отношения с Горьким.

Их личные отношения были близкими и трудными. Но как бы ни менял Горький своего мнения об авторе «Уездного», насчет этой повести оно оставалось неизменным: она сразу же вызвала его восхищение. И формула горьковской похвалы установилась раз и навсегда: «...не написал ничего лучше “Уездного”, а этот “Городок Окуров” — вещь, написанная по-русски, с тоскою, с криком, с подавляющим преобладанием содержания над формой»<sup>12</sup>.

О повести «Городок Окуров» стоит сказать подробнее, ибо непосредственно вслед ей писалось «Уездное» и едва ли не с полемическим заданием — отталкивания от горьковской манеры. К ведению такого рода литературной полемики Замятин был склонен.

Горький ставил «Уездное» чрезвычайно высоко и неизменно рядом со своим «Городком Окуровым», как будто бы давая повод улыбнуться авторскому тщеславию. Но как раз Горький страдал им в гораздо меньшей степени, чем многие, чем, скажем, среднеарифметический автор. К тому же своей незавершенной окурковской трилогией Горький, хотя и очень дорожил, доволен не был. Недовольство росло

<sup>10</sup> ИМЛИ. Ф. 47. Оп. 2. № 43.

<sup>11</sup> Там же. № 47.

<sup>12</sup> Архив А. М. Горького. М., 1969. Т. XIII. С. 218.

по мере работы над ней и печатания. Так что еще вопрос: Замятина ли он возвеличивал сравнением или избавлялся от чувства собственной неудовлетворенности, *находя у другого именно то, что хотел бы сделать сам и не вполне преуспел.*

Трилогия об уездной России писалась Горьким в Италии — на Капри. О работе над ней сообщал в письмах, неоднократно А. В. Амфитеатрову: «“Окуров” в первой части совершенно не удался мне. Вторая — Кожемякин. Это коротенькая вещь. Третья — Большая любовь. Я могу написать о городе Окурове 10 томов» (1910. 4 или 5 января) (с. 179)<sup>13</sup>.

Амфитеатров одобрил само намерение — посмотреть на Россию издалека: «...прав был Чехов, когда писал Батюшкову, что писать надо не по непосредственным впечатлениям, а по воспоминаниям. Только историческая перспектива дает синтез...» (1910, 7 января). Однако Горький ни ради исторической перспективы, ни ради синтеза удаляться от своего материала не хотел и сожалел, если удаление происходило: «В “Кожемякине” — отсутствует польня и нет мух. Не пахнет пирогами с луком на постном масле» (1910, июнь).

Амфитеатров же сыплет похвалами: «многозначительнейший исторический роман “уездной России”...», «эпопея народности... опыт русского национализма в самом благородном, живом и нужном смысле слова... пропитана духом былинной свободы...» (1910, 14 июня).

Для Горького чужие похвалы не в счет, и растет ощущение неудачи: «Кончил “Кожемякина” и — не удался мне он» (1911, 9 или 10 октября). И о нем же Е. В. Пешковой: «...вышло, конечно, не то, что хотелось. Следовало бы подождать печатать, но — нельзя: нужно же, чтоб выходили сборники “Знания”...» (1911, 5 октября).

Вторая часть трилогии завершена. Для третьей будет написан лишь небольшой отрывок. Первые две печатаются на протяжении 1909–1911 гг.

В самом конце 1911 г. Замятин принимается за «Уездное». При этой хронологической близости особенно заметно сходство темы, но в то же время при сходстве темы — разность повествовательной манеры.

Горький открывает общим планом. Он — в названии, в эпитафии из Достоевского: «...уездная, звериная глушь», — и в широком топографическом обзоре, которым начинается повесть:

«Волнистая равнина вся исхлестана серыми дорогами, и пестрый городок Окуров посреди нее — как затейливая игрушка на широкой сморщенной ладони...» Топография переходит в описание самого

<sup>13</sup> Здесь и далее переписка о трилогии цитируется по изд.: Горький и русская журналистика XX века. Неизданная переписка // Лит. наследство. 1988. Т. 95.



города, его обитателей с их нравами и отношениями, расколотыми вечной враждой двух его частей: благодушного, более обеспеченного Шихана и нищего, воинственного Заречья. Картиной вторжения зареченских на Шихан в пятом году обрывается эта короткая повесть.

Уездное Горький дает как бытописатель. Русский быт он знал редко и, по словам В. Ходасевича, смотрел «на литературу отчасти как на нечто вроде справочника по бытовым вопросам, приходил в настоящую ярость, когда усматривал погрешность против бытовых фактов» («Горький»)<sup>14</sup>.

Но, помимо этого взгляда, у Горького — и об этом тоже пишет Ходасевич — была страсть возвысить человека над бытом, вырвать из «свинцовых мерзостей», даже вопреки самой действительности и наперекор человеку. Если в картине быта он неукоснительно придерживался фактов, то в отношении человека сплошь и рядом отступал от правды, предаваясь «золотым снам»<sup>15</sup>.

И это отнюдь не от того, что Горький знал русского человека, чувствовал его хуже, чем русский быт. Возможно, долее всего останется от Горького в литературе его галерея русских типов. В книгах о жизни он был блистательным рассказчиком — о человеке, отчего самая мастерская его проза — поздняя, мемуарная, автобиографическая, замешанная на документальных впечатлениях памяти: «Артистизм его передачи совершенно покорял, люди бывали так видны, что становилось и весело, и страшновато. Было такое впечатление, что он держит этого загадочного человека в руках, как статуэтку, но, привычно ощупывая ее изгибы, отказывается признать, что они ему знакомы»<sup>16</sup>.

И так же часто он отказывается принять человека таким, каков он есть: во что бы то ни стало стремится оставить ему надежду — вырваться из быта. Он не хочет видеть человека врастающим в быт, но преодолевающим его, хотя бы и несбыточной мечтой. Эта же логика увлекает Горького и в трилогии об Окурове.

Первая небольшая повесть пишется как «уездное», универсальная картина русской провинции. Но в ней изображение постепенно укрупняется, сменяя топографию с птичьего полета бытом — с запахом полыни и пирогов с луком на постном масле. Во втором романе, о чем сожалеет Горький, запах выветривается, ибо его тема — «золотые сны» Матвея Кожемякина.

В первой повести он лишь мелькнул в толпе лиц, прошел вместе с «кривым из слободы» Тиуновым, местным философом, о котором

<sup>14</sup> Ходасевич В. Колеблемый треножник. Избранное. М., 1991. С. 357.

<sup>15</sup> Там же. С. 362.

<sup>16</sup> Федин К. Горький среди нас: Картины литературной жизни. М., 1977. С. 44.



Матвей позже скажет: «путаный человек». Тиуну принадлежит афоризм о России как стране уездной. В конце «Городка Окурова», где дано начало бунта, кто-то в толпе даже бросит, что, мол, во главе одной из шаек слободских — Кожемякин и Тиунов. Но Кожемякин второй повести на эту — пугачевскую — роль совершенно не годится. К тому же на события 1905 г. он смотрит, стоя на пороге смерти, глазами не сочувствующего возмущению человека.

В «Окурове» финальный бунт представлен как «бессмысленный и беспощадный» (по-пушкински), но и неизбежный из-за того, что внутри быта, под всей его звериной тяжестью, человеческие сны не забыты, а подавлены, обесмыслены. Оттого и бунт — *бессмысленный*: освобождение силы, забывшей цель, но помнящей ненависть и злобу. Оттого же бунт и беспощадный. В «Окурове» он показан изнутри мечущейся, теряющей голову толпы. В «Кожемякине» — сторонним взглядом, как бы в параллель его собственной всегда неясной мечте, «золотым снам».

Не здесь ли крайности колебания и горьковского отношения к революции: между знанием, трезвым, точным, и его мечтой, так легко отлетающей от почвы русской и любой другой действительности?

«Золотые сны» все более ощутимо начинают направлять течение сюжета трилогии и выносят его к третьей части — «Большая любовь». В ней — простор мечте. Мечтает Люба Матушкина, чье убеждение: «Хорошее — правда, а дурное — неправда». Понятно, что сны в этом случае окончательно берут верх над прозой жизни, над пирогами с луком и прочим, но и желание писать дальше у Горького пропадает. Он до слез любит этих своих мечтающих героев, но сам он слишком умен, трезв и талантлив, чтобы уподобиться им и пустить десять томов окурдовской эпопеи под нравственную утопию, пусть и прекрасную. Третья повесть оборвалась при самом своем начале.

Горький, вероятно, любил «Уездное» Замятина именно потому, что написано оно жестче, осязаемее, чем сам он смог написать. Сам он продолжал *описывать*, а здесь была потребна другая манера, способная *разговорить* быт — из самой его глубины, человеческой глубины.

У Горького повествовательная точка зрения так окончательно и не определилась. Она безлична вначале. При первой публикации в сборниках «Знания» «Городок Окуров» имел жанровый подзаголовок — «хроника». Но во второй повести — «Жизнь Матвея Кожемякина, рассказанная им самим». Так заявлено, но выдержано весьма условно. Время от времени возникает фигура пишущего в кровати Кожемякина, а незадолго до его смерти речь заходит о судьбе его тетрадей. В целом же — это по-прежнему хроника, в которой рукой повествователя отчетливо водит автор.

У Замятина повествователя-персонажа нет; нет повествователя-личности. Автор же выступает не как «рассказчик», а как — «сказитель». Так оценил «Уездное» один из первых его рецензентов — Б. М. Эйхенбаум («Русская молва». 1913. 17 июля).

В автобиографии, написанной для собрания сочинений, Замятин рассказал о том, как в 1911 г. впервые почувствовал, что, наконец, пишет «то», что и хотел бы писать: «В этом году были удивительные белые ночи, было много очень белого и очень темного. И в этом году — высылка, тяжелая болезнь, нервы перетерлись, оборвались. Жил сначала на пустой даче в Сестрорецке, потом, зимой — в Лахте. Здесь — в снегу, одиночестве, тишине — “Уездное”»<sup>17</sup>.

«Высылка» была одним из последствий участия его в событиях первой революции. Тогда он был социал-демократом. Так что уютно и увлечение ею знал не понаслышке, а по своему опыту. Об этом и написаны ранние замятинские рассказы, его не удовлетворявшие. «Уездное» о другом — по воспоминаниям детства и отрочества, проведенных в родной Лебедяни, откуда его знание России, его удивительный русский язык. Однако в первой повести тургеневские места, глубина России были увидены совсем не идиллически.

Подобно Горькому, Замятин как будто бы также заявляет названием общий план — «Уездное», но если и так, то свое намерение он не спешит осуществить. Текст повести разбит на коротенькие главки, первая из которых — «Четырехугольный». Она имеет самое непосредственное отношение к тому первоначальному впечатлению, из которого родилась вся повесть: в очерке «Закулисы» Замятин рассказал, что некогда в окне поезда перед ним промелькнуло название станции — Барыбино, а рядом — лоб, челюсть, квадратное обличье станционного жандарма. От них пошло имя героя повести — Анфим Барыба и кубистическая живопись его портрета: «Уж и правда: углы. Не зря прозвали его утюгом ребята-уездники. Тяжелые железные челюсти, широченный четырехугольный рот и узенький лоб: как есть утюг, носиком кверху. Да и весь-то Барыба какой-то широкий, громоздкий, громыхающий, весь из жестких прямых углов. Но так одно к одному пригнано, что из нескладных кусков как будто и лад какой-то выходит; может, и дикий, может, и страшный, а все же лад».

Особый, *замятинский психологизм*. Необычный, мастерский. Хотя по первому впечатлению — грубоватый, прямолинейный, «непсихологичный». В основе не авторское *всеведение*, а — *всевидение*: мир известен в той мер, в какой он зрим, предметен. Внутренний мир героев также открывается лишь постольку, поскольку он имеет

<sup>17</sup> Замятин Е. Собр. соч. М., 1929. Т. 1. С. 16.

внешнее выражение. Действию, поступку предшествует предметное, пространственное обозначение характера. Первое впечатление не обманывает — зрительное или слуховое (звук имени). Оно получает в дальнейшем подтверждение и развитие.

Тяжелая тупая леность с рождения сопутствует Барыбе — в его четырехугольном облике, закреплена в его имени. Внешность почти фатально предопределяет судьбу. Барыба нелюбим и презираем задолго до того, как он украл, предал друга, продал себя — за мундир урядника. Его характер, рожденный «свинцовыми мерзостями», как будто бы не затрудняет дать нравственную оценку, но не следует спешить. Характер героя имеет такое развитие, что уже не позволяет толковать его как индивидуальную личность. Изначально заданный внешне — зримо и слышимо, *характер и развивается вовне*, теряя принадлежность отдельному лицу, становясь наваждением, мелким бесом всего пространства. Если перед нами судьба — то не частная, если сознание — то не индивидуальное. Придя в мир, Барыба заполняет его до последнего предела, до потаеннейшего уголка. Он сам — воля и сознание этого мира.

В той же мере, в какой эпически безличен герой, безличен и способ повествования о нем, потребовавший, по выражению Б. М. Эйхенбаума, *сказителя*. А саму новую манеру повествования обозначая словом *сказ*.

Впрочем, само слово уже было в ходу и закрепились за определенным кругом современных явлений, ориентированных в повествовании на *устное, колоритно речевое* слово. Образцом его в начале века считалась проза Ремизова, что отметил и Замятин, рецензируя сборники издательства «Сирин»: «У Ремизова — не суть только, но и внешность его сказов — русская, коренная»<sup>18</sup>.

Так что сказовость первой замятинской повести сразу же воспринималась соотнесенной с определенной традицией. У истоков ее — Гоголь, Лесков, ближайший Ремизов, который через четверть века в парижском некрологе Замятину вспомнит о реакции на «Уездное»:

«Почему вы взяли себе псевдоним “Замятин”? — педагогически выговаривая все буквы, спросил меня Сологуб. Отзыв Сологуба был общим литературным мнением, называли “Неумный бубен”, как образец»<sup>19</sup>.

Ремизов — современный образец сказового повествования, но окончательно теория сложилась при обращении к классическим истокам формы. Статьи Эйхенбаума «Иллюзия сказа» и «Как сделана «Шинель» относятся к 1918–1919 гг. Во второй из них сказ классифи-

<sup>18</sup> Ежемесячный журнал. 1914. № 4. С. 158.

<sup>19</sup> Ремизов А. Стоять — негасимую свечу памяти Евгения Ивановича Замятина. С. 427.

цирован по двум основным типам: «Первый производит впечатление ровной речи; за вторым часто как бы скрывается актер, так что сказ приобретает характер игры...»<sup>20</sup> Гоголь отнесен ко второму.

А замятинский сказ — какого он типа?

В нем, конечно, тоже есть игровое начало, есть маска. О ней хорошо сказал А. Ремизов, сердито опровергая «английскую» часть замятинской роли: «...и читал он свои рассказы под “простака”».

*Под «простака»...* У Замятина игровое начало допускается в целом не более, чем может позволить себе хороший рассказчик. Его язык колоритен, по-разговорному, по-провинциальному волен; окрашенность же этой речи — не за счет индивидуальности рассказчика и тем более авторского своеволия, а за счет речевого склада, какого еще недавно придерживались в русском быту, который сам по себе есть *голос этого быта*. В нем — и колорит, и картинность, и звуковая изобразительность. В слове еще дышит, живет предмет, человек. Слово неотделимо от них.

Еще раз вспомним о замятинском очерке «Закулисы»: о Чеботарихе, оказавшейся пришвинской теткой. В квашню ее душных объятий, — попадает Барыба, из училища выгнанный, из дому выгнанный, наскитавшийся, голодный. Богатая, богомольная, блудливая баба.

Списав с природы внешность, Замятин не изменил еще одной подлинной детали — имени: «...сколько я ни пробовал, я не мог ее назвать иначе — так же как Пришвина не могу назвать иначе, чем Михаил Михалыч. Кстати сказать — это правило: фамилии, имена пристают к действующим лицам так же крепко, как к живым людям. И это понятно: если имя прочувствовано, выбрано верно — в нем непременно есть звуковая характеристика действующего лица»<sup>21</sup>.

Признание, свидетельствующее более, чем об остроте слуха, но о внимании к «звуковой характеристике», об *озвученности смысла*. Проза Замятина по своей природе подходит под то, что называли (от Потебни до формалистов) *поэтической речью*: вместо слова, стертого от употребления, лишь молчаливо подразумевающего предмет, эта речь сохраняет слово звучащим, а в его звучании — чувственно осязаемый образ обозначаемого.

Имена персонажей, как, впрочем, вообще имена собственные, — пробный камень, ибо имя есть только имя, способ условного называния, если не вслушиваться в него, если в самом звуке не предположить присутствия значения. Вот почему Эйхенбаум так много внимания уделил гоголевским именам и показал, что для автора, Гоголя, это

<sup>20</sup> Эйхенбаум Б.М. О прозе: Сб. Л., 1969. С. 307.

<sup>21</sup> Замятин Е. Закулисы. С. 466.

был всегда процесс словесного, т. е. поэтического, выбора. Прежде чем остановиться на имени Акакий, он испробовал многие варианты: Варадат, Варух, Трифилий, Варахасий...

У Замятина вкус к именам менее экзотический, но в не меньшей степени имя для него — речевой жест в сторону называемого предмета, заставляющий почувствовать его присутствие и увидеть его. От звука — прямой ход к осязанию, зрению, замятинскому *психологическому всевидению*. Оно — в языке. Своего рода сказ без рассказчика, чья маска поглощена текстом, растворена в речевой стихии, но обнаруживается при воспроизведении: «...читал под “простака”».

Простак-рассказчик, хронист, повествующий историю города, пусть это всего лишь уездная история, имеет длинную родословную, уходящую — как литературный прием — по крайней мере в европейское Просвещение. В XIX столетии ее можно вести по основным жанровым вехам от «Истории Нью-Йорка» В. Ирвинга к пушкинской «Истории села Горюхина», а там — к Салтыкову-Щедрину, чье имя Замятин и непосредственно заставляет вспоминать: «Старую дореволюционную Россию писатель увидел открытыми глазами, какими смотрели на нее Гоголь и Салтыков-Щедрин»<sup>22</sup>.

Однако есть и разница. Традиционный хронист видел, не замечая, нам давая возможность увидеть то, о чем он в своей простоте пробалтывался и о чем умнее было бы помолчать. Замятинское всевидение не от наивности ничего не умеющего скрыть рассказчика, а от самого сказового слова — эпически надличного. Язык повествует. В этом повествовании второстепенного нет, изображение укрупняется — только основное, достаточное для узнавания существенного в предмете, событии человеке.

*Хроника при этом сгущается в притчу.* Нет единичной судьбы и единичного события. Есть только безусловно значимое, повествующее и свидетельствующее о целом, каковое в данном случае — *уездная судьба России*.

В этом новизна замятинской повести, которую, с одной стороны, все почувствовали и признали, а с другой — как бы сразу и сняли, приписав повесть к традиции сказа, к ремизовской мастерской. В отношении самого речевого приема — все верно: он и лесковский, и ремизовский... Он сказовый, но дан в таком развитии у Замятина, что захватил сами основы повествовательной формы, сдвинул их, сделавшись «явлением жанрового порядка»<sup>23</sup>.

<sup>22</sup> Шкловский В. О рукописи «Избранное» Евгения Замятина. С. 6.

<sup>23</sup> Тынянов Ю. Н. О литературной эволюции // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 275 (сноска).

Рассказчик отступил в тень кулисы; повествование потеряло в подробности, освободилось от описательной детальности, необычайно укрупнив изобразительный рельеф. Происходит небывалая концентрация стиля, возникает письмо резко прочерченных линий, что особенно очевидно на фоне бытописательного повествования.

Горький сравнивал «Городок Окуров» и «Уездное» по сходству. Оно обеспечено сюжетным материалом. Что же касается его повествовательного освещения — надо сравнивать по контрасту.

Скорее всего, Замятин сознательно отталкивался от горьковской манеры. Это было вполне в его духе: в духе его в высшей степени сознательного отношения к вопросам мастерства. Не случайно слово «мастер» и как похвала его умению, и как упрек его творческому рационализму закрепилось за ним. Не случайно Замятин не только блестящий прозаик, но и блестящий критик, преподаватель мастерства, оказавший влияние на первое поколение послереволюционных прозаиков.

Он любил приближаться к чужой манере, чтобы иногда ее проверить самому, чтобы иногда ее опровергнуть. Его пытались ловить на «подражании», порой чуть ли не на плагиате, как произошло с повестью «На куличках».

### *Куприн и Замятин: беллетристика и притча*

История публикации «На куличках», второй замятинской повести (законченной в 1913 г.), растянулась на десять лет. Как и «Уездное», она появляется в «Заветах» (1914. № 3), но, признанная оскорбительной для чести русской армии — тем более, что выход ее совпал с началом мировой войны, — попадает под цензурный запрет. Номер конфискуется. Окончательно она увидела свет лишь в первом выпуске альманаха «Круг» (М.; Л., 1923).

Среди откликов на нее была и такая эпиграмма: «Е. Замятину (К рассказу “На куличках”): Рассказ — новинка из новинок, / Куприн же — шельма и нахал: / Он свой известный “Поединок” / С него до черточки списал»<sup>24</sup>.

Черт сходства и вправду немало: жизненный материал, сюжетная ситуация, отдельные персонажи... В военное захолустье приезжает молодой офицер: Георгий Алексеевич Ромашов у Куприна и Андрей Иванович Половец у Замятина. Влюбляется. Один в Шуру Николаеву, другой — в Марусю Шмит. Предстоит поединок с мужем,

<sup>24</sup> Автор — В. Лебедев (Жизнь искусства. 1923. № 43. С. 6).

завершающийся смертью Ромашова и — несостоявшийся — самоубийством Шмита. Характер, положение героя в офицерской среде тоже сходны.

Обычный молодой человек. Даже слишком обычный — заурядный. Но не всем же «глядеть в Наполеоны». Хотя вот этого — честолюбия и благих намерений — оба в силу характера ли, молодости ли не чужды. Георгий Алексеевич наметил готовиться в академию и заниматься самообразованием, для чего выписал газету, ежемесячный популярный журнал, приобрел «Психологию» Вундта, «Физиологию» Льюиса, «Самодетельность» Смайльса. И Андрей Иванович «вздумал... в академию готовиться. Шутка ли сказать: на семьдесят рублей одних книг накупил». Если в изложении Замятина этот факт подан более кратко и простодушно, то это его манера, сказовая, «под простака», а будущность у этих планов, понятно, одинаковая — не сбылась. То ли воли не хватило, то ли среда заела, то ли судьба такая.

У Куприна скорее — *среда*. У Замятина скорее — *судьба, ставшая характером*. Или, быть может, наоборот, — характер, ставший судьбой. Об этом же первый же абзац первой главки: «Есть у всякого человека такое, в чем он весь, сразу, чем из тысячи его отличишь. И такое у Андрея Ивановича — лоб: ширь и размах степной. А рядом нос — русская курнофеечка, белобрысые усики, пехотные погоны. Творил его Господь Бог, размахнулся: лоб. А потом зевнул, чего-то скушно стало — и кой-как, тяп-ляп кончил: сойдет. Так и пошел Андрей Иванович с Божьим зевком жить».

Даже в замятинской пристрастии к двоеточию — сказовая повествовательность: указание на прямую речь, хотя и без кавычек. А главка названа: «Божий зевок».

Каждая из двадцати четырех главок имеет заголовок. Иногда это как бы драматическое обозначение эпизода: «Петяшку крестят», «Пир на весь мир», «Поминки». Иногда — ключ к характеру: «Картофельный Рафаэль», «Два Тихменя». Еще чаще — предметное название, укрупняющее то, вокруг чего будет разыгран эпизод или в чем воплощен характер: «Лошадиный корм», «Человечьи кусочки», «Соната», «Кладь тяжелая», «Снежный узор», «Пружинка», «Галчонок».

Когда-то Чехов критерием мастерства подсказал умение описать лунную ночь, обратив внимание лишь на осколок бутылки, блестящий на плотине. Можно подумать, что этот прием Замятин возвел в свой закон, в свой метод. То, о чем Куприн рассказывает, Замятин разыгрывает — сценкой, воплощает — зримой, отчетливой, преувеличенно прочерченной подробностью. У него нет описаний, кроме предметно-эмблематичных.



«Мастерство Замятина — очень тонкое, очень выразительное, но суженное в гротескно-пародийном аспекте...» — замечает один из первых рецензентов повести<sup>25</sup>.

Пародийно и гротескно это мастерство не в отношении только повести Куприна, а в гораздо более общем и широком смысле. Если это и пародия, то стиливая, отзывающаяся преувеличением на фоне более традиционной, неспешной манеры бытописания или любого другого описания. Но и к «Поединку» свою повесть Замятин так явно приблизил не случайно: дать почувствовать свое отличие, свою повествовательную новизну. Главное у него — *как* рассказано.

Замятин доверяет лишь говорящим подробностям, нередко обнаруживая их в процессе развертывания метафоры. Уж если назвал свою повесть «На куличках», то пусть герой отправляется на край света, не в какую-то заурядную глухомань, а на берег Тихого океана.

Куприн, давая представление о нравах офицерской среды, предварил любовь Ромашова к Шуре его связью с Раисой Александровной Петерсон, через чью постель прошли многие из вновь прибывающих молодых офицеров. Но в этой семейственности не все так просто, и ее месть подготавливает трагическую развязку. У Замятина аналогичный эпизод разыгран гораздо грубее и еще непосредственно трагичней, вернее, трагикомичней. К началу повести полненькая жена капитана Нечесы разрешилась девятеньким, и остается решить — кто на этот раз отец. Объявляют Тихменя, который, не вынеся мучительной неизвестности — его Петяша или не его, — спяну бросается вниз головой с вышки офицерского клуба.

Или вот показательная деталь. У Куприна среди того, чем занимаются офицеры от скуки, названа «манера заставлять денщиков говорить по-французски: бонжур, мусьё; бонн нюит, мусьё; вуле ву дю те, мусьё...». У Замятина — это эпизод, отнесенный не вообще к офицерским нравам, а конкретно — к капитану Шмиту, измучившемуся и других мучающему от полноты своего страдания. По своему неколебимому правдолюбию оскорбил он действием генерала, а тот, воспользовавшись трехдневной отлучкой Шмита, написал письмо его Марусе: или вы ко мне, или муж ваш на каторгу. Пришла. Не скрыла от мужа. Он не простил: ее мучает, всех и «выдумал, например, издевку: денщика французскому языку обучать. Это Непротошнова-то! Да он все и русские слова позабудет, как перед Шмитом стоит, а тут: французский!».

---

<sup>25</sup> Рашковская А. <Рец. на альманах «Круг». М., 1923. Вып. I и II> // Записки передвижного театра П. П. Гайдебурова и Н. Ф. Скарской. 1923. № 59, 19 июня. С. 6.



Гротескно, пародийно... Но надо сказать, что и сам прием литературного остранения Замятин мог найти у Куприна, исполненный, конечно, совсем иначе.

В русской литературе — дурной тон быть беллетристом. Русская литература — убежденная общественница, и если ей предлагают развлечь, она обижается. Просто рассказать нельзя, нужно обязательно — «с тенденцией». Если пишут не то или читают не то, русская литература издевается. Есть такой читатель и в «Поединке» — Ромашов, в чьем сознании постоянно кипят «фантастические, опьяняющие мечты». От них он теряет голову и чувство реальности. Отсюда — то неловкость, то провал, как на смотру, когда в своем разгоряченном воображении «сознавая себя предметом общего восхищения, прекрасным центром всего мира», он ломает строй на парадном марше.

Ромашов мыслит литературно, беллетристическим штампом, разыгрывая перед собой эпизоды будущей героической биографии то на поле боя, то в деле усмирения бунта рабочих. Он живет между фразой и реальностью, постоянно опровергающей фразу. Ромашов не настолько заигрался, чтобы этого не замечать. Прошедшая со своим спутником дама, как ему показалась, пристально взглянула на него: «Проходя мимо нее, подпоручик подумал, по своему обыкновению: “Глаза прекрасной незнакомки с удовольствием остановились на стройной, худощавой фигуре молодого офицера”. Но когда, пройдя десять шагов, Ромашов внезапно обернулся назад, чтобы еще раз встретить взгляд красивой дамы, он увидел, что и она, и ее спутник с увлечением смеются, глядя ему вслед. Тогда Ромашов вдруг с поразительной ясностью и как будто со стороны представил себе самого себя, свои калоши, шинель, бледное лицо, близорукость, свою обычную растерянность и неловкость, вспомнил свою только что сейчас подуманную красивую фразу и покраснел мучительно, до острой боли, от нестерпимого стыда».

Но привычка сильнее его, он не оставит ее до конца и в дальнейшем: «И сейчас же, по своей привычке, прибавил мысленно: “Его выразительные черные глаза сверкали решимостью и презрением!” Хотя глаза у него были вовсе не черные, а самые обыкновенные — желтоватые, с зеленым ободком».

Такова русская жизнь: *между литературой и бытом*. Литература требует: будь лучше, но в обыденном сознании от этого нравственного императива остается «пьянящая мечта» и красивая фраза. Литература бросается опровергать фразу, стыдит, поворачивает читателя лицом к реальности. Обязывает получше ее разглядеть, какова она есть, и, разглядев, не отвернуться.

Ну что же, Замятин вполне следует этому обычаю. Он отстраняется от той литературной традиции, которая, на его вкус, уже недо-

статочно пронизательна, откровенна, и настаивает на собственном всевидении.

Захолустье — так у чёрта на куличках. Опровергать героический офицерский миф — так до конца: «...Андрей Иванович у нас один-единственный, агничик невинный. А то все на подбор. Я? Меня сюда — за оскорбление действием. Молочку — за публичное непотребство. Нечесу — за губошлепство. Косинского — за карты... Берегитесь, агничик: сгинете, сопьетесь, застрелитесь».

Застрелится, однако, сам Шмит. Андрей Иванович закончит повесть после его похорон пьяными коленцами — «пьяным, пропащим весельем, тем самым последним весельем, каким нынче веселится загнанная на кулички Русь».

Шмит же как будто исполнит роль, обещанную ему Козьмой Прутковым: «Вянет лист. Проходит лето. / Иней серебрится. / Юнкер Шмидт из пистолета / Хочет застрелиться».

Даже драматическое не переживается как драма «на этом фоне, почти анекдотическом» (А. Рашковская). Важное слово: *анекдот*. К этому жанру вскоре разовьет большой интерес русская литература, — оценка как раз и прозвучала из того времени, когда интерес уже возник, когда читателю предстал со своими первыми рассказами М. Зощенко.

Замятин был одним из первых, кто в литературе этого времени почувствовал вкус к анекдоту, подталкиваемый к нему чувством трагедии абсурдного бытия и сказовостью своей манеры. Самое, казалось бы, абсурдное как раз легче всего и признавали за подлинное, с натуры списанное. Замятин рассказывал: «С этой повестью вышла странная вещь. После ее напечатания раза два-три мне случалось встречать бывших дальневосточных офицеров, которые уверяли меня, что знают живых людей изображенных в повести, и что настоящие их фамилии — такие-то и такие-то, и что действие происходило там-то и там-то. А между тем дальше Урала на наш Восток я не ездил, все эти “живые люди” (кроме 1/10 Азанчеева) жили только в моей фантазии, и из всей повести только одна глава о “клубе ланцепупов” построена на слышанном мною от кого-то рассказе. “А в каком полку вы служили?” — Я: “Ни в каком. Вообще — не служил”. — “Ладно! Втирайте очки!”» («Закулисы»).

Выходит, *чем абсурднее, тем документальнее*, но верно и обратное — оттолкнувшись от подлинной подробности, фантазия залетает далее всего, как в случае с «картофельным Рафаэлем», генералом Азанчевым. Он посвятил себя гастрономическому сладострастию, во имя которого проедает и кормовые деньги, отпускаемые на лошадей, и солдатские трехрублевки, — на чем и вышла ссора с неподкупным Шмитом, закончившаяся пощечиной генералу.

Неборима страсть Азанчеева к приготовлению и пожиранию еды: «Душа генеральская хочет паштета, а брюхо уже до сих пор полно. Да генерал хитер: знает, как брэнное тело заставить за духом идти.

— Ларька, вазу мне! — квакнул генерал.

Покатился самоварный Ларька, мигом притащил генералу большую, узкую и длинную вазу китайского расписного фарфора. Отвернулся в сторонку генерал и облегчился на древнеримский манер.

— Ф-фу! — вздохнул затем — и положил себе на тарелку паштета кусок».

У Куприна было скучно, тягостно, безысходно. У Замятина, как говорит Маруся: «...тут скучно. А может, даже и страшно». Она еще не знает своей судьбы и судьбы мужа, но перед глазами — семь крестов: «Семь офицеров молоденьких — сами себя...» Не один крест — семь! Конечно, Замятин все должен укрупнить, умножить. Семь — магическое число, знак судьбы. Андрей Иванович хочет было спросить: «Что ж они...» — но чувствует, что в его голове ответом вьется привязавшаяся песня, которую недавно провыл, как волчий хор, — хор офицеров в собрании: «...у попа была собака...»

Страшно, абсурдно. И венцом этого жестокого абсурда становится ситуация поединка, совсем недавно (указом 13 мая 1894 г.), спустя почти два века после петровского запрета на дуэли, введенная в русской армии для случаев разбирательства офицерских ссор. Введенная, чтобы повысить рыцарский дух армии, возродить чувство чести, как свидетельствует литература — полностью изжитое, утраченное.

У Куприна среда давит, уничтожает, не дает подняться. У Замятина как будто бы тоже самое, еще для чеховских героев ставшее банальным, — «среда заела». Замятин готов принять банальное объяснение лишь в том случае, если он может его утрировать до абсурда: не заела, а одних, как у Куприна убила, а других сделала частью себя, активной частью, воспроизводящей. Внешнее уходит внутрь человека, чтобы в нем сказать предметно, зримо: говорящей чертой лица, жестом, пьяными коленцами...

Что-нибудь встанет ли на пути всеобщей пошлости?

У Куприна противостояние это весьма призрачно, ибо дано глазами героя как часть его «опьяняющей мечты». Другой мир — из которого скусающие на плацу во время смотра надменные адъютанты, свита старого боевого генерала, героя турецкой кампании. Вход туда — через академию, до которой, как до звезды, далеко из серых армейских будней. По отношению к ним даже дом полкового командира Шульговича — нечто культурно иное, повергающее в смущение и заставляющее, как позже на смотре, ломать строй чинного обеда:

«Подпоручик! Извольте отложить ножик в сторону. Рыбу и котлеты едят исключительно вилок. Нехорошо-с! Офицер должен уметь есть».

У Замятина субординационное различие не имеет культурного значения. Семейный обед у Азанчеева с фарфоровой вазой, с финалом в древнеримском духе пародиен — по отношению к старой и уже отошедшей в прошлое традиции за столом отца-командира, главы единой офицерской семьи.

Если кто у Замятина противостоит, бросает вызов, то это Шмит.

Замятинские фамилии, как мы уже знаем, случайно не выбираются. Возможность сыграть на хрестоматийном четверостишии Козьмы Пруткова заманчива и уместна для того, кто, десятилетиями опережая сегодняшний «постмодерн», демонстрирует склонность к цитатному мышлению, к постоянному выяснению отношений с традицией. Чаще цитирует, чтобы обнаружить собственное отличие, но Козьма Прутков единомышленник по абсурду. У него можно взять, чтобы развить, развернуть мотив в сюжетном пространстве повести.

Замятину, конечно, важно, что фамилия персонажа с трагической судьбой получена им из рук Козьмы Пруткова. И ему важно также, что фамилия эта — немецкая.

Немецкая в русском захолустье. А с нею — ум, огромная воля, те самые качества, отсутствием которых у героев русской литературы мы привычно объясняем их неудачи. У Шмита они есть, но и при их наличии — катастрофа.

Воля Шмита сомнений не вызывает, как и то, что она гротескно утрирована в характере. Гротеск — прием короткой выдержки. Чуть передержанный, он теряет отчетливость, остроту. А там, где он является приемом перевода внутреннего, психологического во внешний жест, возникает дополнительная опасность — соскользнуть в мелодраму, всегда перелагающую сильные страсти на скрежет зубовой. Не без этого и в замятинской повести: слишком утрирована сила Шмита, слишком подчеркнута слабость и хрупкость противостоящей ему Маруси.

Ремизов в свое время вспоминал, что первый рассказ Замятин напечатал в журнале «Образование», где беллетристический отдел вел Арцыбашев, и это наложило отпечаток.

Однако Замятин, соприкасаясь с чем угодно, умеет остаться свободным, обозначить свое отстранение — в том числе и от арцыбашевской физиологии. В отношении ее обычное всевидение осуществляется «через Гуслиякина» (по заголовку одной из главок), через денщика, имеющего обыкновение прильнуть к замочной скважине, увидеть, а потом сообщить, что происходит в спальне у Шмитов... Только скромность Андрея Ивановича служит мотивировкой недосказанности постельных историй. Но мы знаем, что после жертвенного

визита Маруси к Азанчеву любовь в их собственном доме сменяется жестокой любовью-ненавистью.

Шмитова воля в своем реальном действии оказывается отчасти злой, отчасти бесполезной, как и его ум. Немецкое, даже и лучшее, плохо приживается на русской почве. Помните Штольца из «Обломова»? Успеха он достичь может, но что-нибудь изменить здесь — едва ли. Не случайно из глубины России чужим видится столичный Петербург, окном в Европу, неметчиной. А эта самая глубина — Азией, по слову другого гончаровского героя — старшего Адуева.

«Дистанция огромного размера» разделяет их. Вся она — географически — подразумевается названием замытинской повести «На куличках». Безмерное пространство, захваченное стихией национального бытия, неизменно опровергающего усилие европейски просвещенного разума и подтверждающего: «Умом Россию не понять».

А понять хочется. И еще больше, чем понять, — исправить, переделать по европейской мерке. Об этом у Замятина следующая повесть — «Алатырь».

### *Грибная история*

Только в 1913 г. всеобщая амнистия принесла Замятину окончательное оправдание и сняла запрет проживать в столице. Но в 1915 г. он снова выслан — на север в Кемь после публикации повести «На куличках». С новым опытом связаны несколько рассказов, появляющихся на протяжении последующих лет: «Африка» (1916), «Север» (1918), «Ёла» (1928). Там природа, там характеры, первое впечатление от которых в одном из ранних рассказов этого цикла — «Кряжи» (1916).

Открывает путь к северным рассказам повесть «Алатырь» (Русская мысль. 1915. № 9), где прежнее для Замятина уездное прорастает какой-то доисторической древностью, сознательно мифологизируется.

«На первой же странице текста приходится определить основу всей музыкальной ткани, услышать ритм всей вещи» («Закулисы»). Вот почему важна первая фраза. О поиске ее часто говорят писатели. Об этом же свидетельствует Замятин. Начало «Алатыря» переписывалось им шесть раз, пока не приняло такой вид: «На том самом месте, где раньше грибы несчетно сидели кругом алатыря-камня, тут нынче город осел. И у жителей тех, видимо, дело — от грибов принаследно, пошло плодородие прямо буйное. Крестили ребят оптом, дюжинами. Проезжая осталась только одна улица: вышел указ — по прочим не ездить, не подавить бы младенцев, в изобилии ползающих по травке».

Как будто бы по-щедрински получилось — глуповская история, начало которой затерялось в грибных местах. Можно и так прочесть... но это будет часть смысла и часть правды, если счесть грибы неуместно снижающей исторический тон деталью. Однако грибы — подробность *мифологическая*.

Быстрота размножения и обилие их стали одним из символов плодородия в разных мифологиях. Плодородие — земля, но грибы одновременно — и небо, в силу того, что некоторые из них издревле использовались для приготовления пьянящего, одурманивающего зелья. Вот почему грибы «включаются в триаду “жизнь — смерть — плодородие”, которая дублируется пространственными перемещениями основного объекта мифа: небо (божьи дети до грехопадения) — земля (грибы, насекомые и т. п. как «превращенные» дети после наказания за грехопадение) — небо (вкусившие напиток бессмертия, в частности приготовленный из мухомора)»<sup>26</sup>.

В свете такого прочтения, грибные места — места благословенные. В них началась счастливая, природой обласканная история Алатыря, пока не приключился сглаз и не иссякло плодородие. Обесплодела земля...

Видимо, не зря Замятина называли «англичанином». Об Англии он пишет повести; в тех произведениях, где Англии нет, нередко угадывается память об английских писателях: Свифте, Уэллсе. Порой же Англия подсказывает неожиданные, непредусмотренные ассоциации. Бесплодие, которым начинается «Алатырь», заставляет вспомнить, что одно из первых произведений литературы XX в., настойчиво возвращающее к мифу, — поэма Т. С. Элиота «Бесплодная земля» («The Waste Land»). «Алатырь» — 1914 г.; «Бесплодная земля» — 1921. Повесть написана в год начала Первой мировой войны, поэма — сразу по ее завершении. Они далеки по стилистике, питаются разной мифологической памятью, но у них общий опыт современности — катастрофических событий, подсказавших один и тот же мифологический образ — *бесплодия*, прекращения жизни.

Грибная история в «Алатыре» предполагает логику мифа: сначала — плодородие, потом — наказание бесплодием. Причем и то и другое состояние мифологически всеобщее. Погоня уездных барышень за вдруг пропавшими женихами читается как знак грядущих потрясений. Силу этой всеобщности, распространяющей единый закон на природное, человеческое, государственное, так формулирует О. М. Фрейденберг, комментируя восьмую книгу «Государства» Платона: «Дело в том, что все на земле то возникает, то уничтожается;

<sup>26</sup> Топоров В. Н. Грибы // Мифы народов мира. Энциклопедия. М., 1987. Т. 1. С. 336.

социальная гибель совпадает с периодом бесплодия всей земли, которое охватывает всех животных, растения, тело и психику людей»<sup>27</sup>.

Такой круг значений произрос в замятинской повести вкупе с комическими на первый взгляд грибами. Миф в силу своей универсальности, всеобщности обнаруживает свой смысл самым непредсказуемым образом. Тем более непредсказуемым, что его предметное выражение никак не регулируется ценностной иерархией, которую устанавливает историческое сознание. И каждый предмет может бесконечно менять свои роли, поражая множественностью значений.

Проиллюстрировать лучше всего, начав с названия. Его можно комментировать, опираясь на различные справочники, словари и получая совершенно разный результат.

Согласно географическому словарю, Алатырь — город, районный центр Чувашии, пристань на реки Сура, при впадении реки Алатырь. Самое что ни на есть — уездное.

Другие сведения дадут словари лингвистические, мифологические. Алатырь — «в рус. средневековых легендах и фольклоре камень, “всем камням отец”, пуп земли... Легенды об Алатыре восходят к представлениям о янтаре как апотропее (ср. назв. Балтийского моря — Алатырское море). В стихе о Голубиной книге и русских заговорах Алатырь (“белгорюч камень”) ассоциируется с алтарем, расположенным в центре мира, посреди океана, на о-ве Буяне», на нем стоит мировое древо, или трон, святители, сидит девица, исцеляющая раны; из-под него растекаются по всему миру целебные реки...»<sup>28</sup>

М. Фасмер в «Этимологическом словаре русского языка» (со ссылкой на А. Н. Веселовского, Академический словарь и другие источники) добавляет: «чудесный камень, который был положен Спасителем в основание Сионского храма. Он был принесен с Синая и поставлен там как алтарь».

Таким образом, *Алатырь* — *воплощение высшей святости*; через Голубиную книгу он вошел в мистические глубины русского духовного знания; он как магический залог положен в основание Божеского миропорядка. Как бы продолжая и подтверждая эту идею, В. Даль связывает его со словом «алабор», означающим «устройство, распорядок, порядок...» Устаревшее слово, по одной из этимологических гипотез, сохранившееся лишь с противоположным себе, отрицательным смыслом — «безалаберность».

Да, как-то так получилось, что от символа высшей святости наш язык сохранил только смыслы, обратные исходному. Они же,

<sup>27</sup> Фрейдберг О. М. Утопия // Вопросы философии. 1990. № 5. С. 149.

<sup>28</sup> Мифологический словарь. М., 1991. С. 28–29.



по Далю, в словах «алатырец» — «бранное, неопределенное знач. пройдоха»; «алахарь» — «вор. дармоед, мироед, лежебок».

Именно так это последнее слово и мелькает в замятинской повести: «...Мишка, бывший столяр, а нынче просто алахарь...»

Такое вот понятие выбрал Замятин названием и обозначением места действия. Высота святости соседствует в нем с полнотой падения, — об этом ведь, в сущности, алатырская история: от грибного изобилия к бесплодию и вырождению. Если и не примиренные сошлись в нем противоположности русского мифа: и святая Русь здесь, и захолустность уездного; и величие прошлого, и нищета настоящего. С мифологической именно нерасторжимостью, двойничеством противоположностей — одно в другом, одно сквозь другое прорастают, просвечивают. Все переплелось, перепуталось то ли в мифе, то ли в абсурде.

Князь Вадбольский, внесший окончательную сумятицу в умы и отошения алатырцев, прибывает, чтобы скромно трудиться на телеграфе. Князь-телеграфист! А под его началом — Костя Едыткин, местный поэт, кстати, от него или, точнее, от его реального прототипа и пошла вся повесть:

«В Лебедяни, помню, мне сделал визит некий местный собрат по перу — почтовый чиновник. Он заявил, что дома у него лежит 8 фунтов стихов, а пока он прочел мне на пробу одно. Это стихотворение начинается так: Гулять люблю я лунною порой / При цвете запахов герани / И в то же время одной рукой / Играть с красавицей младой, / Прибывшей к нам из города Сызрани. Пять строк эти не давали мне покоя до тех пор, пока из них не вышла повесть “Алатырь” — с центральной фигурой поэта Кости Едыткина» («Закулисы»).

Впечатления уездные, но вполне современные. Слова же и просто что ни на есть новомодные долетели до Алатыря, правда, ввиду дальности пути растеряв свой смысл. Как говорили местные девицы, пришедшие в восторг от князя: «— Семь одеколонов, и на всякий день — свой... Уж видать: настоящий декадент (произносится дѣкадѣнт)».

Но сквозь новомодные словечки и одеколоны светится еще такая древность, незапамятная, языческая. Соборный протопоп спешит поскорее кончить службу, дабы — поскорее домой, где ему обязательно явится какая-нибудь нечисть — потолковать. Тут как-то заходил коземордый — наговорились всласть и о том, «между прочим, что у них уже начинает распространяться истинная вера и уж он, коземордый, по истинной вере пошел. Тут протопоп обрадовался — просто нету и слов...».

Замятин так и не понял, угадал ли себя в протопопе, собеседнике нечистой силы, в авторе книги «О житии и пропитании дьяволов», —



Алексей Ремизов. С него было писано, ибо он всех глубже старался заглянуть в корень русского языка и русской веры.

Время в «Алатыре», как и следует мифологическому времени, остановилось, заиклилось, слилось в неразличимости прошлого, настоящего и утопического порыва в будущее. Впрочем, порыв этот уже не от мифа, а от утопии. Впервые именно в этой повести Замятин высказался по ее поводу.

Первый утопист, нам здесь встретившийся, — доморощенный. Это исправник. Он спешит укрыться от досадливой назойливости городских и домашних неурядиц в своем кабинете: «Уж если по правде — так только в кабинете у Ивана Макарыча и была настоящая жизнь. Незабвенные часы тут проводил Иван Макарыч, здесь возникали все великие и многочисленные его изобретения: состав для полнейшей замены дров в беслесных местах; тайна приготавливать не уступающий настоящему искусственный мрамор; особый способ домашним путем производить отменные стекла для зрительных труб. И, наконец, это многообещающее открытие последних дней: секрет печь хлебы не на дрожжах, как все, а на помете голубином, отчего хлебы будут вкуснейшие и дешевые гораздо. В какой-то книжке старинной откопал исправник этот секрет — и взялся за дело».

Заметьте: книжка старинная, секрет *голубино*го помета, а об Алатыре весть сохранена в «Голубиной книге» русского потаенного мистического знания. Мифологические глубины отверзаются в местах самых неожиданных, и тут же мысль устремляется вперед — к чудесам просвещенного века. «Просвещение» — слово здесь и исторически оправданное, поскольку к самым его началам уходит родословная исправниковых открытий: линзы изготавливает он, подобно Спинозе, прожектерствует, подобно свифтовским академикам из Лагадо, извлекавшим солнечную энергию из огурцов, мечтавших строить дом не с основания, а с крыши...

Если исправник здесь как бы от раннего Просвещения, потрясенного возможностью естественнонаучных открытий, то исторический путь продолжен и гораздо далее — *к всемирности нравственной утопии*. Ее представляет князь, учитель великого языка эсперанто, открывающего эру всемирного счастья, всеобщей любви и свободы. В общем: «Свобода, равенство и братство!»

И все это — в Алатыре, устремленном к новой жизни. Нью-Алатырь!

Князь для русской литературы — нечто большее, чем титул. Это отсылка к истокам национальной истории, напоминание о ней. И одновременно — возможность сказать о том, как далеко от этих истоков ушли, показав одиночество, непонятость, даже гибель князя. Если сам Ремизов, по признанию Замятина, сказался в протопопе, то не он ли

подсказал и князя своим за десять лет до того написанным рассказом «Эмалиоль» — о князе, попавшем в тюрьму и гибнущем от рук уголовников. Но, конечно, начало — у Достоевского: князь Мышкин. Там княжеский образ исполняется нравственности, почти святости.

С нравственной целью идет на лингвистический эксперимент и князь Вадбольский. Собрал он алатырцев и начал с ними вечерние занятия всемирным языком эсперанто: «Счастливым светом сиял его странный, бесподбородочный лик: князь святое дело творил, князь сейчас был первосвященником. Вот еще немножко, лет десяток-другой, и наступит всеобщая любовь».

Наступит ли? Но верит князь, живет этой верой: «После уроков усталый расхаживал князь по почте...»

Почта — место его службы, где он и собирает алатырцев, выглядит продолжением известной пушкинской метафоры: «Переводчики — почтовые лошади просвещения».

Без усталости погоняет себя князь: «Трудно, ох как трудно! Но все-таки на один день ближе к празднику, к той светлой Пасхе, когда кликнут все на одном языке, запоят и обымут друг друга, и кончится старая жизнь».

Запоют, непременно запоют что-нибудь вроде шиллеровской оды «К радости» на музыку Бетховена. А почему бы князю или кому-либо еще не переложить ее на эсперанто? Впрочем, она и по-немецки звучала на всю Европу гимном всеобщей надежды. Звучала, устремляясь и увлекая к небу. Гораздо позже, в наш век, уже переживший трагедию воплощенных утопий, она прозвучит нотой надмирного ужаса в фильме «Покаяние», когда жена старого революционера с неистовым утопическим упорством ею пытается заговорить уже начавшиеся аресты: *Alle Menschen werden Brüder... Seid umschlungen, Millionen.*

Вот и князь попытался эсперантистской мечтой о всемирном братстве заговорить русский миф. Как всегда у Замятина (или как всегда в русском мифе?), самое абсурдное сбывалось — через десять лет советская Россия станет страной, изучающей эсперанто, язык мировой революции. Делу будет придан государственный размах, оно завладеет романтическим сознанием молодежи, плодя в нем «представления о единстве человеческого рода, которые возникли, — вспоминает Л. Копелев, — еще в пионерском детстве, в пору эсперантистских фантазий»<sup>29</sup>.

Логику фантазирования Замятин понимал настолько, что предугадал и исход.

Потихоньку разбегаются ученики князя, пока не остаются лишь самые верные, твердо решившие — через муки эсперанто выйти

<sup>29</sup> Копелев Л. Марфинская шарашка // Вопросы литературы. 1990. № 7. С. 95.

в княгини: исправникова Глафира да протопопова Варвара-Собачёя, оборотень. Эсперанто они выучили — от зубов отскакивало, но любовь, всеобщая любовь, не овладела их сознанием. Постепенно между собой и вовсе разговаривать перестали, не могли больше, только злобно шипели при встрече, пока не сцепились: «Клубком завились, по катку покатались, ну, срамота-а! Варька, Собачёя-то, в кровь искусала исправникову. Вот он — князь мира-то сего, дьявол-то!»

Этим и кончилось. Дьявольским наваждением, вместо обещанной любви — ненавистью. Вышло даже хуже, чем можно было ожидать от «бесподбородочного» князя. Обычная для Замятина внешняя подробность, за которой — характер. Вместо волевого подбородка, как пристало бы преобразователю мира, у князя — ничего: «А и верно: в подбородке — вся соль. Так — лицо как лицо. Скуластое, желтое, с залысами на лоб, но подбородок... Очень, конечно, странно — но подбородка у князя нет и в завете: губы, усы, а потом прямо — юрк под галстук, как будто оно так и надо».

Где ему, бесподбородочному, заговорить бешеную злобу Собачёй-Варвары, только растравил ее, только разворошил он своими фантазиями русский миф. Обещал утопию, получилась — антиутопия, ненависть вместо всемирного братства: «Вот он — князь мира-то сего, дьявол-то!»

Первые же пронизательные читатели замятинских повестей различили в них новизну, особенно — на фоне бытописательной реалистической манеры: «Алатырь — жутко реален, Окуров — красочно натуралистичен... Алатырь страшнее, он внутри нас»<sup>30</sup>. Автор рецензии — Иванов-Разумник. Он прав, хотя и несколько односторонне: Алатырь по закону *мифологического мышления*, и внутри и вовне. Он исчерпывающе вездесущ. Для Горького Россия — страна уездная, ибо городов уездных в ней много больше, чем каких-либо других. Для Замятина такого рода количественная справка не нужна, ибо, опять же по закону мифа, любая часть может представлять за целое, замещать его. В данном случае эта часть — уезд, малая единица административного деления империи, — становится ее цельным и неделимым образом.

Все спроецировано в быт, просвечивает сквозь него. До быта был миф. Мифическое течение жизни пресеклось сглазом, но не забылось. Вся жизнь — усилие вернуться к нему, превозмочь бесплодие, иначе не будет жизни. Вся бытовая реальность обращена к мифу и странным образом преломлена по его законам. Так, бессобытийность уездной жизни в мифе выступает как грандиозное укрупнение незначительно-

<sup>30</sup> Русские ведомости. 1916. 6 апр.

го. Взять хотя бы рождение котят у Милки, ставшее вызовом природы, неподвластной сглазу, человеческой жизни, пораженной бесплодием, и невыносимым напоминанием Глафире: у Милки четыре котенка, а «опять без свадеб кончался мясоед».

Языческое и православное легко уживаются в этом мифологизированном быту, как они уживались в старой русской действительности. И тем легче — на фоне мифа, всему предшествующего, все в себе соединяющего, не только языческое с христианским, но и Божеское с бесовским. Уж как обрадовался отец Петр сообщению коземордого, что и у них «истинная вера пошла». Недалеко и до всеобщего примирения.

На уровне мифа предваряется мечта о всеобщем мировом братстве, обещанном князем. Сам князь вписывается в миф, поглощается им, является на уготованную им мифологическую роль — избавителя, жениха. Его собственное намерение тем самым ложно интерпретируется, его цель остается непонятой. Она и не могла быть понята в Алатыре, где пласт культурно-исторических значений, относящихся к цивилизации, не имеет самостоятельной силы. Ему принадлежащие факты, слова, понятия, вступают в самые произвольно-фантастические сочетания, отзываются абсурдом. Быт и миф — установленная здесь система отношений. Цивилизация — набор разрозненных, случайно заброшенных сюда явлений, связанных между собой столь же случайными ассоциациями: если пользуется одеколоном, то непременно декадент. Родство по созвучию?

Самыми диким фантазиями выглядят здесь цивилизаторские устремления. Первый просветитель-утопист — *исправник*. Он профессиональный просветитель, по должности призванный *исправлять* мир и нравы. Его-то и сменил князь, который не по бюрократическому расписанию, а по своему титулу, закрепленному в исторической памяти, — духовный водитель, «наш князь».

Он возбуждает множество надежд и мечтаний. Для большинства он — жених, буквально воспринятый. Для Кости Едыткина — обещание духовного соединения, провозвестник новой религии, может быть, того самого символа веры, согласно которому «...Бог-то, оказывается, — женского рода...». Так проповедует Костя в сочинении «Внутренний женский догмат Божества».

Если Ремизов мог узнавать себя в протопопе, то в Костином трактате мог узнать вечную женственность Блок, а в самой ситуации услышать отзвук своего раннего стихотворения: «Мой любимый, мой князь, мой жених...»

Костя Едыткин в Алатыре — писатель, а в силу мифологической единственности явлений — Писатель. Ему выпало духовно увлечься

князем: «Глафира — супруга моей жизни, это уж нерушимо. А после нее первый человек — господин почтмейстер, в связи его международного языка». И ему предстоит горько разочароваться и прозреть, а, прозрев, бросить вызов обманувшему наваждению.

Костя пародиен. Происшедший от графомана, приславшего Замятину письмо из Лебедяни, он по литературной сути — потомок капитана *Лебядкина* из «Бесов». И в то же время он здесь Писатель, и через него литература входит в миф, соучаствует в нем.

Соучастием русской литературы в русском мифе особенно заинтересовались после того, как в 1917 г. произошло то, что произошло. Откуда они, «духи русской революции», сразу же вопрошал Н. Бердяев, давая понять, что, конечно, литература предупреждала, но не предотвратила, а кое в чем и прямо готовила случившееся: «...попробуйте проникнуть за поверхностные покровы революционной России в глубину. Там узнаете вы старую Россию, встретите старые, знакомые лица. Бессмертные образы Хлестакова, Петра Верховенского и Смердякова на каждом шагу встречаются в революционной России и играют в ней немалую роль, они подобались к самым вершинам власти. Метафизическая диалектика Достоевского и моральная рефлексия Толстого определяют внутренний ход революции»<sup>31</sup>.

Замятин дал почувствовать связь литературы с русским мифом в числе первых. Он многое предсказал, ибо острее других увидел сам механизм мифологического сознания, зная который этим сознанием вполне можно манипулировать<sup>32</sup>.

Один из разделов проницательной статьи Брета Кука «Рукопись в “Мы” Е. Замятина» назван «Роман как сознание», что подводит к «онтологическому сомнению»<sup>33</sup>, которое постепенно читатель начинает переживать вместе с героем, — существует ли весь этот мир или он есть только в романе, в рукописи, в слове?

Странная историческая реальность — изменчивая, неуловимая, не ведающая границы между словом и делом. Только миф знает подобную протеичность. *Русская литература, безусловно, — соучастница русского мифа и сама — его продолжение.* Не случайно наше общественное сознание по преимуществу литературно и син-

<sup>31</sup> Бердяев Н. Духи русской революции // Вехи. Из глубины. М.: Изд-во «Правда», 1991. С. 251.

<sup>32</sup> Подробнее о магической доверчивости русского сознания к слову, об исторических последствиях этой доверчивости и в этой связи о Замятине см.: Шайтанов И. О. Страна, которую было не жалко // Согласие. 1992. № 2.

<sup>33</sup> Cooke L. B. The Manuscript in Zamiatin's «We» // Russian Literature. 1985. V. XVII. P. 374.

кретично: не философия, не наука, не религия, а именно литература вплоть до самого последнего времени наиболее полно воплощала его и руководила им. Не всегда понятно, откуда и куда являются герои: из действительности в литературу или из литературы в действительность. Где родился Базаров, где — «бесы»?

Замятинское предсказание, всемирно известное по роману «Мы», было им подготовлено тщательно, проверено наблюдением и экспериментом. Роману предшествовали сначала повести, а затем короткие эскизы, сделанные прямо с натуры — с новой послереволюционной реальности.

### *Сказка, ставшая былью*

«Мы» — самое известное произведение Замятина, всемирно известное. Оно на многих повлияло. Оно необычайно широко прочитано и все еще читается, включенное в программы университетов всего мира.

«Мы» — безусловное свершение, по отношению к которому все остальное — контекст, способный пролить свет на то, откуда и как возникло это главное произведение Замятина. Возможно, такая иерархия творческих ценностей будет существовать не всегда, но пока что судьба писателя видится под знаком всемирной судьбы его романа. К этому нужно отнести как к данности, впрочем, не отказывая себе в праве оценить — вполне автономно — у него что-то иное. Не будем забывать, что в русской литературе с 1910-х гг. и на протяжении двадцати лет Замятин — ключевая фигура и до того, как роман «Мы» написан и после того, как его нельзя было ни прочесть, ни даже упомянуть в России.

Нельзя отрицать, что контекст всегда важен. Роман «Мы» не был, как мы уже видели, первым предупреждением Замятина о том, что будет, если поднести к русской действительности факел мировой утопии. Впрочем, опыт писателя, предшествующий созданию романа, не был целиком русским. В числе ближайших к нему произведений — его «английские повести», созданные по возвращении Замятина в Россию из Англии в сентябре семнадцатого. Там впервые Замятин сказал об обезличивающей цивилизации: «Как известно, человек культурный должен, по возможности, не иметь лица» («Островитяне»).

Это и есть тема «английских повестей» — о людях *теряющих лицо, теряющих себя*. Тема оказалась трудной в осуществлении, и не только потому, что внешне лица цивилизованных островитян столь же непохожи друг на друга, как лица жителей Лебедяни, а глаз писателя как всегда остро подмечал, подчеркивал это несходство. Главное было

в другом: человек вырывался из регламента цивилизации, хорошего тона и сюжетной схемы.

Получилось так, что один и тот же сюжетный план Замятину пришлось исполнить дважды: в «Островитянах» и в «Ловце человек». В первом случае история о человеке, на лондонских улицах и в парках выслеживающего влюбленных и взывающего с них мзду — за нарушение благопристойности, была перечеркнута своеволием главного героя — Кембла, доказавшего, что у него есть лицо и заставившего Замятина написать совсем иную повесть, чем та, что он первоначально задумал. В романе «Мы» человеческое также будет бунтовать, не безропотно подчинится — воле всеобщего Благодетеля и авторской воле.

Подчиняя персонажа, Замятин все резче и гротескнее прочерчивает линию его характера. Вместе с этим выпрямляется и линия его судьбы, чтобы лишь под занавес сюжета совершить поворот, ничего не меняющий по сути характера, но позволяющий увидеть его в резком фокусе непредусмотренных героем обстоятельств. Сюжет приобретает оттенок *анекдотичности*. Свои ранние анекдоты Замятин предпочитал называть *сказками*.

Первая попытка написать сказку предпринята давно — в начале 1910-х гг., когда Замятин еще не решил, как обозначить жанр: в рукописях мелькают — «побаски», «бабушкины старины»... Однако остановился на сказках. Маленькие — в одну-две странички. Всегда случай, но рассказанный со значением: «сказка ложь, да в ней намек...»

Замятинская сказка — *между анекдотом и притчей*. Однажды, мол, а когда — бог ведает, в некоем царстве-государстве... В государстве? В каком-таком государстве! И начинали угадывать, расшифровывать. Часто промахивались, на что и будет сетовать Замятин, когда сказку «Бог», еще в 1916 г. напечатанную в горьковском журнале «Летопись», в 1921 г. сочтут клеветой на нэп.

Разгадывая, ошибались, но Замятин сам давал повод искать скрытый смысл. Сказки нередко писались им к случаю — к политическому случаю. По возвращении в Россию в 1917 г. Замятин продолжил этот жанр, сделав его публицистическим, газетным. Печатался в горьковской («меньшевистской») «Новой жизни», в эсеровском «Деле народа» или в достаточно случайных, однодневных.

Первый цикл «Сказки» был начат еще до революции, завершён — после. Второй цикл «Большим детям сказки» появится целиком в 1922 г. в Берлине, а у нас много позже — в сборнике Замятина «Мы» (Современник. 1989). Не все тогда было напечатано, а то, что было, порой носило следы цензурного вмешательства, ранее или позже настигавшего тексты. Вот пример со сказкой из перво-



го цикла — «Херувимы». Первая полная публикация — в газете «Дело народа» (14 декабря 1917 г.). В собрании сочинений Замятина (М.: Федерация, 1929), куда этот цикл был включен, она выглядит как-то таинственно. Вся тайна в том, что концовка у сказки отрезана цензурными ножницами. Летают под потолком херувимы, вьются неустанно, жалеет их бабушка: « — Да ты бы, батюшка, присел бы, отдохнул. Уморился поди летать-то. А херувим ей сверху жа-алостно: — И рад бы, бабушка, посидеть, да не на чем! И верно: головка да крылышки — все существо ихнее... »

Такая, выходит, у них херувимов проблема — посидеть не на чем. А у сказки было продолжение, из которого ясно — куда же они, святые существа, присядут, когда снизу летят крики: « — Пытать на дыбе. Сечь кнудом. Рвать ноздри. Жалко херувимов. Такая их судьба несчастная: в нелепом сне трепыхаться без отдыха, потолок головой проштывать, покуда не отмотают себе крылышки, не загремят вниз торчмя головой. А внизу — штыки ».

Подцензурный вариант и спустя сорок лет был перепечатан в первом томе мюнхенского четырехтомника (1970); исправились лишь в третьем томе (1986). Под сказкой год написания — 1917. В том же году по горячим следам революционных событий написан цикл из четырех сказок про Фиту («Большим детям сказки »):

«Завелся Фита самопроизвольно в подполье полицейского правления. Чернильная душа: изо рта у Фиты — чернила самые настоящие, как во всем полицейском правлении. И все этот Фита разные рапорты, отношения, предписания строчит и в углу у себя развешивает.

— Ну, Фита, — околоточный говорит, отец-то названный, быть тебе Фита губернатором ».

Исполнилось предсказание. Правит Фита: чего придумает, тут же указом осуществит. А в последней сказке про Фиту аптекарь дает ему премудрый совет, как сделать, чтобы народ не ходил во внеслужебное время скучный: «Надо, чтоб все одинаковое. Вообще ».

Город по этому случаю спалили, к утру — «готово: барак, вроде холерного, длиной семь верст и три четверти, и по бокам — закуточки с номерками. И каждому жителю — бляху с номерком и с иголки — серого сукна униформу ».

Все вроде бы счастливы. Но первым пострадал аптекарь. Явились к Фите депутаты от лысых: «Это, стало быть, аптекарь кучерявый ходит, а которые под польку, мы — лысые? Не-ет, никак невозможна... »

По кучерявым равнять немислимо. «Налетели — набежали с четырех сторон: всех наголо, и мужеский пол, и женский: все — как колено. А аптекарь премудрый — чудной стал, облизанный, как кот из-под дождичка ».



Следующая депутация к самому Фите пожаловала — от петых, мокроносовых, от дураков то есть: «— Э-э, брат, нет, не проведешь! Мы хоть и петые, а тоже знычть, понимаем! Ты, брат, тоже, дурей. А то ишь ты... Не-ет, брат».

Куда денешься? «Некуда деться». Поплакал Фита, «и к утру — готов, ходит — и: гы-ы! И зажили счастливо. Нет на свете счастливее петых».

Вот оно полное счастье осуществленной утопии. Спустя три года, следуя реальному опыту революции, Замятин покажет дальнейшую перспективу счастья «петых». Пока его пугала возможность действительного осуществления всеобщего равенства. Не учитывал тогда одного обстоятельства, что из всей утопической программы будет в полной мере реализована лишь ее политическая теория — *воля к власти*: «Есть такая партия». Они возьмут власть не для того, чтобы ею делиться, тем более со всеми.

Политическая теория революции творилась в одно время со сказочками про Фиту и в полном с ними созвучии: «Когда большинство народа начнет производить самостоятельно и повсеместно такой учет, такой контроль за капиталистами (превращенными теперь в служащих) и за господами интеллигентами, сохранившими капиталистические замашки, тогда этот контроль станет действительно универсальным, всеобщим, всенародным, тогда от него нельзя будет никак уклониться, некуда будет деться» — написано летом 1917 г. в Разливе, в шалаше. Вся книга «Государство и революция» написана (не дописана — ввиду начавшихся октябрьских событий и необходимости перейти от теории к практике), чтобы обосновать право захвата власти, от которой «некуда будет деться», что мотивировано очень просто: «...необходимость соблюдать несложные, основные правила человеческого общежития очень скоро станет привычкой»<sup>34</sup>.

Очень просто, но так ли уж гениально? «Станет привычкой» — и все тут, а привычка, известно, — «замена счастию она». Но привычки ни через год, ни через два, ни даже через семьдесят не выработались. Старые привычки к нормальной жизни, к соблюдению ее человеческих норм постепенно были изжиты, а новые, вопреки теоретическому обещанию, не выработались.

А вот от новой власти «дется», действительно, стало некуда. Всеобщий народный контроль, как и мечтал о том Ленин, обернется всеобщностью слежки и доноса, все будут исполнять «функции контроля и надзора, чтобы все на время становились “бюрократами” и чтобы поэтому никто не смог стать бюрократом»<sup>35</sup>.

<sup>34</sup> Ленин В.И. Полн. собр. соч. 4-е изд. М., 1967. Т. 38. С. 101.

<sup>35</sup> Там же. С. 109.

Сказки про Фиту в 1917 г. если и не были списаны с действительности, которую опережали, то вполне могли быть списаны с революционной теории. Надзирать теперь должны все, прекрасно. Вместо будочников в форме пусть повсюду за порядком следят обыватели, кто в чем, а лучше всего в простонародной чуйке (уличная длиннополая одежда из грубого сукна):

«Жители вели себя отменно хорошо — и в пять часов пополудни Фита объявил волю, а будочников упразднил навсегда. С пяти часов пополудни у полицейского правления, и на всех перекрестках, и у будок — везде стояли вольные».

Жители осенили себя крестным знаменем: «— Мать пресвятая, дожили-таки. Глянь-ка: в чуйке стоит! Вместо будочника — в чуйке, а? И ведь главное что: вольные в чуйках свое дело знали — чисто будочниками родились. В участок тащили, в участке — и в хрюкалку, и под микитки — ну все как надобно. Жители от радости навзрыд плакали: — Слава тебе, Господи! Довелось: не кто-нибудь, свои бьют — вольные. Стой, братцы, армяк скину: вам этак по спине будет сподручней. Вали, братцы!» («Третья сказка про Фиту»).

Если всеобщее равенство и было обещано, то по мере прояснения исторической ситуации становилось ясно, что всеобщность ее в одном — в непримиримости противостояния. Замятинские сказки вполне узнаваемо напоминают, где проходят линии раздела и шаржируют принципы деления: между большевиками и меньшевиками, белыми и красными...

Вот, скажем, сказка «Четверг». Ошибся большенький брат и решил в Четверг, что уже Светлое Воскресенье. Младшенький, книгочей, поправил. Осерчал большенький и за топор... Дальше — хуже. Остается добавить, что место первой публикации — однодневная «Газета — протест Союза русских писателей» (26 ноября 1917 г.), изданная в защиту свободы печати.

Или «Арапы» — также из цикла «Большим детям сказки»: «На острове на Буяне — речка. На этом берегу — наши, краснокожие, а на том — ихние живут, арапы».

Ихнего изловили («весь — филейный»), блюд наготовили из него — пальчики оближешь. Это дело гастрономическое.

Но не успели после обеда отдохнуть — они нашего жарят. Это дело другое — нравственное: «Да на вас что — креста, что ли, нету? Нашего краснокожего лопаете. И не совестно?».

Это одна из двух сказок (вторая — «Церковь Божия»), увидевших свет тогда в «Петербургском сборнике», на появление которого партийный критик П. Лебедев-Полянский незамедлительно откликнется идеологическим окриком: «...Евгений Замятин

издевается над пролетариатом...» (Московский Понедельник. 1922. 28 августа).

Таков был общий глас — здесь. В критике зарубежья писали иначе: «Сказки Замятина — живые свидетели его писательской независимости, которую так трудно сохранить в наше время»<sup>36</sup>.

Да, издевается, только причем здесь пролетариат? Сказка написана в 1920 г. — во время военного коммунизма и гражданской войны, когда показалось, что есть идеологическое право — убивать. Замятин был одним из тех, кто не согласился и не раз пытался высказать свои *несвоевременные* мысли. Тем более уместное для них определение, что замятинские сказки не раз перекликаются с фельетонами Горького, составившими в 1918 г. книгу «Несвоевременные мысли».

Действительность изменилась так мгновенно и решительно, что показалась фантастичной — все чаще в те годы вспоминали о Гофмане и подражали ему. Отсюда и замятинские сказки. Отсюда и его сценки и рассказы, изображавшие современный быт — в упор, с натуры.

Одна из ранних и самых известных сенок — «Дракон» (1918). Она была опубликована, поэтому ее припоминали писателю особенно часто. Чуть больше странички текста: зима, оледенение, площадка трамвая, на которой — в шинели до полу, в картузе, сползающем на оттопыренные уши — красноармеец. Фигура комическая и жалкая, но вот он начинает говорить, сквозь изрыгаемый пар: «...Веду его: морда интеллигентная — просто глядеть противно. И еще разговаривает, стервь, а? Разговаривает! — Ну и что же — довел? — Довел: без пересадки — в царствие небесное. Штычком».

И почти без паузы и перехода — увидел замерзающего воробья. Лапы красные выпростал, дует, отогревает, отогрел.

«Дракон оскалил до ушей туманно-пыхающую пасть. Медленно картузом захлопнулись щелочки в человечесий мир. Картуз осел на оттопыренный ушах. Проводник в царствие небесное поднял винтовку. Скрежетал зубами и неся в неизвестное, вон из человеческого мира, трамвай».

Летит трамвай, как будто уже вне времени и пространства, как будто «Заблудившийся трамвай» Н. Гумилева, который вполне мог бы сорваться с орбиты замятинского сюжета: «Мчался он бурей темной, крылатой, / Он заблудился в бездне времен... / Остановите вагоновожатый, / Остановите сейчас вагон. // Куда там — кто остановит? // В красной рубашке, с лицом, как вымя, / Голову срезал палач и мне, / Она лежала вместе с другими / Здесь, в ящике скользком на самом дне...»

<sup>36</sup> *Голенцев-Кутузов И.* Евгений Замятин // Возрождение. Париж, 1932, 18 февр.

Написано незадолго до гибели Гумилева в 1921 г. Время подсказывало одни и те же символы, как будто мир обеднел и из бесконечного множества предметов оставил лишь те, что были безусловно значимы. Среди них, переходящих от одного автора к другому, из прозы в поэзию, из поэзии снова возвращаясь в прозу, символы безудержного и безумного движения, бесприютности: *заблудившийся трамвай, сумасшедший корабль...* Так О. Форш назовет свой роман-воспоминание о жизни в Доме искусств, где жил и Замятин, где им написан рассказ, начинающийся такой фразой: «По вечерам и по ночам — домов в Петербурге больше нет: есть шестизэтажные каменные корабли. Одиноким шестизэтажным миром несется корабль по каменным волнам...»

Эта метафора сохраняется в рассказе «Мамай» (1920) на всем протяжении сюжета. Плыть, но куда? Название подсказывает направление взятого курса — в глубь истории. Рассказ об одичании обывателя. Сдвинулась громада и обнажила глубину — пещерную глубину сознания и быта... «Пещера» (1920) — название еще одного рассказа. Рухнувший быт благополучного, столичного дома. Прежние соседи воруют друг у друга дрова, не в силах перенести холод. Несколько поленьев не возвращают тепла и не восстанавливают желания жить. Люди цепляются за жизнь и, устав от своего цеплянья, добровольно с ней расстаются. Им вслед слышится «огромная, ровная поступь какого-то мамонтнейшего мамонта» — последняя фраза рассказа.

Об этом рассказе осталось удивительно много документальных отзвучиваний — не в критике, а в дневниках, мемуарах, спустя десятилетия о нем продолжали вспоминать те, кто пережил сходное. Соглашались с тем, что жизнь была такой. Не соглашались с тем, что быт мог довести до смертельного отчаяния. Вот дневниковая запись К. Чуковского:

«У Замятина есть рассказ “Пещера” — о страшной гибели интеллигентов в Петербурге. Рассказ сгущенный, с фальшивым концом, и, как всегда, подмигивающий — но все же хороший. Рассказ был напечатан в “Записках Мечтателей” в январе сего года. Замятин выпускает теперь у Гржебина книжку своих рассказов, включил туда и “Пещеру” — вдруг в типографию является “наряд” и рассыпает набор. Рассказ запрещен цензурой...» (18 марта 1922 г.)<sup>37</sup>. Далее следует история о том, как Замятину удалось восстановить рассказ, но дело не в этом...

Любопытна раскачивающаяся, как на качелях, оценка Чуковского: рассказ о страшной гибели — сгущенный — с фальшивым концом — подмигивающий — все же хороший. Эта оценочная раскачка может иметь причиной и чисто вкусовое несогласие с эмоциональным нагнетанием ситуации — в мелодраму. Однако нельзя исключить

<sup>37</sup> Чуковский К. Дневник 1901–1929. С. 195.

и другого: были готовы признаться в тяжести новой жизни, но не в ее невыносимости — мысль, которую, не пряча и не боясь впасть в мелодраму, нагнетал Замятин.

Эти рассказы с натуры были столь страшны, что хотелось сказать себе и другим, будто Замятин преувеличил то, что В. Шкловский назвал надуманностью смертельного конфликта в «Пещере», хотя сам несколькими годами ранее — в «Сентиментальном путешествии» (1923) — свидетельствовал то же самое: «Вымерзали квартирами».

И не он один подтверждает документальность замятинских «анекдотов» о быте эпохи военного коммунизма. С ними перекликаются многие мемуары, написанные даже и теми, кто не хотел бы помнить. Так, М. Шагинян (всегда борющаяся со своей ранней близорукостью с помощью розовых очков) пишет о крысах, объевших руку литератору В. Чудовскому, лежавшему в тифозном беспомоществе, и труп его матери. Иногда кажется, что мемуаристы восстанавливают события, не будучи в силах отделаться от впечатлений, оставленных Замятиным, даже если пытаются его опровергнуть: «Черным бесконечным пещерам подобен был город по ночам <...>. Но эта холодная ледяная крепость жила неумирающей верой в свое фантастическое завтра» — писал К. Федин в книге «Горький среди нас».

*Пещера* — как будто цитата из замятинского рассказа; что касается *светлого будущего* — эти слова в данном контексте выглядят попыткой опровергнуть того, кто отказался поверить в возможность вырастить что-либо светлое из пещерного мрака настоящего. Рассказы писались Замятиным одновременно с его романом «Мы».

Сказка, ставшая былью, зазвучала скверным *анекдотом*. Быль, сконструированная по законам утопии, обернулась *антиутопией*.





**Т. А. КУКУШКИНА**

**Замятин в правлении  
Всероссийского союза писателей  
(Петроградский / Ленинградский отдел) \***

Обстоятельства членства Евгения Ивановича Замятина в Петроградском / Ленинградском отделе Всероссийского союза писателей (ВСП; 1920–1932), последней институции, представлявшей интересы дореволюционной русской литературы, выходят за рамки факта личной биографии писателя. В литературно-общественном движении 1920-х гг. имя Замятина было знаковым. Бесстрашный правдолюбец, предпочитавший всегда «писать по совести», он был одним из немногих, кто в первое послереволюционное десятилетие осмелился открыто противостоять претензиям новой власти на унификацию личности, создание подконтрольной, стандартизированной литературы и звать русскую интеллигенцию «на защиту человека и человечности». Существование Всероссийского союза писателей неоднократно ставилось в зависимость от пребывания в нем Замятина и многие эпизоды в истории Союза неотделимы от перипетий личной и творческой судьбы писателя. Представленный здесь обзор деятельности Замятина в Союзе писателей основан на материалах архива петроградского / ленинградского Союза, хранящегося в Пушкинском Доме (РО ИРЛИ, ф. 291).

Петроградский отдел Всероссийского Союза писателей — третье по времени создания послереволюционное объединение литераторов Петрограда. К моменту его образования 4 июля 1920 г.<sup>1</sup> деятельность

---

\* Впервые: Евгений Замятин и культура XX века: Исследования и публикации / Сост. М. Ю. Любимова. СПб., 2002. С. 108–125. Публикуется по этому изданию.

<sup>1</sup> К этому времени в Москве уже действовал Союз писателей, созданный в 1918 г. под председательством М. О. Гершензона. Весной 1920 г. он был реорганизован, председателем избран Ю. Балтрушайтис.

двух предыдущих — Союза русских писателей (март 1917 — декабрь 1918)<sup>2</sup> и Союза деятелей художественной литературы (СДХЛ; март 1918 — май 1919)<sup>3</sup> уже была прекращена. По своей задаче (защита правовых и материальных интересов писателей, свободы печати), принципу объединения писателей различной литературной ориентации и направлению работы Союз был преемником двух первых. Созданные дореволюционной творческой интеллигенцией в условиях голода, особенно страшного среди петроградских литераторов<sup>4</sup>, усиливающегося идеологического контроля и минимальных издательских возможностей, все они были оппозиционны официальной власти. История деятельности этих трех Союзов (как, впрочем, и таких литературных объединений, как издательство «Всемирная литература»<sup>5</sup>, Дом литераторов, Дом искусств) является, по сути, историей противостояния интеллигенции политике государственного диктата. Необходимость защиты естественных гражданских и профессиональных прав писателей в значительной степени определила

<sup>2</sup> В правление Союза русских писателей, закрытого за противоправительственную деятельность, входили С. А. Венгеров (председатель), Ф. Д. Батюшков (товарищ председателя), П. Я. Рысс (секретарь), М. В. Ватсон, Л. Я. Гуревич, А. М. Калмыкова, А. М. Редько, Ф. Сологуб.

<sup>3</sup> Союз деятелей художественной литературы организован по инициативе Ф. Сологуба, А. Н. Чеботаревской и Н. С. Гумилева. Председателем Союза был Сологуб, затем — В. В. Муйжель. О деятельности Союза см.: *Ширмаков П. П.* К истории литературно-художественных объединений первых лет советской власти: Союз деятелей художественной литературы (1918–1919 гг.) // Вопросы советской литературы. М.; Л., 1958. Вып. 7. С. 454–475; Союз деятелей художественной литературы (1918–1919 гг.) / Публ. В. П. Муромского // Из истории литературных объединений Петрограда — Ленинграда 1910–1930-х гг.: Исследования и материалы. СПб., 2002. Кн. 1. С. 125–196.

<sup>4</sup> О бедственном экономическом положении интеллигенции Петрограда, искусственно созданном политикой государства и руководством города, см., в частности: Из литературного быта Петрограда начала 1920-х гг. (Альбомы В. А. Сутугиной и Р. В. Руры) / Вст. ст., публ. и комм. Т. А. Кукушкиной // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1997 г. СПб., 2002. С. 341–402.

<sup>5</sup> Созданное М. Горьким издательство «Всемирная литература» (1918–1924), один из центров интеллектуальной жизни Петрограда начала 1920-х гг., фактически выполняло функции, свойственные литературным организациям. Задачи, зафиксированные в их уставах, — «общение писателей, содействие развитию литературы и улучшению бытовых и правовых условий литературной деятельности» — вполне могут быть отнесены и к коллективу издательства, являвшемуся, на наш взгляд, своеобразной литературной институцией.

и характер деятельности всех литературных организаций. Ко времени образования ВСП заботу о нуждах литераторов Петрограда уже осуществляли и Дом литераторов, и Дом искусств, и издательство «Всемирная литература». Не имея статуса профессиональных писательских объединений, ни одна из этих организаций не могла в полной мере отстаивать права писателей<sup>6</sup>. Не случайно петроградские литераторы при обсуждении с московскими коллегами единого названия Союза в течение года настаивали на сохранении обозначения «профессиональный». К единому названию — «Всероссийский союз писателей» — с равноправными отделами в Москве и Петрограде московские и петроградские коллеги пришли лишь в июне 1921 г. Первые три года по своим задачам, функциям и составу правления Союз был тесно связан с Домом литераторов, считавшимся прибежищем буржуазной интеллигенции. От Дома литераторов Союз получил и первоначальную ссуду, на базе секретариата Дома литераторов велось и делопроизводство Союза. В отстаивании прав русских писателей Союз писателей и Дом литераторов нередко объединяли свои усилия.

Замятин был среди членов-учредителей Союза. Его заявление о вступлении датировано 4 июля 1920 г., тогда же он был избран во временное, а с октября 1920 г. — в постоянное правление. Вместе с Замятиным в состав временного правления входили: Аким Львович Волынский<sup>7</sup> (председатель), историк и теоретик искусства, ведущий критик и идеолог журнала «Северный вестник»; Николай

---

<sup>6</sup> По декрету советского правительства статус профессиональной организации давал право на получение некоторых бытовых льгот. В Петрограде декрет о профессиональных организациях применялся особенно жестко. В декабре 1918 г., в частности, рабочим и профессиональным организациям было разрешено закупать в других губерниях ненормированные продукты (Петроградская правда. 1918. 13 дек. С. 2). Дом литераторов, не признаваемый профессиональным объединением, этого права оказался лишен и был вынужден заключать соглашения с крупными организациями (Союз швейной промышленности, Севцентропечатъ), делясь с ними частью продуктов и всякий раз выпрашивая разрешение Комиссариата продовольствия (см.: *Кукушкина Т.А.* «Всеобъемлющий и широко гостеприимный...». Дом литераторов (1918–1922) // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1998/1999 г. СПб., 2003. С. 80).

<sup>7</sup> Аким Львович Волынский (наст. фам. и имя Флексер Хаим Лейбович; 1861–1926) возглавлял петроградский Союз с июля 1920 по февр. 1924 г. В марте 1924 г. отказался баллотироваться в правление, мотивировав отказ «отчасти причинами принципиального характера, отчасти переутомлением и чрезмерной перегруженностью работой» (из протокола общего собрания ПО ВСП 15 марта 1924 г.: РО ИРЛИ. Ф. 291, оп. 1, № 11, л. 9).



Моисеевич Волковьский<sup>8</sup> (товарищ председателя), журналист, сотрудник закрытой большевиками газеты «Биржевые ведомости», один из организаторов и руководителей Дома литераторов; Любовь Яковлевна Гуревич (1866–1940), прозаик, критик, владелица журнала «Северный вестник»; Анна Васильевна Ганзен<sup>9</sup> (казначей), переводчица, член комитета Дома литераторов; М. Горький (в деятельности правления участия не принимал); Виктор Яковлевич Ирецкий<sup>10</sup> (секретарь), прозаик, критик, член комитета Дома литераторов, заведующий его библиотекой; Евтихий Павлович Карпов (1857–1926), драматург, режиссер, член комитета Дома литераторов; Корней Иванович Чуковский, писатель, литературный критик.

Своей приоритетной задачей правление считало законодательное изменение положения литературы через специальный декрет Совнаркома и поддержание минимальных условий жизни литераторов. С самого начала пришлось заниматься организацией всей писательской жизни: заботой о хлебе насущном, выработкой тарифных ставок, определяющих оплату труда литературного работника, урегулированием отношений с издательствами, освобождением писателей от трудовой повинности, ходатайствами за арестованных<sup>11</sup>, созданием независимой издательской базы и независимого печатного органа.

<sup>8</sup> Николай Моисеевич Волковьский (1881 — после 1940) сотрудничал в газетах «Санкт-Петербургские ведомости», «Биржевые ведомости» (1917–1918), «Русская молва», «Утро России» (заведующий информационным отделом), «Слово». Помещал статьи по вопросам политики, общественной жизни, искусства. В ноябре 1922 г. выслан за границу на «философском пароходе», поселился в Берлине, состоял берлинским корреспондентом газеты «Сегодня» (Рига). С 1933 г. жил в Варшаве, с осени 1939 г. — в Кременце, близ Тернополя. После присоединения Западной Украины оказался на советской территории, репрессирован.

<sup>9</sup> Ганзен Анна Васильевна (1869–1942) — переводчица со скандинавских языков. В 1920-е гг. принимала активное участие в деятельности многих литературных объединений Петрограда/Ленинграда: секретарь Всероссийского Общества профессиональных переводчиков-литераторов, секретарь Общества взаимопомощи литераторов и ученых (1920–1921), член комитета Дома литераторов (1920–1922), уполномоченный представитель литературных групп при Комиссии по улучшению быта ученых (1920–1923). С 1920 по 1932 г. — бессменный казначей и делопроизводитель ПО/ЛО правления ВСП, с 1928 по 1932 г. — председатель секции переводчиков ЛО ВСП и ЛО ФОСП.

<sup>10</sup> Виктор Яковлевич Ирецкий (наст. фам. Гликман; 1888–1936) с июля 1920 г. до высылки из России в ноябре 1922 г. — секретарь ПО правления ВСП.

<sup>11</sup> Судя по протокольным записям, главными ходатаями были Н. М. Волковьский и В. Я. Ирецкий.

В первом же заседании 6 июля 1920 г. рассматривался вопрос о литературных пайках для петроградских литераторов<sup>12</sup>, 7 июля составлялось прошение об освобождении А. С. Изгоева<sup>13</sup>, в октябре — об освобождении «одного из благородных и талантливых представителей публицистики» — В. А. Мякотина<sup>14</sup>, в апреле 1921 г. — А. А. Гизетти<sup>15</sup>,

<sup>12</sup> С мая 1918 г. все население Петрограда разделялось по классовому принципу на категории для получения продуктового пайка и прочих бытовых льгот. Литераторы как «элемент нетрудящийся» были отнесены к последней категории, которой зачастую не выдавалось ничего кроме нескольких штук сельдей (см., в частности: Петроградская правда. 1918. 11 авг. С. 1; Там же. 23 авг. С. 3).

<sup>13</sup> Изгоев Александр Соломонович (наст. фам. Ланде; 1872–1935) — журналист, публицист, общественно-политический деятель. Член ЦК партии кадетов. В нояб. 1917 г. совместно с А. В. Тырковой издавал антибольшевистскую газету «Борьба». С нояб. 1918 по янв. 1919 г. находился на принудительных работах в Вологде. В авг. 1919 г. арестован вторично, освобожден в марте 1921 г. Петроградский Союз писателей дважды возбуждал ходатайство о его освобождении. Второй раз (15 февр. 1921 г.) — совместно с Домом литераторов, Литературным фондом и др. организациями Петрограда. В авг. 1922 г. вновь арестован как член петроградского отделения ПОМГОЛа и в ноябре выслан из России. Жил в Берлине, Праге, Париже, в сер. 1920-х гг. переехал в Эстонию.

<sup>14</sup> Мякотин Венедикт Александрович (1867–1937) — историк, публицист, общественно-политический деятель. Член ЦК Трудовой народной партии; с марта 1917 г. — член Исполкома Петроградского Совета рабочих и крестьянских депутатов. С апреля 1918 г. — председатель московского Союза возрождения России. Арестован в авг. 1920 г. по делу Тактического центра, освобожден в апреле 1921 г. Осенью 1922 г. выслан из России. Жил в Берлине, Праге.

<sup>15</sup> Гизетти Александр Алексеевич (1888–1938) — литературовед, критик. С 1907 г. состоял в партии эсеров. Был арестован по обвинению в участии в Кронштадтском восстании. Впоследствии неоднократно подвергался арестам (1924, 1929, 1930, 1933, 1938 гг.). В период осенней кампании 1929 г. по «делу Пильняка и Замятина» выступил на собрании ленинградского Союза 22 сент. в защиту Замятина, заявив, что «инцидент раздут» и «существуют незыблемые и неприкосновенные права личности и художественного творчества, в область которых никакая государственная или общественная власть вторгаться уже не может и не должна, если она дорожит интересами культурного развития». В последовавшей в печати «проработке» указывалось на «антисоветский, мракобесный характер» выступления Гизетти, противника реформирования Союза, к тому же — «участника кронштадтского заговора» (Литературная газета. 1929. 30 сент. № 24. С. 1). При перерегистрации членов Союза осенью 1929 г. это выступление послужило поводом для его исключения. Лишь после публичного покаяния он был оставлен в Союзе (объяснения Гизетти см.: Красная газета. Веч. вып. 1930. 25 янв. С. 4).

летом 1921 г. — Н. С. Гумилева<sup>16</sup>, в октябре 1921 г. — Ю. Л. Слезкина<sup>17</sup>, в августе 1922 г. — Замятина. Уже в августе правление обращалось в Совнарком с ходатайством об улучшении материального положения писателей. При содействии правления Союза в 1922 г. Г. В. Адамовичу, Г. В. Иванову, И. В. Одоевцевой и Н. А. Оцупу удалось получить заграничные командировки и покинуть Россию.

Избранное в октябре 1920 г. постоянное правление (А. Блок, М. Горький, Волынский — председатель, Волковыский — товарищ председателя, Ганзен — казначей, Гуревич, Ирецкий — секретарь, Замятин, А. Н. Тихонов<sup>18</sup>, Чуковский, В. Я. Шишков<sup>19</sup>; кандидаты, принимавшие участие в работе — П. К. Губер<sup>20</sup>, В. А. Мазурке-

<sup>16</sup> В сент. 1921 г. правление, по предложению Ирецкого, пыталось также получить в Губчека рукописи расстрелянного Гумилева. Обращение в Губчека поручено составить П. К. Губеру. Сведения о прохождении в Губчека обращения ВСП в архиве Союза не сохранились.

<sup>17</sup> Слезкин Юрий Львович (псевд. Жорж Деларм; 1885; по др. свед. 1887–1947) — прозаик. С кон. 1919 до 1922 г. жил в Чернигове и Владикавказе, где руководил подотделом искусств (1920–1921), тогда же познакомился с М. А. Булгаковым; послужил прототипом одного из героев его повести «Записки на манжетах». В 1921 г. был арестован за публикацию статьи «Красная одурь» в деникинской газете (Полтава). С 1922 г. жил в Москве. См. о нем: «Пока жив, буду верить и добиваться...»: Из дневника Ю. Слезкина / Публ. Ст. Никоненко // Вопросы литературы. 1979. № 9. С. 205–227.

<sup>18</sup> Тихонов Александр Николаевич (псевд. Серебров; 1880–1956) — прозаик, издательский деятель. В 1918–1924 гг. — заведующий издательством «Всемирная литература», впоследствии — заведующий издательствами «Круг», «Федерация», главный редактор издательства «Academia», редактор серий «Жизнь замечательных людей», «Исторические романы». Вместе с Замятиным, Чуковским, А. М. Эфросом издавал журнал «Русский современник» (1924), закрытый после выхода четвертого номера. С окт. 1920 г. по 1926 г. — член ПО/ЛО правления ВСП.

<sup>19</sup> Шишков Вячеслав Яковлевич (1873–1945) — писатель. Состоял в правлении в 1920–1924, 1926–1929 гг.; в 1928–1929 гг. — председатель правления.

<sup>20</sup> Губер Петр Константинович (псевд. П. Арзубьев; 1881–1940; погиб в заключении) — писатель, литературовед, переводчик. Автор книг «Донжуанский список Пушкина» (1923), «Кружение сердца: Семейная драма Герцена» (1928), «Хождение на Восток веницейского гостя Марко Поло, прозванного Миллионщиком» (1929), критико-биографических очерков об А. Франсе (1922), Дж. Лондоне (1926) и др. В нач. 1920-х гг. входил в культурно-просветительную коллегию и экспертно-цензурную комиссию Дома литераторов. Состоял в правлении ВСП в 1920–1924 гг. Арестован в 1938 г., осужден на 5 лет ИТЛ.

вич<sup>21</sup>, В. Б. Шкловский<sup>22</sup>) уже в декабре выступило с декларацией, требующей легализации «голодающей и изгнанной в подполье» русской литературы, ее юридического и экономического обеспечения, предоставления свободы печати и возможности иметь независимое издательство и печатный орган<sup>23</sup>. В условиях непрерывного экономического и идеологического давления на интеллигенцию почти все начинания правления приобретали характер противоправительственных акций.

К моменту возникновения Союза Замятин — один из организаторов и влиятельных руководителей всех литературных объединений Петрограда, созданных дореволюционной интеллигенцией (издательство «Всемирная литература», Дом литераторов, Дом искусств), инициатор и участник многих издательских начинаний. В 1919 г. он был членом редакционной коллегии издательского товарищества СДХЛ, возглавляемого Горьким, заведовал редакцией независимого печатного органа Союза — журнала «Завтра» и выработывал идейную и художественную программу журнала, в основе которого, по замыслу редколлегии, должна быть «апология личного начала»<sup>24</sup>. В 1920 г. входил в расширенный редакционный совет «Издательства З. И. Гржебина», в редколлегию

---

<sup>21</sup> Мазуркевич Владимир Александрович (1877–1942) — поэт, переводчик, драматург. Входил в правление ВСП в 1920–1922 гг. Погиб в блокадном Ленинграде.

<sup>22</sup> Писатель Виктор Борисович Шкловский (1893–1984) избирался в правление ВСП в окт. 1920 и нояб. 1921 г., но в его деятельности активного участия не принимал. С марта 1922 г. до осени 1923 г. жил за границей.

<sup>23</sup> Декларация опубликована: *Кукушкина Т. А.* Всероссийский союз писателей. Ленинградское отделение. (1920–1932). Очерк деятельности // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 2001 г. СПб., 2006. С. 131–133. В дек. 1920 г. была также составлена декларация от всего Всероссийского союза писателей с протестом против цензурной политики, адресованная наркому просвещения Луначарскому. Этот документ удалось опубликовать в издании, имеющем небольшой круг читателей, в книге П. Витязева «Частные издательства в Советской России» (Пг., 1921. С. 62–63). Это был единственный случай появления в печати документа подобного рода. Републ.: *Блюм А. В.* 1) За кулисами «Министерства правды»: Тайная история советской цензуры. 1917–1929. С. 271–273; 2) Протесты Всероссийского союза писателей против цензурного террора (1920–1921 гг.) / Публ. А. Блюма // Вопросы литературы. 1994. Вып. 4. С. 280–282; 3) Книговедение под цензурой // Книга. Исследования и материалы. Сб. 83. М., 2005. С. 286–287.

<sup>24</sup> Из протокола заседания литературной секции редакционной коллегии СДХЛ 9 апр. 1919 г. (РО ИРЛИ. Ф. 98, оп. 2, № 29, л. 18).

журнала «Дом Искусств». Неудивительно и его активное участие в определении основ издательской деятельности Союза писателей, направления и программы печатного органа. Уже в первые месяцы работы правление по инициативе Замятина обсуждало вопрос о независимом печатном органе Союза, а в конце 1920 г. — об издании «Литературной газеты»<sup>25</sup>. 28 декабря 1920 г. Замятину вместе с Волковским, Губером, Тихоновым поручено составить программу газеты; 4 января 1921 г. он сообщает правлению о выработанной программе; 18 января вместе с Волынским, Тихоновым, Чуковским избирается в редколлегия газеты; в апреле информирует о содержании первого номера. Принципиальным сохранением названия газеты писатели подчеркивали преемственную связь с издававшейся А. А. Дельвигом «Литературной газетой» и всей предшествующей русской литературой. Газета отвечала высоким общественным идеалам прежней эпохи в области свободы духа и представляла собой яркий протест против реакционности эпохи настоящей. В ней открыто декларировалась независимая позиция Союза, его отношение к свободе творчества. В помещенном здесь письме «В редакцию газеты “Последние новости” в Париже» правление, отвечая на упреки эмигрантской печати в забвении традиций свободы, открыто заявляло: «Правление петербургского отдела выступило перед правительством с декларацией о бесправном положении русского литератора и на первый план выдвинуло в этой декларации вопрос о свободе печати. <...> На первом публичном вечере, организуемом нами, вопрос о свободе и независимости печати будет положен в основу выступления официального представителя правления»<sup>26</sup>. Письмо было написано в ответ на «Открытое письмо товарищам по Союзу писателей» секретаря бывшего Союза русских писателей П. Я. Рысса. Подобная позиция была выражена и в ряде других статей, что придавало газете программный характер. В. Ф. Ходасевич в статье «Памяти предка», напоминая читателям о судьбе дельвиговской «Литературной газеты», писал, что «молчание литературы всегда отмечает в России эпоху глубоко реакционную». Замятин в статье «Пора» призывал впустить в литературу вольный дух «непритворной критики». Р. В. Иванов-Разумник в письме в редакцию категорически опровергал слухи о его намерении вступить в РКП (б). Здесь же была помещена

---

<sup>25</sup> Текст газеты впервые опубл.: Устинов А., Сажин В. Ожог. К истории невышедшей «Литературной газеты» 1921 г. // Литературное обозрение. 1991. № 2. С. 95–112.

<sup>26</sup> Там же. С. 103.

статья Блока «Без божества, без вдохновенья» и выдержки из писем В. Г. Короленко 1917–1919 гг., назвавшего большевистский переворот трагическим. Участвовали в газете и молодые писатели — И. Одоевцева и Б. Пильняк.

Набранный номер газеты был рассыпан по распоряжению Губчека как «нелегальный»<sup>27</sup>. По свидетельству Ю. П. Анненкова, газета была закрыта по постановлению ЦК партии, «нашедшего содержание первого номера и личный состав редакции “Литературной газеты” не отвечающими требованиям политического момента»<sup>28</sup>. Правление обращалось за содействием к Луначарскому, но попытки спасти газету не имели успеха. Не удалось получить и официальный ответ Губчека о причине запрета. В ноябре 1921 г. Замятин подробно информировал общее собрание Союза об издательской деятельности правления, подготовке и судьбе газеты, но сообщение в архиве Союза не сохранилось. В мае 1922 г. по предложению Замятина было решено передать корректуру рассыпанного номера в Публичную библиотеку, дабы попытка создания независимой газеты вошла в летопись русской литературы. По этому корректурному экземпляру, переданному в 1922 г. в Публичную библиотеку М. Л. Лозинским<sup>29</sup>, текст «Литературной газеты» через семьдесят лет опубликовали исследователи В. Н. Сажин и А. Устинов.

Правление Союза планировало создать в организации центр, координирующий деятельность всех петроградских издательств. В 1921–1922 гг. были предприняты попытки учреждения самостоятельного издательства<sup>30</sup> и объединения вокруг Союза существующих петроградских издательств. С этой целью в мае 1921 г. был создан издательский отдел Союза и утвержден его устав<sup>31</sup>, разработанный Замяτιным, Вольтинским и Волковыским. Отдел получал право

<sup>27</sup> Эту информацию А. Н. Тихонов сообщил правлению 7 июня 1921 г. (РО ИРЛИ. Ф. 291, оп. 1, № 18, л. 42).

<sup>28</sup> Анненков Ю. 1) Евгений Замятин // Литературная учеба. 1989. № 5. С. 114; 2) Евгений Замятин // Дневник моих встреч. Цикл трагедий: В 2 т. Л., 1991. Т. 1. С. 242.

<sup>29</sup> См. об этом: Рукописное наследие Евгения Ивановича Замятина / Сост. Л. И. Бучина, М. Ю. Любимова; Предисл. и комм. М. Ю. Любимовой. СПб., 1997. Вып. 3. Ч. 2. С. 480.

<sup>30</sup> В издательскую коллегию предполагаемого издательства (не осуществлено) входили Вольтинский, Волковыский, Губер, С. Ф. Ольденбург; от инициативной группы издателей — поэт и издатель Александр Эммануилович Беленсон (1895–1949), издательский работник Александр Евсеевич Розинер (1880–1940).

<sup>31</sup> РО ИРЛИ. Ф. 291, оп. 1, № 128, л. 1.

самостоятельно определять идейное направление издательства и распоряжаться материальными средствами. Предполагалось издание и реализация книг не только в России, но и за границей. В мае 1922 г. Замятин информировал правление о возникшем новом издательстве и «его желании связаться с Союзом». В протоколах заседаний правления за май-июнь 1922 г. дважды упоминается о возобновляющемся издательстве Товарищества писателей и его намерении наладить связь с Союзом. Вероятно, вопрос не разрешился на уровне переговоров. Тактика их проведения, намеченная правлением (при участии Замятина), была ориентирована на автономные начала издательства Союза писателей.

В начале 1922 г. петроградский Союз писателей задумывал совместное с Домом литераторов издательство «Феникс». Замятин не был инициатором этого начинания, но активно участвовал в обсуждении его программы. Учредители рассматривали издательство «как организованную попытку самозащиты литературного труда»<sup>32</sup>. Планировалось участие в нем самих писателей как трудовых пайщиков, что гарантировало им оплату труда, облегчало материальное положение и ограждало издательство от приема на работу сторонних «наблюдателей». Намечался выпуск художественной литературы, книг литературно-критического, историко-литературного и общественно-научного содержания, периодических изданий. Уже готовился сборник «Отражение эпохи» со статьями М. Я. Пергамента, А. Б. Петрищева, Ю. П. Анненкова, С. А. Золотарева, В. Б. Шкловского и книга Е. М. Браудо о духовной жизни Германии в 1921–1922 гг. Дом литераторов переуступал право издания уже разрешенного ему сборника «О “Смене вех”». Однако петроградский Госиздат в просьбе об учреждении издательства отказал<sup>33</sup>.

Примечательно, что, существенно влияя на издательскую политику Союза, в переговорах с властями Замятин не участвовал. Эта миссия поручалась в основном Волковскому, Тихонову, Чуковскому. Ни одно из издательских начинаний Союза не осуществилось, как не состоялись и все попытки последующих лет. Собственная литературная газета в Ленинграде («Литературный Ленинград») появилась лишь в 1933 г., когда независимый Всероссийский союз писателей уже был упразднен.

<sup>32</sup> Из отношения Союза писателей и Дома литераторов в Госиздат о совместном издательстве (РО ИРЛИ. Ф. 98, оп. 1, № 31). Черновик написан рукой Н. М. Волковского.

<sup>33</sup> ЦГАЛИ СПб. Ф. 35, оп. 1, № 42, л. 68 об. Сборник «О “Смене вех”» издан в 1922 г. издательством Дома литераторов «Логос».



С весны 1921 г. Замятин активно участвовал в работе правления по организации заграничной помощи петроградским литераторам. На заседании 31 мая (Замятин присутствовал) было решено «пользоваться каждым случаем, чтобы ознакомлять (заграницу. — Т. К.) с положением русских писателей»; о бедствиях русской интеллигенции были тогда проинформированы прибывшие в Петроград финские ученые. 2 августа 1921 г. (Замятин присутствовал) принято решение об участии в работе Всероссийского комитета помощи голодающим (ПОМГОЛ)<sup>34</sup>, все члены которого впоследствии подверглись репрессиям. В марте 1922 г. Замятин вместе с Чуковским выступил с инициативой выпуска сборника в пользу голодающих Поволжья (не издан), в мае был избран представителем Союза в Петроградском комитете Американской общественной благотворительной организации (ARA; American Relief Administration)<sup>35</sup>. В декабре 1922 г. ему поручалось передать в АРА для распространения в зарубежной печати обращение Союза к иностранным организациям, помогающим русской интеллигенции, с просьбой о пожертвованиях в пользу нуждающихся русских литераторов (текст обращения подготовлен Ганзен).

В мае 1921 г. по докладу Замятина о тяжелой болезни Блока и необходимости срочного санаторного лечения правление намеревалось обратиться в Москву с ходатайством о разрешении выезда Блока на лечение за границу. В 1921–1922 гг. под руководством Замятина разрабатывались тарифные ставки, регламентирующие оплату труда писателя, и типовый договор авторов с издателями, регулирующий отношения с издательствами. «С выработанными правлением новыми ставками считаются в настоящее время не только частные

<sup>34</sup> Всероссийский комитет помощи голодающим учрежден 21 июля 1921 г., ликвидирован 27 авг. того же года. О его деятельности см.: *Геллер М.* «Первое предостережение — удар хлыстом (К истории высылки из Советского Союза деятелей культуры в 1922 г.)» // *Вопросы философии.* 1990. № 9. С. 37–66; *Макаров В. Г., Христофоров В. С.* К истории Всероссийского комитета помощи голодающим // *Новая и новейшая история.* 2006. № 3. С. 198–205.

<sup>35</sup> Соглашение с АРА об оказании продовольственной поддержки голодающим районам России подписано 21 авг. 1921 г. В течение первого года работы в Россию было отправлено 140 пароходов с продуктами и медикаментами на общую сумму 59 500 000 долларов (Петроградская правда. 1922. 22 июля. С. 1). Деятельность АРА в России была прекращена к лету 1923 г. О деятельности организации см.: *Макеев Н.* Америка — русскому народу (К годовщине работы АРА в России) // *Современные записки.* 1922. № XI. С. 286–292; *Weissman Benjamin.* Herbert Hoover and Famine Relief to Soviet Russia 1921–1923. Hoover Institution Press, 1977.

издательства, но и некоторые официальные учреждения», — сообщал в 1921 г. журнал «Дом Искусств»<sup>36</sup>.

Как известно, в марте 1922 г. XI съезд РКП(б) провозгласил новый идеологический курс и утвердил ленинскую программу наступления на «капиталистические элементы». С этого времени партийное руководство своей основной задачей считало активное противостояние «буржуазному» влиянию, усиление партийного влияния во всех областях культуры и разработку системы мер против вольнодумной интеллигенции, в том числе — и репрессивных.

Новый этап во взаимоотношениях партии с интеллигенцией ознаменовался в 1922 г. высылкой из России «духовной элиты»<sup>37</sup>, закрытием Дома литераторов и Дома искусств и введением жесткого контроля над оппозиционным Союзом писателей. Несколько членов правления — Волковский и Ирецкий (петроградский отдел), Ю. И. Айхенвальд<sup>38</sup>, Н. А. Бердяев<sup>39</sup> и М. А. Осоргин<sup>40</sup> (московский

<sup>36</sup> <Замятин Е.И.>. Союз писателей // Дом Искусств 1921. № 2. С. 122. Обзор деятельности ВСП помещен в журнале без подписи. Авторство Замятина установлено А. Ю. Галушкиным. См. его комм. в кн.: *Замятин Е. Я боюсь: Литературная критика. Публикации. Воспоминания* / Сост. и комм. А. Ю. Галушкина; Подгот. текста А. Ю. Галушкина, М. Ю. Любимовой. М., 1999. С. 301.

<sup>37</sup> О высылке см.: *Геллер М.* «Первое предостережение — удар хлыстом». С. 37–66; *Коган Л.А.* «Выслать за границу безжалостно» (Новое об изгнании духовной элиты) // Вопросы философии. 1993. № 9. С. 61–84; *Макаров В.Г., Христофоров В.С.* Пассажиры «философского парохода» (Судьбы интеллигенции, репрессированной летом–осенью 1922 г.) // Вопросы философии. 2003. № 7. С. 113–137; Высылка вместо расстрела. Депортация интеллигенции в документах ВЧК — ГПУ. 1921–1923 / Сост., вст. ст. В.Г. Макарова, В.С. Христофорова; комм. В.Г. Макарова. М., 2005.

<sup>38</sup> Айхенвальд Юлий Исаевич (псевд. Б. Каменецкий; 1872–1928) — литературный и театральный критик, переводчик. Секретарь журнала Московского психологического общества «Вопросы философии и психологии», сотрудничал в газетах «Русская мысль», «Русские ведомости». Активный сторонник духовной автономии личности (см. его кн. «Похвала праздности»: [Сб.]. М., 1922). После высылки из России в сент. 1922 г. обосновался в Берлине, возглавлял литературно-критический отдел газеты «Руль» (1922–1928).

<sup>39</sup> Бердяев Николай Александрович (1874–1948) — философ, литератор, публицист, общественный деятель. Организатор и руководитель московской Вольной академии духовной культуры (1918–1922), с 1918 г. — вице-президент московского Союза писателей. Выслан в сент. 1922 г.

<sup>40</sup> Осоргин Михаил Андреевич (наст. фамилия — Ильин; 1878–1942) — прозаик, публицист. Член партии эсеров (с 1904). В 1918 г. — один из организаторов московского Союза писателей, Всероссийского Союза журналистов. В 1921 г. арестован как участник Всероссийского комитета помощи голодающим

отдел) — были высланы из России. Как известно, высылка Замятина, арестованного 17 августа, благодаря заступничеству друзей и литературной общественности, была отложена, но дело закрыто лишь 8 августа 1924 г.<sup>41</sup>

От имени петроградского Союза писателей за арестованных ходатайствовали находившиеся в городе (был период летних вакаций) Волынский и Ахматова. Об этом документе, подшитом в «дело» Замятина, упоминают исследователи Т. Лахузен, Е. Максимова, Э. Эндрюс и Г. Файман<sup>42</sup>. В архиве Союза сохранилась неподписанная копия (отпуск) запроса в ГПУ от 2 сентября 1922 г.: «Начальнику Петроградского отдела Г.П.У. Петроградский отдел Всероссийского Союза писателей просит Вас принять А. А. Ахматову и А. Л. Волынского по делу о выяснении вопроса, будут ли высылаемые члены Союза писателей Замятин, Петрищев, Изгоев, Харитон и Волковский освобождены на несколько дней для устройства личных дел. Председатель правления; члены правления; член правления — секретарь»<sup>43</sup>.

В защиту Замятина выступило и издательство «Всемирная литература»; сохранилась копия телеграммы А. К. Воронскому: «Замятин без перемен. Хлопочите. Тихонов»<sup>44</sup>. По свидетельству Волковьского, к Л. Б. Каменеву, в то время заместителю председателя Совнаркома и председателю Моссовета, обращались и «Серапионовы братья»<sup>45</sup>. Перечислим лишь основные вехи этой двухлетней истории «отъезда

---

и редактор издаваемого Комитетом бюллетеня «Помощь». После высылки в сент. 1922 г. жил в Париже, печатался в газетах «Дни», «Последние новости».

<sup>41</sup> Об истории ареста и несостоявшейся высылки Замятина см.: Е. И. Замятин. Письмо А. К. Воронскому: К истории ареста и несостоявшейся высылки Евгения Замятина в 1922–1923 гг. / Публ., сопроводит. текст и прим. А. Ю. Галушкина // *De Visu*. 1992. № 0. С. 12–13; *Лахузен Т., Максимова Е., Эндрюс Э.* О синтетизме, математике и прочем... Роман «Мы» Е. И. Замятина. СПб., 1994. С. 104–109; *Любимова М. Ю.* «Высылка отсрочена до особого распоряжения...»: Документальные штрихи к биографии Евгения Замятина // *Всемирное слово*. СПб., 1996. № 9. С. 71–73; *Галушкин А. Ю.* У «Зеленой стены». Евгений Замятин в задержанной эмиграции // *Русская мысль = La Pensee Russe*. Париж. 1997. № 4191–4194 (2–29 окт.). С. 10; *Файман Г.* «И всадили его в темницу...». Замятин в 1919, в 1922–1924 // *Новое о Замятине: Сб. материалов / Под ред. Л. Геллера. М., 1997. С. 78–88.*

<sup>42</sup> *Лахузен Т., Максимова Е., Эндрюс Э.* О синтетизме, математике и прочем. С. 106–107; *Файман Г. С.* «И всадили его в темницу...». С. 85.

<sup>43</sup> РО ИРЛИ. Ф. 291, оп. 1, № 99, л. 10.

<sup>44</sup> ЦГАЛИ СПб. Ф. 46, № 58, л. 435.

<sup>45</sup> Сегодня (Рига). 1937. 19 марта. Сведения приведены по статье А. Ю. Галушкина «У “Зеленой стены”» // *Русская мысль*. 1997. 9–15 окт. № 4192. С. 10.

неотъезда» Замятина. После освобождения из тюрьмы, осознавая невозможность для себя жизни в России, он начинает хлопоты об отъезде. В феврале 1923 г. получает разрешение на выезд и заграничный паспорт. В середине марта подает прошение в ГПУ об отсрочке отъезда до начала навигации в середине мая<sup>46</sup>. Полученная отсрочка отодвинула отъезд на неопределенный срок. Все лето и начало осени 1923 г. Замятин безрезультатно пытается навести справки о состоянии своего дела и, по-видимому, к середине осени 1923 г. решает остаться в России<sup>47</sup>. Он продолжает работать в издательстве «Всемирная литература» и в правлении Союза писателей. Бывая в Москве по делу о своем отъезде, наводит справки о легализации Союза и утверждении устава в НКВД, о чем дважды, в декабре 1922 и феврале 1923 г. сообщает правлению. 8 декабря 1922 г. участвует в заседании московского отдела правления ВСП, избирается в делегацию (вместе с И. А. Новиковым, Б. Пильняком, А. Н. Тихоновым и А. М. Эфросом)<sup>48</sup> к Каменеву для обсуждения действий цензуры. Власть и с отъездом не торопила, и остаться не позволяла. При этом пыталась изолировать его от литературного сообщества. Дважды, в декабре 1922 и мае 1923 г., НКВД требовал исключения Замятина из Союза писателей. Дважды правление отстаивало одного из своих лидеров. Обстоятельства работы Замятина в правлении Союза в этот период — одна из страниц в летописи противостояния петроградских литераторов диктату официальной власти. В архиве петроградского Союза хранится выписка из письма НКВД Всероссийскому Союзу писателей (Москва) от 28 декабря 1922 г., сделанная секретарем московского отдела А. Соболев<sup>49</sup>:

<sup>46</sup> Текст прошения опубл.: *Файман Г.* «И всадили его в темницу...». С. 86–88.

<sup>47</sup> См. об этом в публикации А. Ю. Галушкина: Е. И. Замятин. Письмо А. К. Воронскому. С. 18.

<sup>48</sup> Прозаик, поэт, драматург Иван Алексеевич Новиков (1877–1959), писатель Борис Андреевич Пильняк (наст. фамилия — Вогау; 1894–1938), поэт, искусствовед Абрам Маркович Эфрос (1888–1954) в указанный период состояли в правлении московского отделения ВСП; А. Н. Тихонов — в правлении петроградского отделения.

<sup>49</sup> Соболев Андрей (наст. имя — Соболев Юлий Михайлович; 1888–1926) — прозаик. В 1906 г. за революционную деятельность был приговорен к каторжным работам, в 1909 г. бежал с поселения за границу. В начале 1915 г. нелегально вернулся в Россию. Первый рассказ опубликовал в 1914 г. в журнале «Русское богатство». В 1922–1923 гг. — секретарь Московского отдела правления ВСП. В июне 1926 г. покончил с собой. «Андрей Соболев погиб, запутавшись в сомнениях и противоречиях всей многообразной жизни, — но не в противоречиях чести и совести. Он жил и умер чистым и честным...», — вспоминал о нем М. Осоргин (см. в его книге: «Воспоминания. Повесть о сестре». Воронеж, 1992. С. 246).

«НКВД сообщает, что устав Вашего Союза может быть утвержден при следующих условиях: а) исключения из состава Правления и членов Общества лиц: Н. А. Бердяева, Ю. И. Айхенвальда, М. А. Осоргина, Н. М. Волковыского, Е. И. Замятина, В. Я. Ирецкого и А. М. Редько<sup>50</sup>. С подлинным верно. Секретарь А. Соболев»<sup>51</sup>.

По распоряжению НКВД от 12 октября 1922 г. (№ 321) Союз и его устав подлежали регистрации в НКВД, ежемесячно в Губисполком и НКВД должны были представляться сведения о деятельности, согласовываться списки членов Союза и состав правления. Впервые в истории русской литературы государство предписывало писателям, кто может быть членом писательского содружества, а кто — нет. На первое предписание правления обоих отделов, по-видимому, ответили скрытым протестом. Судя по тому, что в письме упомянуты литераторы, высланные из России в сентябре (московская группа) и ноябре (петроградская) 1922 г., можно предположить, что оба отдела в начале осени отправили в НКВД списки правления с именами высылаемых властью, но не исключенных писательским сообществом членов правления. Петроградским отделом вопрос об исключении не поднимался ни в 1922 г., ни в последующие годы. Лишь однажды, в заседании 24 октября 1922 г. (впервые после ареста присутствовал Замятин) было решено «ввиду отъезда из Петрограда Волковыского избрать второго представителя от Союза в пайковую комиссию при Акцентре».

Из перечисленных в письме НКВД лиц в России оставались Замятин, в ноябре-декабре усиленно добивавшийся разрешения на выезд<sup>52</sup>, и Александр Мефодьевич Редько. Как и Замятин, он был среди членов-учредителей Петроградского отдела ВСП, вступил в Союз при его основании, его имя упоминается в предварительном списке кандидатов во временное правление, но в его состав не вошел. В ноябре 1921 г. был избран в правление, но в работе не участвовал и ни на одном заседании не присутствовал. Возможно, Редько также был намечен к высылке<sup>53</sup>. Основания для этого у официальной власти

<sup>50</sup> Редько Александр Мефодьевич (1866–1933) — литературный критик, сотрудник журнала «Русское богатство», автор книг «Литературно-художественные искания в конце XIX — начале XX века» (1924), «Театр и эволюция театральных форм» (1926).

<sup>51</sup> РО ИРЛИ. Ф. 291. оп. 1, № 39, л. 3.

<sup>52</sup> В дек. 1922 г. Замятин был принят Л. Б. Каменевым. См. об этом в публикации А. Ю. Галушкина: Е. И. Замятин. Письмо А. К. Воронскому. С. 18.

<sup>53</sup> Списки высылаемых несколько раз менялись, в современных исследованиях приводятся разные цифры. По последним данным список кандидатов на высылку состоял из 228 имен (Макаров В. Г., Христофоров В. С. Пассажиры «философского парохода». С. 114).

были. Он входил в руководство литературных организаций, отнюдь не лояльных советской власти, с первых дней ее существования участвовал во многих акциях протеста, был одним из организаторов митинга в защиту свободы печати, устроенного 26 ноября 1917 г. Союзом русских писателей. В «Газете-протесте Союза русских писателей» была помещена его статья «О бурбонах». В 1918 г. он входил в совет Союза русских писателей (заседания совета устраивались в квартире Редько), был одним из авторов устава и декларации Союза; в 1919 г. возглавлял Объединенный Союз профессиональных литературных организаций; в 1919–1921 гг. состоял в комитете Дома литераторов. Настроения Редько этого периода, обеспокоенность судьбой русской литературы проявились и в его выступлениях на митингах «Трагедия русской интеллигенции» в марте и мае 1918 г., и в публикациях на ту же тему в оппозиционном «Вестнике литературы»<sup>54</sup>. Вопрос о дальнейшем пребывании Редько в Союзе пока остается неясным. В документах ВСП не сохранились свидетельства, по собственной воле он в течение нескольких лет не участвовал в работе Союза, или правление все же пошло на уступку, исключив его из состава Союза. Так или иначе, в списках Союза, вплоть до его повторного вступления в марте 1927 г., он не значился. В январе 1932 г., в ходе очередной «чистки» Союза, Редько был исключен как «не связанный с литературно-творческой работой Союза»<sup>55</sup>.

Таким образом, существование всего Союза писателей в значительной степени ставилось в зависимость от пребывания в нем Замятина. В архиве петроградского Союза нет сведений об официальном ответе правления на декабрьское письмо НКВД, но негативная реакция правления и всего Союза очевидна. В январе 1923 г. Замятин был вновь намечен в состав будущего правления, но созыв общего собрания шесть раз откладывался «до утверждения устава» и «уведомления о регистрации» Союза. Устав был утвержден в НКВД 21 февраля 1923 г. 23 марта, за несколько дней до общего собрания и выборов нового правления, петроградский Союз представил документы на регистрацию в Отдел управления Губисполкома.

По-видимому, не желая обострять ситуацию, правление решило «припрятать» Замятина. Вместо списка правления по требуемой форме (с анкетными сведениями) был подан обычный список-перечень прежнего правления (с Замятиным) с указанием на истечение срока полномочий, и список лиц, намеченных в новое правление

<sup>54</sup> См. его статьи «Литературные перспективы» (Вестник литературы. 1921. № 3. С. 1–3) и «Судьбы русской литературы» (Там же. № 12. С. 10–11).

<sup>55</sup> РО ИРЛИ. Ф. 291, оп. 1, № 494, л. 48 об., 52 об.

(без Замятина). 3 апреля на документе появилась резолюция представителя Губисполкома: «Ожидать, т<ак> к<ак> нет адреса отделения Союза в Петр<огра>де и списка правления по установленной форме». 19-м апреля датирована новая приписка заведующего Столом регистрации Административного подотдела Отдела управления Губисполкома: «Один экз<емпляр> списка и Устава в ГПУ на просмотр и на комиссию»<sup>56</sup>.

Между 23 марта, датой подачи документов на регистрацию, и 19 апреля, датой последней резолюции Губисполкома, состоялось общее собрание петроградского Союза писателей (29 марта). О значении, которое придавалось в Союзе этому собранию, свидетельствует такой факт: чтобы обеспечить максимальную явку членов Союза, правление, не имевшее в тот момент союзных денег для рассылки повесток, собирало по десять рублей с члена правления. Реакция членов Союза, несомненно, знавших о возможном отъезде Замятина и требовании НКВД, была вполне определенной. Замятин в очередной раз подавляющим большинством голосов (48 из 54) был избран в состав правления, 10 апреля 1923 г. — в литературную комиссию правления.

Не получив санкции Губисполкома на регистрацию отдела до общего собрания и выборов Замятина, правление было вынуждено 18 апреля представить в Губисполком новый пакет документов с анкетным списком законно избранного правления, включавшим и Замятина. Очевидно, по получении этого списка и появилась резолюция от 19 апреля 1923 г. Неудивительно, что через месяц НКВД во второй раз попытался отстранить Замятина от работы в Союзе. 25 мая правление московского Союза сообщало петроградским коллегам: «В виду того, что пока не аннулировано постановление Наркомвнудела относительно Е. И. Замятина, Московский отдел правления Всерос<сийского> Союза писателей настоящим извещает Петербургский отдел правления, что в представляемый список членов Петербургского отдела правления Е. И. Замятин войти не может. О восстановлении Е. И. Замятина в его правах вопрос в Наркомвнуделе нами возбужден. Анкета должна быть подписана председателем и секретарем Петербургского отдела. Соболаговолите препроводить ее нам. Секретарь А. Соболев»<sup>57</sup>.

Ответ, составленный председателем правления Волынским и одобренный всеми членами правления в экстренном заседании 15 июня 1923 г. (Замятин присутствовал), характерен для позиции

<sup>56</sup> ЦГА СПб. Ф. 1001, оп. 6, № 190, л. 2.

<sup>57</sup> РО ИРЛИ. Ф. 291, оп. 1, № 39, л. 29.



петроградского отдела Союза, в течение многих лет упорно отстаивавшего демократическую природу литературной общественности, достоинство личности, защищавшего каждого из своих членов: «Представляя анкетные листы членов правления петроградского отдела Всероссийского Союза писателей, правление почитает долгом оговорить нижеследующее: Выборы правления состоялись 29 марта 1923 года на общем собрании входящих в Союз писателей с соблюдением всех установленных на этот счет правил, причем ни бывшее правление, ни общее собрание не были положительно осведомлены, что состав избираемых членов нового правления подлежит тем или иным ограничениям. Составившийся таким образом список членов правления представляется при сем для сообщения в соответствующие места и учреждения. Осведомившись лишь ныне о том, что избрание Е. И. Замятина противоречило предположениям руководящих правительственных инстанций, правление признает необходимость высказать следующие соображения. Оно никаким образом и ни в каком отношении не солидаризируется ни с одним из своих членов ни в чисто литературном, ни в гражданственно-политическом, ни в научно-философском смысле. В настоящем своем составе правление, крайне разнообразное и разнохарактерное, представляет собою энциклопедическую мозаику, обеспечивающую беспристрастно-терпимое и всестороннее обследование нужд и жизни современной литературы. Русская литература достаточно натерпелась в своей среде, в собственных своих берегах от всевозможных видов засилья и ныне, в тяжелых условиях материального существования, полна желаний утвердиться на истинно культурном пути согласного сотрудничества всех работников художественного слова и построительно-творческой мысли. Объективно лояльная позиция правления и гарантируется именно этим драгоценным разнообразием его состава, где труд представляется в своей чистой форме, совершенно изъятой от сторонних воздействий отдельных идеологов литературной секунды. Даже Достоевский и Л. Н. Толстой не могли бы претендовать больше, чем на один голос в совещательном органе, призванном коллективно блюсти интересы писательского существования. Не имея формального права кассировать со своей стороны состоявшихся совершенно лояльно выборов, и руководствуясь, с другой стороны, вышеизложенными принципиальными соображениями, правление просит, приняв это во внимание, дать представляемым листам законный ход. 1 июня 1923. А. Волынский»<sup>58</sup>.

<sup>58</sup> РО ИРЛИ. Ф. 291, оп. 1, № 39, л. 30.

По-видимому, события предшествующих месяцев и неопределенность положения Замятина все же повлияли на позицию правления. В июне-июле 1923 г. из Москвы приходили противоречивые сведения о возможности его отъезда за границу. «От Тихонова было письмо в понедельник, где он сообщает о разговоре Абр<ама> Эфроса с Каменевым и Лидина с Воронским. Все это как будто говорит (пока), что придется ехать», — сообщал Замятин жене<sup>59</sup>. Отсылку подготовленных анкет задержали «до информации из Москвы». Правление даже запрашивало московский отдел, все ли члены правления могут рассчитывать на официальное признание, и соглашалось, в случае необходимости, переизбрать правление. Вероятно, такая осторожность диктовалась желанием сохранить организацию в сложной ситуации.

Сведения о дальнейшем прохождении в НКВД отосланных анкет в архиве ВСП отсутствуют. Было ли правление все же утверждено в полном составе или Союз в очередной раз ослушался приказа Москвы, оставив Замятина в правлении, пока остается неясным. 23 октября, после летнего перерыва, Замятин уже присутствовал на заседании и в дальнейшем активно участвовал в организации литературных собраний и вечеров Союза. 15 марта 1924 г., еще до прекращения ГПУ дела Замятина (8 августа 1924 г.), он вновь был избран в правление. В 1923–1924 гг. он присутствовал почти на всех заседаниях, возглавлял комиссию по организации литературных вечеров. 15 мая 1924 г. в связи «с перегруженностью работой и недостатком свободного времени»<sup>60</sup> по собственному желанию вышел из правления, но продолжал работу в литературной комиссии. В 1925 г. по той же причине Замятин в правление не избирался.

В феврале 1926 г. Замятин вновь вошел в правление Союза, а в 1927 г., во время продолжительной болезни председателя правления Ф. Сологуба, Замятин и К. А. Федин<sup>61</sup> (оба — заместители

<sup>59</sup> Рукописное наследие Евгения Ивановича Замятина. Вып. 3. Ч. 1. С. 240.

<sup>60</sup> В это время писатель был занят в редакции журнала «Русский современник», завершал работу над пьесой «Блоха», постановка которой готовилась в Ленинградском Большом драматическом театре. Цитируемый фрагмент его заявления (в архиве не обнаружено) приведен в протоколе заседания президиума правления 15 мая 1924 г. (РО ИРЛИ. Ф. 291, оп. 1, № 27, л. 1).

<sup>61</sup> Федин Константин Александрович (1892–1977) — писатель. В нач. 1920-х гг. — член литературной группы «Серрапионовы братья», ученик Замятина в литературной студии Дома искусств. Состоял в правлении с 1923 г.; в 1926–1929 гг. являлся заместителем председателя правления; вышел из его состава в сент. 1929 г. в знак протеста против исключения из Союза Замятина.

председателя) фактически попеременно руководили Союзом писателей. Середина 1920-х гг. в истории ленинградского Союза — период самой интенсивной творческой внутрисоюзной работы и разноплановой организационно-хозяйственной деятельности. Сологуб, не принимавший большевистскую власть, надеялся так устроить внутрисоюзную жизнь, чтобы организация могла существовать без надзора и покровительства власти. «Он был сторонником строго замкнутой, профессиональной жизни Союза и не сочувствовал выходу на политическую арену», — вспоминал секретарь правления М. В. Борисоглебский<sup>62</sup>. В эти годы Союз стал центром литературной жизни Ленинграда. Частые литературные вечера с чтением новых произведений собирали большие аудитории; профессионализм членов Союза и атмосфера внутренней свободы привлекали в его ряды и представителей других организаций, в том числе и Ленинградской ассоциации пролетарских писателей. Всею тактикой поведения, особенно в первые годы руководства Сологуба, организация демонстрировала индифферентность к событиям социально-политической жизни, в подтексте которой — скрытое неприятие нового режима. Пролетарская критика и характеризовала ленинградский Союз, возглавляемый «внутренним эмигрантом» Сологубом, как организацию, держащуюся «на традициях дореволюционной, “самостоятельной”, надклассовой, т. е. буржуазно-дворянской русской литературы», как «объединение носителей “тайны и веры”, не желающих стать под определенное классовое знамя в вопросах культуры»<sup>63</sup>, с которыми солидаризуется и союзная молодежь, попутчики.

Единство литературных поколений в понимании искусства как особой сферы человеческой деятельности и права художника на собственное «внутреннее зрение» отчетливо проявилось в дискуссии о критике, развернувшейся на страницах печати в 1926 г.<sup>64</sup> На литературных собраниях Союза (21 мая и 4 июня) писатели «с удивительным единодушием», как отмечали пролетарские оппоненты, дали отпор

<sup>62</sup> Павлова М. М. М. В. Борисоглебский и его воспоминания о Федоре Сологубе // Русская литература. 2007. № 2. С. 107.

Прозаик Михаил Васильевич Борисоглебский (наст. фамилия — Шаталин; 1896–1942) в 1925–1927 гг. — ответственный секретарь ЛО правления ВСП.

<sup>63</sup> Горбачев Г. О «Левом блоке» в литературе и попутно о походе умного Зонина на глупого Лелевича // Жизнь искусства. 1926. № 22. 1 июня. С. 9.

<sup>64</sup> Материалы дискуссии печатались в журналах «Жизнь искусства» (Ленинград) и «Журналист» (Москва) в течение всего 1926 г. См. подробнее: Корниенко Н. В. «Нэповская оттепель»: Становление института советской литературной критики. М., 2010. С. 331–481.

претензиям официальной критики на контроль над литературой. Сологуб произнес тогда речь о критиках-«марксятах», а «литературный заказ» сравнил с раздачей писателям пайков от КУБУ, в которых иногда бывали ботинки: хорошие ботинки, да вот беда, оба — на левую ногу<sup>65</sup>. Федин в своем выступлении утверждал, что «писатель должен жить помимо критики», «слышать», но «не слушаться ее», и что «художнику нельзя делать заказа»<sup>66</sup>. А когда «у стакана и кафедры появился Е. Замятин, — резюмировал один из “неистовых ревнителй”, — для пощады, действительно, не осталось ни времени, ни места»<sup>67</sup>.

Сплоченный демарш писателей дореволюционных и попутчиков, затронувший принципиальную тему свободы творчества, вызвал в печати кампанию шельмования «новобуржуазного» Союза и руководителей обоих отделов, Сологуба, Замятина, Эфроса, представителей «буржуазной идейной реакции», захватывающих «организационное и политическое руководство массой “попутчиков” через ВСП»<sup>68</sup>. На страницах журнала «Жизнь искусства» рапповцы характеризовали Замятина как «сменовеховца», «знамя реакционных писателей»<sup>69</sup>, «эмигранта», пребывающего «в составе неизменной формулы “Эфрос, Замятин, Булгаков”»<sup>70</sup>, и призывали «вырвать» попутчиков «из-под влияния агентов буржуазии»<sup>71</sup>, и тогда «Сологубам, Замятиним и Булгаковым останется только уложить их идеологические чемоданы»<sup>72</sup>.

Шквал агрессии, обрушенный «неистовыми ревнителями» на руководство Союза писателей, имел и другой подтекст. Весь 1926 г. в печати обсуждалось создание Федерации объединений советских

---

<sup>65</sup> Селиванов Арк. Писатели и критики (Диспут в Союзе писателей) // Красная газета. Веч. вып. 1926. 5 июня. С. 3. В архиве Союза писателей сведения об этих вечерах не сохранились.

<sup>66</sup> Б. [В. Блюменфельд]. Писатели говорят // Жизнь искусства. 1926. № 22. 1 июня. С. 10.

<sup>67</sup> Там же. С. 11.

<sup>68</sup> Горбачев Г. О «Левом блоке» в литературе и попутно о походе умного Зонина на глупого Лелевича. С. 8.

<sup>69</sup> Зонин А. О сути спора и полемических приемах сводных братьев мистера Бритлинга // Жизнь искусства. 1926. № 24. 15 июня. С. 4.

<sup>70</sup> Б. <В. Блюменфельд>. На вернисаже Союза писателей в Акфилармонии // Там же. № 20. 18 мая С. 11.

<sup>71</sup> Горбачев Г. О «Левом блоке» в литературе и попутно о походе умного Зонина на глупого Лелевича. С. 8.

<sup>72</sup> Зонин А. О сути спора и полемических приемах сводных братьев мистера Бритлинга. С. 4.

писателей (ФОСП)<sup>73</sup>, прообраза будущего единого Союза советских писателей, и организациям предстояло прийти к определенному консенсусу. Пролетарские организации, претендовавшие на руководство литературой, отнюдь не собирались делить власть с сильным, «классово-враждебным» Союзом писателей. «Эх, не страшен никому этот самый Авербах ни с мечом, ни с пальмой, нервы у Замятиных достаточно крепкие и от вида Авербахова в бегство они не обратятся», — предостерегал руководство ВАПП Георгий Горбачев, нетерпимый, почти фанатичный противник попутнического Союза писателей<sup>74</sup>. «Не может быть ни идейного, ни творческого блока Жарова с Замятиным и Лавреница с Сологубом. Попутчикам придется выбирать — ничего не поделаешь», — вторил ему поэт Безыменский<sup>75</sup>.

В ленинградском Союзе писателей к федеративному объединению относились иначе. Нэповская оттепель и некоторая «вольная», полученная попутчиками от партии в 1925 г., породила в их среде немало иллюзий. Первоначально Федерация воспринималась ими как структура для совместной защиты общеписательских интересов, не посягающая на суверенитет литературных организаций. В создании ленинградской ФОСП существенная роль как раз и принадлежала Союзу писателей. Правление даже задумывало учредить в Ленинграде центр всей Федерации, что позволило бы оказывать влияние и на общелитературный процесс. Не исключено, что такие широкомасштабные замыслы подпитывались и общеполитической ситуацией середины 1920-х гг.: борьбой за власть в партийных рядах, формированием в Ленинграде партийной оппозиции, расколом в руководстве пролетарской ВАПП. Правление Союза явно торопилось с созданием Федерации в Ленинграде: уже в июне 1926 г. были

<sup>73</sup> См.: Федерация объединений советских писателей и ее Ленинградское отделение (1926–1932 гг.) / Публ. А. И. Павловского // Из истории литературных объединений Петрограда–Ленинграда 1910–1930-х годов: Исследования и материалы. СПб., 2002. Кн. 1. С. 362–374; *Кукучкина Т.А.* Федерация объединений советских писателей (Ленинградское отделение). Фонд 492 // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 2012 г. (в печ.).

ФОСП — надстроечная структура, объединявшая основные литературные организации. Учредители — ВАПП, ВСП, ВОКП (Всероссийское объединение крестьянских писателей). Учреждена 27 дек. 1926 г. На опыте работы ФОСП постепенно вводилась административная система руководства литературой, отрабатывалась модель будущей единой писательской организации.

<sup>74</sup> *Горбачев Г.* О «Левом блоке» в литературе и попутно о походе умного Зонина на глупого Лелевича. С. 8.

<sup>75</sup> [Ответ на анкету о ФОСП] // Жизнь искусства. 1926. № 46. 16 ноября. С. 17.

выработаны основные положения устава, поддержанные затем всеми ленинградскими организациями, и учреждена она была двумя месяцами ранее московской Федерации, в октябре 1926 г.

Первое время деятельность ЛО ФОСП в значительной степени определялась представителями Союза писателей и на заседаниях правления проблемы Федерации обсуждались едва ли не чаще, нежели собственные. Существенная роль в создании ленинградской ФОСП принадлежала Федину. Представление о позиции Замятина дает его ответ на анкету журнала «Жизнь искусства»: «Есть одно скромное, но необходимое условие для возможности общей работы: плевать в свой носовой платок, а не в своих соседей. Всем, входящим в федерацию, такое условие, волей-неволей, придется выполнить. И уже по одному этому федерация полезна: она будет прекрасным педагогическим фактором. Приемлемые организационные основы объединения — очень разумительно и ясно изложены моими товарищами по правлению Всероссийского Союза Писателей; повторять — нет необходимости»<sup>76</sup>. В 1927 г. Замятин вместе с Фединым, М. Э. Козаковым<sup>77</sup>, П. Н. Медведевым<sup>78</sup>, Борисоглебским был избран в совет Федерации и редколлегию предполагавшегося издательства ленинградской ФОСП. Надо сказать, тактический ход Союза писателей принес свои плоды, и в ленинградской Федерации влияние попутнического Союза вплоть до конца десятилетия было достаточно сильным.

В середине 1920-х гг. Замятин возглавлял также конфликтную комиссию Союза (бывший суд чести), состоял в различных комиссиях по организации юбилеев и чествований памяти писателей. В ноябре 1926 г. по поручению правления составлял предисловие к сборнику памяти Волынского<sup>79</sup>. После кончины Сологуба (декабрь 1927 г.) в течение первых трех месяцев 1928 г. возглавлял временное правление, избранное «до приезда отсутствующих членов правления» (заместитель Замятина в этот период — А. Н. Толстой<sup>80</sup>;

<sup>76</sup> Там же. № 45. 9 нояб. С. 17.

<sup>77</sup> Козаков Михаил Эммануилович (1897–1954) — прозаик. Входил в состав правления с 1926 г., после выхода Замятина из правления в мае 1929 г. сменил его на посту заместителя председателя правления, в 1932 г. — последний председатель правления.

<sup>78</sup> Медведев Павел Николаевич (1891–1938) — литературовед, критик. В 1924, 1926–1928, 1930 гг. — член правления Союза писателей.

<sup>79</sup> Памяти Акима Львовича Волынского / Под ред. П. Н. Медведева. Л., 1928. Предисловие подписано Ленинградским отделением правления ВСП.

<sup>80</sup> Писатель Алексей Николаевич Толстой (1882–1945) избирался в правление ленинградского Союза в 1924, 1927 и 1928 гг.; был заместителем председателя правления (1924, 1928).

в конце марта председателем правления избран Шишков). В 1928 г. входил в комиссии по организации вечера памяти Ф. Сологуба<sup>81</sup> (все организационные хлопоты по устройству вечера взяла на себя Л. Н. Замятина) и подготовке сборника памяти Сологуба (не осуществлен). В том же году Замятину поручалась организация встречи М. Горького в Ленинграде и его прием в ЛО ВСП (не состоялся). 28 января переломного 1929 г. он вновь был единогласно избран в состав правления.

Всероссийский союз писателей, с его многообразием творческих индивидуальностей и независимой позицией, на протяжении всего десятилетия был основным препятствием на пути создания утилитарной «советской» литературы и ее перехода в ведение государства. Против этой организации, единственной из всех существовавших, была направлена разгромная кампания 1929 г., в результате которой под видом реорганизации была коренным образом изменена ее первоначальная программа. В середине 1929 г. в печати началась очередная травля активных и независимых руководителей Союза, непосредственно — Замятина. 2 мая в однодневной «Литературной газете», выпущенной ЛенОТГИЗом и ЛО ФОСП ко дню печати, появилась подборка оскорбительных эпиграмм на ряд писателей (Е. И. Замятина, М. М. Зощенко, В. П. Катаева, В. Г. Лидина, В. М. Саянова, Л. Н. Сейфуллину, М. Ф. Чумандрина)<sup>82</sup>. Особенно зловеще, как политический приговор, звучала эпиграмма на Замятина: «Тип — Замятин. / Род — Евгений. / Класс — буржуй. / В селе — кулак. / Результат перерождений. / Сноска: враг». Автором эпиграмм был поэт Александр Ильич Безыменский, член правления РАПП, затем — ВАПП, занимавший непримиримую позицию по отношению к писателям-попутчикам. На следующий день, 3 мая, Замятин написал заявление о выходе из состава правления: «В Ленинградский отдел Правления В<сероссийского> с<юза> п<исателей>. Ленинградским отделом Федерации писателей (совместно с Лениггизом) 2 мая сего года выпущена однодневная «Литературная газета». Среди прочего материала в «Литературной газете» помещена «эпиграмма» Безыменского по моему адресу.

<sup>81</sup> См.: Ф. Сологуб и Е. И. Замятин. Переписка / Вст. ст., публ. и комм. А. Ю. Галушкина, М. Ю. Любимовой // Неизданный Федор Сологуб: Стихи. Документы. Мемуары / Под ред. М. М. Павловой и А. В. Лаврова. М., 1997. С. 387–388.

<sup>82</sup> Литературная газета: Однодневная газета ко дню печати. 1929. 2 мая. С. 6. Об этом эпизоде см. также: Любимова М. Ю. Е. И. Замятин и Б. А. Пильняк: Материалы к биографиям // Источниковедческое изучение памятников письменной культуры: Сб. науч. трудов / РНБ. СПб., 1994. С. 102–103.



Политический донос — пусть даже и рифмованный — остается политическим доносом: именно к этому новейшему литературному жанру принадлежит “эпиграмма” Безыменского. То, что думает обо мне Безыменский — ни в коей мере меня не волнует; то, что бесчисленные безыменские печатают обо мне в казенных изданиях — никак меня не задевает; но то, что в данном случае донос помещен в газете писательской Федерации — совершенно меняет дело. В Федерацию входят мои товарищи по Союзу; в редактировании “Литературной газеты” участвовали мои товарищи по правлению Союза; на информации Безыменского поставлена печать Всероссийского Союза Писателей. Думаю, что писатели, члены ВСП, которым пришлось подписывать к печати донос на товарища по правлению Союза — были в положении довольно неловком. Чтобы впредь этой неловкости не было — я вижу только один выход: настоящим заявлением я слагаю с себя звание члена правления ВСП»<sup>83</sup>.

Президиум правления ВСП в заседании 5 мая (присутствовали Шишков, Федин, Козаков, Л. И. Раковский<sup>84</sup>, Ганзен) категорически осудил появление всех эпиграмм и особенно — эпиграммы на Замятина как «клеветнической, безответственной, и порочащей его как советского гражданина», и потребовал от ЛО ФОСП дать оценку инциденту. Принятое постановление планировалось поместить в «Литературной газете», что было поручено Федину, Козакову и Е. М. Лаганскому<sup>85</sup>, но в печати оно не появилось. Секретариат ЛО ФОСП обсудил постановление ВСП лишь через неделю, 13 мая, но отложил решение до ближайшего заседания исполбюро ФОСП. В течение полутора месяцев ситуация утрясалась между канцеляриями ВСП и ФОСП, медлившей с окончательными выводами. 30 мая правление обратилось с письмом к Замятину, содержащим высокую оценку его работы в правлении и просьбу «продолжать нести обязанности члена правления»: «Глубокоуважаемый Евгений Иванович. Ленинградский отдел правления ВСП ознакомился с Вашим письмом от 3 мая с<его> г<ода> по поводу помещения в однодневной литературной газете “злых эпиграмм” Безыменского и чрезвычайно сожалеет, что Вам не была известна полная непричастность ВСП к помещению в газете указанных эпиграмм.

<sup>83</sup> РО ИРЛИ. Ф. 291, оп. 1, № 57, л. 1.

<sup>84</sup> Раковский Леонтий Иосифович (Осипович; 1896–1979) — прозаик. Состоял в правлении Союза в 1928–1931 гг., в 1928–1929 гг. — секретарь правления.

<sup>85</sup> Лаганский Еремей Миронович (наст. фамилия — Магазинер; 1887–1942) — прозаик, журналист. В 1926–1930 гг. — член правления ВСП. В кон. 1920-х гг. — председатель правления Литфонда.

По категорическому заявлению делегата ВСП в редакционной коллегии газеты Л. Раковского, “злые эпиграммы” вовсе не были представлены ему для апробации, и он, конечно, должным образом протестовал бы, если бы что-либо подобное предполагалось к печати в газете ФОСП. Правление считает, что имевший место досадный инцидент никоим образом не должен отразиться на дальнейшей работе правления, Ваше участие в которой является особо ценным. Почему правление убедительно просит Вас пересмотреть Ваше решение и, учтя официальное заявление делегата ВСП в редакционную коллегию газеты, а также настоящее письмо, продолжать работу в Ленинградском отделе правления Всероссийского союза писателей. С глубоким уважением Председатель Правления В. Шишков. За секретаря М. Козаков»<sup>86</sup>.

В ответ, 3 июня, Замятин написал повторное заявление, в котором, ссылаясь на отсутствие в печати официальной оценки эпитаграммы, отказался изменить свое решение о выходе из правления: «В Ленинградский отдел Правления В<сероссийского>С<оюза> П<исателей>. Уважаемые товарищи, считаю своим долгом принести правлению благодарность за все мероприятия для ликвидации инцидента, явившегося результатом напечатания “эпиграмм” Безыменского в однодневной “Литературной газете” Федерации. К сожалению, до сих пор район действия этих мероприятий ограничивается канцеляриями ВСП и ФОСП’а — между тем как район действия однодневной “Литературной” газеты” определяется несколькими десятками тысяч тиража. Очень понятны причины, по которым задерживалось опубликование соответствующих заявлений от имени ФОСП’а; но в равной мере непонятны мотивы, по которым осталось невыполненным поручение президиума правления, данное т<оварищам> К. А. Федину, М. Э. Козакову и Е. М. Лаганскому. Своевременным опубликованием заявления, текст которого дан в протоколе Президиума от 5/V, весь инцидент был бы полностью ликвидирован; опубликование такого заявления в лучшем случае через 1 ½ месяца после выхода однодневной “Литературной” газеты”, конечно, уже теряет смысл. Таким образом положение дела остается прежним: для всех, прочитавших однодневную “Литературную газету”, информация обо мне Безыменского остается подписанной Союзом Писателей. Поэтому я не вижу никаких оснований отказаться от тех выводов, о которых я информировал правление моим письмом от 3/V с<его> г<ода>. З-VI-1929. Евг. Замятин»<sup>87</sup>.

<sup>86</sup> РО ИРЛИ. Ф. 291, оп. 1, № 57, л. 5.

<sup>87</sup> РО ИРЛИ. Ф. 291, оп. 1, № 57, л. 6.

Правление попыталось смягчить инцидент и сохранить Замятина в своем составе. Текст постановления от 5 мая был спешно отправлен в Москву с двумя сопроводительными письмами, в «Литературную газету» и в московское правление ВСП, с просьбой проконтролировать и ускорить публикацию постановления, которое, однако, так и не появилось. Официальная, но достаточно осторожная оценка эпитаграммы была дана лишь 25 июня, почти через два месяца после ее появления. В опубликованном постановлении исполбюро ЛО ФОСП от 11 июня эпитаграммы признавались «недопустимым материалом нелитературного характера». Примечательно, что исполбюро ФОСП, основываясь на том, что представители ФОСП в редакции однодневной газеты эти эпитаграммы не просматривали, поспешило в этом же постановлении снять с себя ответственность за политическую клевету. Безыменский, в ответ на постановление ЛО ФОСП, в следующем номере «Литературной газеты» повторно опубликовал эпитаграмму на Замятина, усугубив ситуацию подборкой цитат из критических статей и рецензий на его произведения: («ненавистническое отношение <Замятина> к Октябрю»; «Замятин понял революцию <...> как колоссальный преступный блеф, как бессмысленное и гнусное массовое убийство») и закончил открытым призывом к общественности «извлечь уроки»<sup>88</sup>. В этом же номере был помещен протест РАПП против постановления ЛО ФОСП. Судя по протоколам заседаний правления, вопрос об исключении Замятина не рассматривался, но писатель, считая себя выбывшим, после 3 мая в заседаниях не участвовал. В отчете правления общему собранию 13 октября 1929 г. он указан как выбывший из состава правления после 3 мая 1929 г.

Осенью 1929 г., когда под видом реорганизации уничтожался «путнический» Союз писателей (дело «Пильняка — Замятина») и партийный аппарат в очередной раз потребовал исключения Замятина<sup>89</sup>, он уже около полугода не состоял в правлении. Оставалось изгнать его из Союза. В этот сложный период имя Замятина стало для ленинградских писателей символом прежнего Союза с его организационной

<sup>88</sup> Литературная газета. 1929. 8 июля. С. 2.

<sup>89</sup> Обстоятельства исключения Замятина из состава ВСП подробно изложены А. Ю. Галушкиным: 1) К «допечатной» истории романа Е. И. Замятина «Мы» (1921–1924) // Темы и вариации: Сб. статей и материалов к 50-летию Лазаря Флейшмана. Стэнфорд, 1994. С. 366–375; 2) Из истории литературной «коллективизации» // Russian Studies. СПб., 1996. Т. 2. № 2. С. 437–478; 3) «Дело Пильняка и Замятина». Предварительные итоги расследования // Новое о Замятине: Сб. материалов / Под ред. Л. Геллера. М., 1997. С. 89–146. См. также комм. Е. Барабанова в: *Замятин Е. Сочинения* / Сост. Т. В. Громова, М. О. Чудакова. Вст. ст. М. О. Чудаковой. М., 1988. С. 526–641.

автономностью и пониманием права художника на свободное творчество. Защитить Замятина — означало защитить Союз и в конечном счете — достоинство личности, попираемой государственной политической машиной. А. А. Фадеев, выступая в сентябре 1929 г. на II Пленуме РАПП, так характеризовал позицию ленинградских писателей: «Они его очень берегут. Это одна из тех фигур, на которых держится в значительной степени демократическая интеллигенция, которая сейчас смыкается через Замятина. Они не решаются отказаться от него до сих пор, потому что он для них является выполнением тех выпрєнных вещей, которые они о себе говорят»<sup>90</sup>.

Почти месяц ленинградский Союз писателей пытался отстаивать Замятина, отвести от него политическое обвинение в связи с зарубежной публикацией романа «Мы»<sup>91</sup> и сохранить его в Союзе, но тоталитарный режим исключал компромисс. На разгромных собраниях Союза 22 сентября и 13 октября, последних, отличившихся «лица не общим выраженьем», писатели по-разному реагировали и на реформирование Союза, и на травлю Замятина. Так, Федин под давлением обстоятельств вынужден был признать поступок Замятина «политической ошибкой», заслуживающей «порицания советской общественности»<sup>92</sup>. На первом собрании предлагалось отложить обсуждение вопроса до детального ознакомления со всеми фактами. Каверин, в частности, назвав «поступки Пильняка и Замятина политическим двурушничеством», предложил сначала ознакомиться с романом «Мы» и повестью «Красное дерево», «раздать романы членам Союза и затем уже обсуждать вопрос дальше»<sup>93</sup>, за что тут же был обвинен в аполитичности. В защиту Замятина выступали Е. М. Тагер, А. А. Гизетти, Г. Э. Сорокин, А. В. Туфанов, Н. Я. Рашковский. Характеризуя события осени 1929 г., обозначившие рубеж в истории Союза, Федин писал Замятину: «Разброд и растерянность правления достигли страшных размеров. Решения принимались наспех и под таким чудовищным давлением, что под конец все чувствовали себя совершенно раздавленными. Правление

<sup>90</sup> Из стенограммы Пленума (см.: *Галушкин А.* «Дело Пильняка и Замятина». С. 124–125).

<sup>91</sup> Роман «Мы» впервые опубликован в России в 1988 г. в журнале «Знамя»; недавно появилось и первое научно комментированное издание романа: *Замятин Е.* МЫ. Текст и материалы к творческой истории романа / Сост., подг. текста, публ., комм. и статьи М. Ю. Любимовой, Дж. Куртис. СПб.: Издательский дом Мирь, 2011.

<sup>92</sup> Из протокола общего собрания 22 сент. (РО ИРЛИ. Ф. 291, оп. 1, № 14, л. 27 об.).

<sup>93</sup> Там же.

“было взято” измором. <...> “Работа” велась непрерывно с трех часов дня, когда началось заседание правления, до двенадцати ночи, когда окончилось общее собрание»<sup>94</sup>. Резолюцию, осудившую «поступки» Пильняка и Замятина, утвердили на общем собрании 13 октября, когда Замятин уже выбыл из Союза по собственному заявлению, опубликованному в «Литературной газете» 7 октября. От него, конечно, ждали «безоговорочного осуждения им самим своего антисоветского поступка». При этом условию ему, как и было записано в резолюции, возможно, и позволили бы вернуться в Союз писателей. Но покаяния не последовало.

В знак протеста против травли Замятина и Пильняка и соглашательской позиции Союза из организации вышли А. А. Ахматова, Б. Л. Пастернак, Б. Пильняк, М. А. Булгаков; из состава ленинградского правления — Н. В. Баршев и К. А. Федин, московского правления — В. В. Вересаев и А. Г. Малышкин.

На переломе 1920–1930-х гг. изгнание из литературной организации означало и отлучение от литературы. После 1929 г. произведения Замятина перестали печатать; в 1931 г., получив личное разрешение Сталина, он покинул Россию.



---

<sup>94</sup> Из письма от 23 сент. 1929 г. («...Мне сейчас хочется тебе сказать...»: Из переписки Б. Пильняка и Е. Замятина с К. Фединым / Публ. Н. К. Фединой; [Вст. ст. и комм. А. Н. Старкова] // Литературная учеба. 1990. № 2. С. 83).



## А. Ю. ГАЛУШКИН

### Письмо Е. Замятина А. Воронскому: К истории ареста и несостоявшейся высылки Замятина в 1922–1923 гг. \*

История организации и проведения высылки деятелей русской культуры, устроенной советской властью в 1922 г., еще не написана. Несмотря на сравнительно большое количество публикаций, посвященных этой теме (в последнее время они появились и в нашей печати<sup>1</sup>), многое в ней еще остается неясным: до сих пор не составлен полный список лиц, подвергшихся высылке, неизвестно даже точное число репрессированных<sup>2</sup>. Несомненно, что по мере освоения архивов партии и ВЧК-ГПУ, эти вопросы будут разрешены<sup>3</sup>. «Белым пятном» остается, соответственно, и история ареста и несостоявшейся высылки Е. Замятина в 1922–1923 гг. Опираясь на различные и ча-

\* Впервые: De visu. 1992. № 0. С. 12–23. Публикуется по этому изданию.

<sup>1</sup> См., напр.: *Галушкин А. Ю.* Еще раз о письме Горького в газету «Накануне» // Горький и его эпоха. Вып. 2. М., 1989; *Голанд Ю.* Политика и экономика: Очерки общественной борьбы 20-х годов // Знамя. 1990. № 3; *Хоружий С.* Философский пароход // Литературная газета. 1990. 9 мая и 6 июня; *Костиков В.* Изгнание из рая // Огонек. 1990. № 24; *Геллер М.* «Первое предостережение» — удар хлыстом: К истории высылки из Советского Союза деятелей культуры в 1922 г. // Вопросы философии. 1990. № 9. См. также: Социологические исследования. 1990. № 3. Статья М. Я. Геллера перепечатана из парижского «Вестника РСХД» (1978. № 127) без указания на первую публикацию.

<sup>2</sup> Советский историк, работавший в партийных архивах, указывает, что было выслано 160 человек (см.: *Федюкин С.* Великий Октябрь и интеллигенция. М., 1972. С. 287).

<sup>3</sup> Уже некоторые публикации из этих архивов, появившиеся в 1992 г., позволяют внести существенные уточнения в наши представления, см.: Сценарий «доликвидации»: Плановость в работе ВЧК-ГПУ / Комм. Е. Г. Гимпельсона // Независимая газета. 1992. 8 мая; *Латышев А.* Беда завтрашнего дня: О «секретном» и открытых фондах Ленина // Российская газета. 1992. 19 мая.

сто противоречивые источники, биографы Замятина долгое время выясняли причины его ареста, обстоятельства, приведшие к отказу (властей? самого Замятина?) от высылки<sup>4</sup>. В нашей работе впервые предпринимается попытка свести воедино все известные нам документы и свидетельства, касающиеся этих фактов биографии писателя.

Едва ли не первое упоминание о высылке принадлежит, как известно, В. И. Ленину; судя по его письму Ф. Э. Дзержинскому от 19 мая 1922 г.<sup>5</sup>, план высылки к тому времени уже сложился. Эта акция (беспрецедентная в истории дореволюционной России<sup>6</sup>) явилась частью широко развернувшегося в конце 1921–1922 гг. наступления «на идеологическом фронте», и ее следует рассматривать в одном ряду с такими «мероприятиями», как суд над правыми эсерами летом 1922 г., аресты среди меньшевиков и духовенства, ужесточение государственного диктата в книгоиздании, приведшее, в частности, к прекращению выхода целого ряда журналов и альманахов, закрытие ряда культурно-просветительских и литературных организаций, например, петроградских Дома литераторов и Дома искусств, анти-пролеткультовская кампания в «Правде» и др. Проскрипционные списки составлялись преимущественно в ГПУ и рассматривались специальной комиссией Политбюро ЦК; по «отзывам», сделанным на основе изучения вышедших книг, текущей периодики и др.,

---

<sup>4</sup> Из работ, в которых эти факты исследованы достаточно подробно, следует отметить прежде всего статью Д. Мальмстада и Л. Флейшмана «Из биографии Замятина: (По новым материалам)» в кн.: *Stanford Slavic studies*. Vol. 1. Stanford, 1987. В советской и российской печати мы встречаем только более или менее развернутые упоминания; см., напр.: *Чудакова М.* Еретик, или Матрос на мачте // *Замятин Е.* Сочинения. М., 1988. С. 499–500. В подавляющем большинстве работ о Замятине, появившихся в нашей печати последние годы, факт его ареста 1922 г. просто не упоминается. А в комментарии «Лит. наследства» к одному из писем Горького, в котором говорится об аресте Замятина, можно прочесть: «По-видимому, Горький доверился ложному слуху, распространявшемуся в эмигрантских кругах» (*Горький и советские писатели: Неизданная переписка.* М., 1963. С. 402). Между тем о своем аресте в 1922 г. Замятин упоминал в советской печати, см. его автобиографию в кн.: *Литературная Россия.* Т. 1. М., 1924. См. также его автобиографию 1923 г., опубликованную В. В. Бузник в «Русской лит-ре» (1992. № 1); реальный комментарий к публикации отсутствует.

<sup>5</sup> *Ленин В.И.* Полн. собр. соч. Т. 54. С. 265–266.

В некоторых советских исследованиях тем не менее встречаются утверждения, что Ленин был не причастен к организации высылки, и ее инициатором называется Сталин; см., напр.: *Волкогонов Д.А.* Триумф и трагедия: Политический портрет И. В. Сталина. Кн. 1. М., 1989. С. 237; *Куманев В.А.* 30-е годы в судьбах отечественной интеллигенции. М., 1991. С. 18, 29.

<sup>6</sup> Ранее высылке были подвергнуты в 1921 г. деятели Помгола, см. подробнее в указанной выше в примеч. статье М. Я. Геллера.



принимались решения о судьбе «инакомыслящего» — выслать или оставить в стране<sup>7</sup>. Внимательно просматривая центральную партийную и советскую прессу, можно обнаружить следы проводившейся втайне работы: «отрицательный» отзыв о книге или статье с большой степенью вероятности указывает на то, что автор ее находился уже в то время в поле зрения соответствующей комиссии или в ближайшем будущем должен был стать одним из кандидатов на высылку.

Так, например, работа В. И. Ленина «О значении воинствующего материализма», содержащая резкую оценку статьи П. А. Сорокина в журнале «Экономист», заключалась словами: «Рабочий класс в России сумел завоевать власть, но пользоваться ею еще не научился, ибо, в противном случае, он бы подобных преподавателей и членов ученых обществ давно бы вежливоенько препроводил в страны буржуазной “демократии”». Там подобным крепостникам самое настоящее место. Научимся, была бы охота учиться»<sup>8</sup>.

Сравним с известной статьей «Диктатура, где твой хлыст?», опубликованной в июне 1922 г. в «Правде» и посвященной книге Ю. И. Айхенвальда «Поэты и поэтессы»: «Но у диктатуры есть в запасе хлыст, и есть зоркость, и есть бдительность. И этим хлыстом давно пора бы заставить Айхенвальда убраться за черту, в тот лагерь содержанства, к которому он принадлежит со всей своей эстетикой и со своей религией»<sup>9</sup>. Стоит ли напоминать, что среди высланных осенью 1922 г. оказались и П. А. Сорокин, и Ю. И. Айхенвальд.

Просмотрев критику о Замятине за первую половину 1922 г., мы легко определим, какие произведения могли послужить поводом для занесения писателя в список кандидатов на высылку — сказки «Арапы» и «Церковь Божия»<sup>10</sup>.

<sup>7</sup> Так, по инициативе Ленина была отменена высылка редактора журнала «Новая Россия» И. Г. Лежнева и некоторых его авторов, см. подробнее примеч. 32.

<sup>8</sup> Ленин В. И. Полн. собр. соч. Т. 45. С. 33. Статья впервые опубликована в марте 1922 г. в № 3 журнала «Под знаменем марксизма». См. также письмо Ленина Н. П. Горбунову от 5 марта, в котором только вышедший сборник «Освальд Шпенглер и Закат Европы» охарактеризован как «литературное прикрытие белогвардейской организации» (Там же. Т. 54. С. 198). Осенью 1922 г. авторы этого сборника — Н. А. Бердяев, Я. М. Букшпан, Ф. А. Степун, С. Л. Франк — были высланы из страны.

<sup>9</sup> Правда. 1922. 2 июня. Ю. И. Айхенвальд авторство этой статьи, подписанной «О», приписывал Л. Д. Троцкому.

<sup>10</sup> Впервые предположение о том, что именно сказки послужили поводом к аресту Замятина, было высказано В. Троицким [псевдоним Д. И. Зубарева] в комментариях к публ.: Замятин Е. Краткая история Всемирной литературы от основания до сего дня // Память: Исторический сб. Вып. 5. Париж, 1982. С. 308.

Сказки Замятина, написанные, очевидно, в 1919 г<sup>11</sup>., были опубликованы в феврале 1922 г. в «Петербургском сборнике», изданном журналом «Летопись Дома литераторов». Выход этого сборника стал заметным явлением в литературной жизни; на его страницах объединились как писатели, начавшие свой путь задолго до революции (В. В. Муйжель, Ф. Сологуб, А. Ахматова, М. А. Кузмин и др.), так и молодые петроградские литераторы (К. А. Федин, Н. Н. Никитин, М. Л. Слонимский, М. М. Зощенко и др.); некоторые из авторов сборника находились ко времени его выхода в эмиграции (Вас. И. Немирович-Данченко, А. М. Ремизов).

Первая, насколько нам известно, рецензия на эту книгу принадлежит С. М. Городецкому. Расценив «Петербургский сборник» как выступление учеников Замятина, он, в частности, писал: «Умный и талантливый руководитель группы Евгений Замятин, к сожалению, целиком остался в старом, и вместе с техникой передает своим ученикам свою квель и плесень идеологическую. <...> В сборнике есть махровые вещи, под видом всечеловеческой любви скрывающие ненависть к классовой борьбе (sic! — А. Г.). Это две “сказки” Е. Замятина “Церковь Божия” и “Арапы”. <...> Эти две злые пародии на революцию под стать бешеной слюне Мартовых и Бурцевых. И досадно думать, что молодежь растет под этакой зубровской идеологией»<sup>12</sup>. Спустя полторы недели Городецкого «поддержал» в «Правде» Я. Яковлев, писавший о замятинских сказках и других произведениях сборника: «Контрреволюционная публицистика в вышеприведенных стихах и сказках принимает “поэтическую форму”. <...> Конечно, во всей этой литературе очень мало поэзии, но зато очень много публицистики, публицистики эмигрантски стонущей, эмигрантски бессильной, отвратительной и смешной. <...> Для сюсюкающих обломков старого строя, для огрызков эмигрантщины создают питерские “поэты” свои стихи, о которых они сами пишут как о пробуждении и воскрешении русской литературы...»<sup>13</sup>. Появление статьи со зловецким названием «Горбатого только могила исправит» в «Правде» и официальный статус Я. Яковлева, бывшего в то время заместителем заведующего Отделом агитации и пропаганды ЦК, не сулили авторам сборника —

<sup>11</sup> Предположительная датировка на основании письма Замятина Воронскому.

<sup>12</sup> *Городецкий С.* Зелень под плесенью // Известия. 1922. 22 февр.

<sup>13</sup> *Яковлев Я.* Горбатого только могила исправит // Правда. 1922. 5 марта. На статьи Городецкого и Яковлева «Серрапионовы братья», многие из которых участвовали в «Петербургском сборнике», ответили коллективным письмом в редакцию: Ответ «Серрапионовых братьев» С. Городецкому // Жизнь искусства. 1922. 28 марта; То же // Россия. 1922. № 2.

и в том числе Замятину, — ничего хорошего. (Напомним, что именно Яковлеву в конце 1922 г. Ленин поручил выступить в «Правде» с критикой Пролеткульта, что имело для последнего разрушительные последствия). Вслед за этими «сигнальными ракетами», выпущенными центральными изданиями, последовала настоящая критическая канонада: П. С. Коган, А. К. Воронский, П. И. Лебедев-Полянский и др.<sup>14</sup> Положительные отклики нам почти не известны<sup>15</sup> (за исключением рецензий в зарубежной русской прессе<sup>16</sup>). Возмущенный развернувшейся критической кампанией, Пильняк еще в начале апреля писал Замятину из Коломны: «В Москве упал я в лужу сплетен и гадостей, — наших, литературщениных. Я глубоко возмущен тем, что было с тобой: как все у нас по-хамски и бездарно, — это я говорю о московской — тебя — травле. Ты был прав, попрекая меня за “красноновство”, хотя Воронский — очень хороший человек. — О хамстве нашем — о тебе — о свалке — я хочу написать вслух, и напишу»<sup>17</sup>. Пильняком ничего тогда написано не было, да и вряд ли, будь что-нибудь написано, удалось бы опубликовать.

Трудно допустить, что Замятин знал или догадывался о тайной «работе», которая велась в ГПУ и ЦК, но обстановка, сгущавшаяся вокруг него, давала основания для самых худших предположений — и не случайно в письме Чуковскому от 30 июня Замятин обмолвился: «<...> если меня возьмут и засадят (потому что сейчас нет в Советской России писателя более неосторожного, чем я) <...>»<sup>18</sup>.

<sup>14</sup> Коган П. Литературные заметки: Писатель Замятин // Правда. 1922. 22 марта; Воронский А. Литературные отклики // Красная новь. 1922. № 3; Полянский В. 1) Гершензон и Замятин // Современник. 1922. Кн. 1; 2) Его же. Принципы пролетарской критики // Там же; [Б. п.] // Творчество. 1922. № 1/4; Семенов С. Безумцы, отшельники, еретики, мечтатели, бунтари, скептики толка Замятинского // Лит. неделя. 1922. № 21 [Приложение к «Петроградской правде» от 29 окт.]; Садофьев И. // Красная газета. 1922. 4 нояб. Ср.: А. Б. // Горн. 1922. № 2; А. с. // Жизнь. 1922. № 1; Слоимский А. // Книга и революция. 1922. № 1.

<sup>15</sup> Похоже, что единственный такой отзыв («во всех отношениях удачные сказки») принадлежит К. Боженко, см.: Библиографические листы русского библиографического общества. 1922. № 3. С. 23.

<sup>16</sup> М. С. <Слоим М. Л.>. Среди книг и журналов // Воля России (Прага). 1922. № 9; Вишняк М. На родине // Современные записки (Париж) 1922. № 1. См. также: Венгерова З. // Новая русская книга (Берлин). 1922. № 2.

<sup>17</sup> Письмо от 5 апреля 1922 г. хранится в Рукописном отделе ИМЛИ (Ф. 47, оп. 3, ед. хр. 156).

<sup>18</sup> Письмо хранится в РО ИМЛИ (Ф. 183, оп. 2, ед. хр. 6); процитировано с неточностями в комментариях Е. Ц. Чуковской к дневнику К. И. Чуковского (Новый мир. 1991. № 5. С. 191; Чуковский К. Дневник: 1901–1929. М., 1991. С. 497).

До событий, о возможности которых Замятин только упоминал в письме Чуковскому, оставалось меньше двух месяцев. В конце лета собранный «компромат», очевидно, сочли достаточным. На проходившей 4–7 августа в Москве XII партийной конференции с докладом «Возрождение буржуазной идеологии и задачи партии» выступил Г. Е. Зиновьев<sup>19</sup>; по его докладу была принята резолюция «Об анти-советских партиях и течениях», которая допускала — в крайних случаях — использование репрессивных мер «не только по отношению к эсерам и меньшевикам, но и по отношению к политиканствующим верхушкам мнимо-беспартийной, буржуазно-демократической интеллигенции»<sup>20</sup>. 10 августа было принято постановление ВЦИК «Об административной высылке», предусматривающее ее применение «в целях изоляции лиц, причастных к контрреволюционным выступлениям»<sup>21</sup>.

В ночь с 16 на 17 августа 1922 г. Замятин был арестован<sup>22</sup>.

В заключении Замятин пробыл немногим более месяца, в 20-х числах сентября он вышел из тюрьмы<sup>23</sup>. В хлопотах об освобождении его, как видно из приводимых ниже документов, активное участие приняли Пильняк и Воронский. На следующий день Замятин обращается с письмом к А. К. Воронскому; оно публикуется нами впервые [к моменту первой публ. данной статьи. — *Ред.*] по автографу<sup>24</sup> (некоторые из зачеркнутых слов приводятся в квадратных скобках).

<sup>19</sup> См. текст доклада Г. Е. Зиновьева: Правда. 1922. 8–9 авг.

<sup>20</sup> КПСС в резолюциях и решениях съездов, конференций и пленумов ЦК. Изд. 9-е, доп. и испр. Т. 2. М., 1983. С. 592.

<sup>21</sup> Известия. 1922. 18 авг.

<sup>22</sup> Дата проведения массовых арестов в Петрограде и других городах приведена в указанной в примеч. 1 статье С. Хоружего. Ср. запись в дневнике Б. М. Эйхенбаума от 20 августа, приведенную в кн.: *Каверин В.* Эпилог. М., 1987. С. 7. Известия об аресте Замятина проникли в зарубежную русскую печать с большим опозданием, см.: Арест Е. И. Замятина // *Голос России* (Берлин). 1922. 10 сент. (со ссылкой на информацию собственного корреспондента из Риги от 8 сент.). Очевидно, на этом сообщении основывался и Горький, сообщавший в середине сентября 1922 г. А. Н. Толстому: «В Петрограде арестован Замятин», см.: Горький и советские писатели: Неизданная переписка. М., 1963. С. 402. (Лит. наследство. Т. 70). О реакции Горького на высылку см. в нашей статье, указанной в примеч. 1.

<sup>23</sup> Уже 30 сентября Замятин присутствует на «субботе» «Серапионовых братьев» в Доме искусств (см.: *Чуковский К.* Дневник. С. 217).

<sup>24</sup> Автограф хранится в РО ИМЛИ (Ф. 62, оп. 1, ед. хр. 8). Цитировано: *Демментьев А. Г.* А. Воронский — критик // Воронский А. К. Литературно-критические статьи. М., 1963. С. 31; *Галушкин А. Ю.* [Послесловие к публикации «Воспоминаний о Блоке» Е. И. Замятина] // *Юность*. 1988. № 5. С. 76.

Замятин — Воронскому:

«Дорогой Воронский.

Вчера я вышел из тюрьмы — и, кажется, больше всего обязан этим той энергией, с какой вы орудовали в Москве. Спасибо Вам — этим Вы особенно много сделали для моей матери и жены. Мне-то сиделось не плохо — куда веселее, чем на той же Шпалерной<sup>25</sup> в царские времена [когда я порядком испортил себе здоровье в настоящей, строгой одиночке (не забавно ли? Тогда я был посажен — как большевик, а теперь — был посажен большевиками?). А главное — перед тем, как попасть за границу и по настоящему начать переваривать и все теперешнее выплескивать на бумагу (очевидно это будет), не поглядев] [кто, и как, и за что сидит теперь в тюрьме — было бы жалко] [новой русской тюрьмы — мне, писателю, было бы обидно]. *Это я совершенно всерьез говорю.*

Не знаю, удастся ли мне до отъезда попасть в Москву и увидеться с Вами. Но вот, что мне хочется сказать Вам, и П. С. Когану<sup>26</sup>, и другим теперешним критикам (не забубенному Окуневу<sup>27</sup>, не Сергею Городецкому<sup>28</sup> — с этими, вчера голосившими “Боже царя”, а нынче

<sup>25</sup> На ул. Шпалерной в Петрограде (с 1918 г. — ул. Воинова [ныне вновь Шпалерная. — *Ред.*]) располагалась первая в России следственная тюрьма (Дом предварительного заключения). В дек. 1905 — марте 1906 гг. Замятин отбывал в ней заключение; после освобождения он был выслан под надзор полиции в Лебедянь (см.: *Любимова М. Ю. Е. И. Замятин в годы первой русской революции: (Из писем Замятина 1906 г.) // Источниковедческое изучение памятников письменной культуры в собраниях и архивах ГПБ [ныне — РНБ. — Ред.]*: История России XIX–XX вв. Л., 1991. С. 99–100).

<sup>26</sup> Коган Петр Семенович (1872–1932) — литературовед, критик, выступивший еще до Октябрьской революции с фундаментальными трудами по истории западноевропейских литератур. Активно сотрудничал в советских изданиях после революции.

<sup>27</sup> Окунев (наст. фамилия — Окунь Яков Михайлович; 1882–1932) — писатель. Участвовал в революционном движении в 1903–1907 гг., от которого впоследствии отошел; сотрудничал в многочисленных бульварных изданиях. В 1917 г. вступил в РСДРП(б). Октябрьскую революцию первоначально не принял, выступал с резкими антибольшевистскими статьями в эсеровской газете «Воля народа» (нояб.-дек. 1917 г.), в «Петроградском эхе» (февр.-апр. 1918 г.) и др. См., напр., его фельетон «Что будет?»: «Заколотен гроб, а в гробу — Россия. Слышите — Россия в гробу» и т. п. (Петроградское эхо. 1918. 2 апр.). Позднее отношение к советской власти изменил, широко печатался в советских изданиях (включая «Правду»).

<sup>28</sup> Резкая политическая переориентация Сергея Митрофановича Городецкого (1884–1967), продемонстрированная в его выступлениях и публикациях в авг. — сент. 1920 г., стала своеобразной сенсацией для литературной

“Интернационал” — я просто и разговаривать не стану): надо бы Вам всем — полегче на поворотах. Вы пишете о “белых агитках-сказочках Замятина”<sup>29</sup>; П. С. Коган — о том, что “Замятин явно хочет попасть к своим островитянам”<sup>30</sup>; Садофьев — о Замятине как о “белогвардействующем писателе”<sup>31</sup>, а в ГПУ — есть все же грамотные люди, и результаты — налицо. Для меня, повторяю, все это не очень страшно: я — человек крепкий, и мне слезть на время с корабля к<оторы>й все время качает, и посидеть на берегу [за границей]; серьезно поработать [за границей] — мне это, может быть, только на пользу. Но ведь вот уже из “Правды” палят по бывшей “Нов<ой> России”<sup>32</sup>, по Серап<ионовым>

общественности Петрограда, куда после более чем трехлетнего отсутствия он приехал из Закавказья (см., напр., его фельетоны «Покойнички» и «Разложение интеллигенции», опубликованные соответственно в «Красной газете» от 8 авг. 1920 г. и «Известиях» от 12 авг. 1920 г.). Замятин откликнулся на одно из первых выступлений С. Городецкого в статье «Я боюсь» (Дом искусств. 1921. № 1).

<sup>29</sup> Из отзыва Воронского о «Петербургском сборнике»: «Замятин большой художник и умный человек. Это доказано “Уездным”, “Островитянами”, замечательной статьёй его об Уэллсе. Октябрь больно ударил Замятина. Такие вещи, как сказочки “Церковь Божия”, “Арап”, с присвистом и веселым ржанием перепечатаны зарубежной эмигрантской прессой — и в самом деле, им там более уместно, чем в осажденном советском лагере. Это агитки худшего качества. Чем-то заразился художник от “Уездного” — в наши дни явление обычное для многих писателей, вышедших из прежнего круга интеллигенции» (Красная новь. 1922. № 3. С. 267–268).

<sup>30</sup> П. Коган в статье «Литературные заметки: Писатель Замятин» писал в связи с послереволюционной общественной позицией Замятина: «Писатель Замятин застрял в России и замечтался о цилиндрах и проповедях викария» (Правда. 1922. 22 марта).

<sup>31</sup> «Белогвардействующим писателем» пролеткультовский поэт и критик Илья Иванович Садофьев (1889–1965) назвал Замятина в статьях «Литература и действительность» (Красная газета. 1922. 19 авг.) и «Будет ли у нас настоящая литература?» (Лит. неделя. 1922. № 12 [Приложение к «Петроградской правде» от 27 авг.]); в обоих случаях — в связи с замятинской статьёй «Я боюсь».

<sup>32</sup> «Новая Россия» — сменовеховский журнал, два первых номера которого вышли в марте и июне 1922 г. в Петрограде под редакцией И. Г. Лежнева. На № 2 закрыт по решению Петроградского совета — в рамках подготовлявшейся высылки интеллигенции. Против закрытия протестовал Ленин, писавший Дзержинскому: «Не рано ли закрыта? Надо разослать ее членам Политбюро и обсудить *внимательнее*. <...> Конечно, не все сотрудники этого журнала кандидаты на высылку за границу» (Ленин В. И. ПСС. Т. 54. С. 266). На заседании Политбюро 26 мая Главному управлению по делам печати было поручено разрешить издание (Там же. С. 648–649). С авг. 1922 г. журнал начал выходить в Москве; его 3-й номер отрецензировал Г. И. Сафаров («Россия № 2 ½ // Правда. 1922. 27 авг.).

братьям<sup>33</sup>, и [это может привести к] кто поручится, что для них такая критика тоже не кончится рейсом Гороховая<sup>34</sup> — Шпалерная — Берлин? А людей помоложе, пожиже меня эта передрыга может совсем расплющить.

Потом: пора бы уже вам, коммунистам, как следует научиться отличать белый цвет от другого. Белые — вовсе не те, кто видит [недостатки в происходящей жизни] ошибки во всем, что творится кругом, и имеет смелость говорить о них. И красные — вовсе не те, кто орет ура всему, что ни делается: военный коммунизм — ура! [НЭП] красные спекулянты и пролетарская буржуазия — ура!

Вот Вы назвали мои сказки — “белыми”. А давайте поглядим: так ли это?

Я отлично помню день, когда я написал своих “Арапов” (году, кажется, в 19-м). Утром я прочитал “Правду”: на первой странице — список стольких-то расстрелянных, а на второй — статья, где автор лупит по башке какой-то (уже не помню) буржуазный суд, приговоривший к смерти коммуниста. Ведь не станете же Вы спорить; ясно — это или глупость, или лицемерие. Классовая борьба — война; на войне — как на войне; и смешно [негодовать] [осуждать] [последними словами] материть врага за то, что он не подставляет покорно лоб. [Ни глупости, ни лицемерия я не выношу.] Такой уж у меня нрав, что молча пройти мимо глупости и лицемерия — я не могу. Я показывал пальцем на эти доблести в англичанах<sup>35</sup> и в царской России; я не перестал этого делать теперь. И Вы серьезно считаете, что это — белое?

Вероятно, никогда я не смогу спокойно <смотреть> и на смертную казнь. Я вовсе не такой уж вегетарианец; я понимаю убийство в бою, где человек [убивает, сам отдавая, рискуя быть убитым] покупает право убивать ценою своей жизни. Но вот что хотите — не могу принять убийство связанного человека [убийства — для меня безнравственного]. А главное — я убежден, что это не нужно и вредно для самой власти. Пусть это делают Балаховичи<sup>36</sup> — но зачем это делает революция? Во взятой

<sup>33</sup> Очевидно, речь идет об одной из статей Л. Д. Троцкого из цикла «Внеоктябрьская литература» (Правда. 1922. 19 сент.), в которой речь шла о группе «внеоктябрьских молодых беллетристов и поэтов», «метром» для которой является «Замятин, художник “Островитян”». Собственно «Серационовым братьям» Троцкий посвятил отдельную главку этого же цикла: Литературные попутчики революции // Правда. 1922. 5 окт. См. также: *Троцкий Л. Д.* Литература и революция. [3 изд.]. М., 1991. С. 38–39, 64–69.

<sup>34</sup> На ул. Гороховой в Петрограде помещалось петроградское ГПУ.

<sup>35</sup> Замятин имеет в виду свою повесть «Островитяне» (1918).

<sup>36</sup> Булак-Балахович (Бэй-Булак-Балахович) Станислав Николаевич (1883–1940) — один из руководителей наступления Юденича на Петроград 1919 г. и советско-польской войны 1920 г. После заключения советско-польского перемирия,



мною на улице проститутке — я не буду искать чистоты, но в женщине, к которой люблю, буду. [Это и есть то, что у меня в “Церкви Божией”]. Именно поэтому в “Церкви Божией” я говорю о казни резче, чем писал о ней раньше — в “Уездном”, в “Островитянах” (этот вопрос мучил меня всегда). И это вы тоже считаете “белым”? И Вам всерьез кажется “красным” каннибальство Городецкого, когда он насаждает на Вс. Иванова: у этого злодея Иванова в рассказе бабы одинаково плачут над убитыми мужиками — все равно, красные или белые!<sup>37</sup>

[Я уверен, что о Городецком думаете то же, что и] Я пишу все это Вам потому, что знаю: Вы — не Городецкий. Может быть, сразу же, когда меня стали купать в помоях — мне стоило бы ответить и сказать, кто я, и напомнить, что во время войны, когда Городецкий писал “Сретение царя”<sup>38</sup> — меня осудили за антимилицаристскую повесть<sup>39</sup>, а еще раньше, когда Городецкий декадентовал, — я сидел в одиночке как большевик. Но по правде, уж очень мало я почитаю всех Городецких, Князевых<sup>40</sup>, Окуневых, чтобы отвечать им.

---

организовал Народнодобровольческую армию, которая вела партизанские действия на советской территории, используя массовые расстрелы, погромы, грабежи.

<sup>37</sup> Из цитированной выше статьи С. Городецкого «Зелень под плесенью». Говоря о влиянии «зубровской идеологии» на «Серапионов», Городецкий, в частности, писал: «Отражение ее уже заметно, например, на Всев. Иванове, который описывает, как “бабы плакали одинаково” над убитыми белыми и красными <...>. Под видом “чистого искусства” проползает контрабанда старой идейной плесени» (Известия. 1922. 22 февр.).

<sup>38</sup> Речь идет о стихотворении С. Городецкого «Сретение царя», написанном в 1914 г. и посвященном Николаю II (вошло в его книгу: Четырнадцатый год. Пг., 1915).

<sup>39</sup> «Антимилицаристской» Замятин называет свою повесть «На куличках» (1914); номер журнала «Заветы», в котором она была впервые опубликована, был конфискован цензурой, а редакция и автор привлечены к судебной ответственности, см. некоторые материалы дела в кн.: Анненков Ю. Дневник моих встреч: Цикл Трагедий. Т. 1. Нью-Йорк, 1966. С. 263–264. Репринт: М., 1991.

<sup>40</sup> Князев Василий Васильевич (1887–1937) — поэт. Сотрудничал в 1900–1910-х гг. в различных бульварных сатирических изданиях. В 1905–1906 гг. выступал с политическими стихами, критикующими правительство. В 1914 г. напечатал стихотворение «Итоги», осмеивающее идейную направленность большевистских изданий. Первоначально не принял Октябрьской революции, печатался с антибольшевистскими фельетонами в газете «День» (конец 1917 г.) С весны 1918 г. — активный сотрудник «Красной газеты», в ответ на упреки в политической непоследовательности заявлявший: «<...> я всегда был большевиком» (Письмо в редакцию // Молва. 1918. 10 июня). Неоднократно писал о Замятине, в частности, отзываясь в 1922 г. о его статье «Я боюсь» как о «злобещем карканье злорадствующих Кассандр» (Ура не по тому адресу // Красная газета. 1922. 18 окт.).

Ну вот, это все Вам — на прощанье. Потому, что я все же, кажется, [буду отправлен] поеду за границу. Это и лучше: [оставаться сейчас здесь, при том отношении ко мне, к<оторо>е созд<алось>] при той травле по моему адресу, к<отора>я сейчас идет (и будет идти) — мне тяжело оставаться здесь, Вы это поймете. Нелегко мне будет и за границей — именно потому, что я не белый, но это уже по-другому и, думаю, легче. Если меня будут высылать куда-ниб<удь> внутрь России или оставят в Петербурге (пока отобрана подписка о невыезде) — буду просить Вас помочь мне выбраться за границу — на время.

Искренне Вас уважающий

Евг. З.

(Письмо — вероятно, Воронскому)<sup>41</sup>

Е. З.»

Ответ Воронского на это письмо известен; однако мы не считаем лишним привести его еще раз в полном виде — не желая уподобляться первым его публикаторам, представившим в эпистолярном диалоге Замятина и Воронского только одну сторону.

Воронский — Замятину:

«Дорогой Замятин!

Простите, что не сразу ответил вам на письмо. Собирался все в Петербург, да так и до сих пор собираюсь, а хотел вместо письма лично поговорить с вами. В Петербург я все-таки поеду, немного позже, теперь отвечаю.

Кончил часа два тому назад длиннейшую статью о вас для очередного номера «Красной нови»<sup>42</sup>. Там я старался ответить на многое из того, о чем вы писали. И ругаю и хвалю я вас предостаточно. Хвалю за «Уездное», «Алатырь», «На куличках», «Островитяне», «Ловец человек»<sup>43</sup>, а «Дракон», сказочки и «Мы»<sup>44</sup> — это уж совсем другое дело. Опять вы меня <будете> упрекать в доносах. Но во-первых, вы — худший доносчик, ибо вы прежде всего доносите на себя: если «грамотные» люди читают меня, то в большей степени они читают вас. А, во-вторых, благо революции превыше

<sup>41</sup> Эта приписка, очевидно, более поздняя по времени.

<sup>42</sup> Речь идет о статье «Литературные силуэты: III. Евгений Замятин», опубликованной в декабре 1922 г. в № 6 «Красной нови».

<sup>43</sup> Перечислены произведения Замятина, написанные и опубликованные преимущественно до Октябрьской революции.

<sup>44</sup> Рассказ «Дракон» — 1918 г.; роман «Мы» — закончен осенью 1921 г.

всего и иных постулатов у меня нет; критиковать же других, тех, которым рот зажимают, считаю приемлемым, ибо за это мы платили кровью, ссылками, тюрьмами и победами. Ведь было же время, когда над нами издевались всюду печатно (1908–1917), а мы вынуждены были молчать. Пусть помолчат теперь “они”, если уж на худой конец так складываются обстоятельства. Лежит у меня, от Пильняка полученный, роман ваш “Мы”<sup>45</sup>. Очень тяжелое впечатление. По совети. Неужели только на это вдохновил вас Октябрь и что после было до наших последних дней? Какая же это “самая шуточная и самая серьезная вещь”?<sup>46</sup> Самая мрачная и мизантропическая. Рано еще по нас такими сатирами стрелять. Как-то не туда, куда нужно вы смотрите. Ведь вот Уэллс, о котором вы так талантливо и хорошо написали<sup>47</sup>, увидел все-таки в нас, в коммунистах, что-то положительное и очень большое, а вы нас расписываете одной черной краской. Неладно это. Ваше, впрочем, дело, а я вам — не советчик. На разных плоскостях мы стоим. Вот вы пишете — нельзя связанного человека убивать, а я этого не понимаю. Как, почему нельзя? Иногда нельзя, иногда можно. Все зависит от форм, степени ожесточенности борьбы, от цели, от того, кто и каков противник и что он, какими средствами, борется сам.

Вы — стойте, должно быть, в стороне от реальной борьбы теперешней, а так нельзя судить, что можно и чего нельзя. Ну, и это — побоку: не договоримся.

Вот в чем я прошу вас еще извинить меня. В своей статье я в конце немного поговорил о романе “Мы” в довольно решительных выражениях<sup>48</sup>. Получилось так, что он у меня засел крепко по многим причинам и я никак не мог не иметь <его> в виду, когда взялся за статью. Кстати: очень растянут роман и тяжело читается. Нужно, по-моему, удалить о носах, о выборах — это ни к чему и придает роману какой-то подсибочный характер. Может быть, тогда можно будет где-нибудь напечатать.

---

<sup>45</sup> С конца 1921 до весны 1924 г. Замятин неоднократно пытался осуществить издание «Мы» на родине; в частности, предполагался его выход и в издательстве «Круг», председателем правления которого был в то время Воронский.

<sup>46</sup> Авторская характеристика «Мы» из Автобиографии 1922 г., см.: Вестник литературы. 1922. № 2/3. С. 15.

<sup>47</sup> Замятин — автор многочисленных работ о Г. Уэллсе. Воронский имеет в виду прежде всего книгу Замятина «Герберт Уэллс» (Пг., 1922).

<sup>48</sup> «Довольно решительные выражения» Воронского о тогда еще не опубликованном романе во многом определили цензурную судьбу «Мы» — хотя, как видно из письма Воронского и из цитируемого ниже письма Пильняка Замятину, Воронский считал возможным роман опубликовать.

“На куличках” — прелестно. О паутинке очень хорошо. Много лиризма<sup>49</sup>.

Вообще у меня к вам двойственное отношение: одно идет от “Уездного”, другое от “Церкви Божьей”. Оттого я так много и занимаюсь вами в журнале (доносы).

Пока всего хорошего. Пишите. Буду очень рад. “Уездное” мы думаем, т. е. “Круг”, купить у вас. Я сегодня сказал, чтобы выслали пока аванс. Согласны вы?

А знаете: мы с вами земляки, я — тамбовский семинарист, из Усманского уезда<sup>50</sup>.

Привет. Счастья.

А. Воронский

1-й Дом Советов (бывш. гост. “Националь”),

№ 217.

P. S. Что делать с романом?

№ 1 альманах <a> “Круг” выйдет дней через 10»<sup>51</sup>.

<sup>49</sup> Одновременно с романом Замятин передал Воронскому рукопись повести «На куличках»; повесть была републикована в первой книге альманаха Артели писателей «Круг» (М., 1923). Сокращению, однако, подверглась вступительная главка «Облезьянов корень», которую мы не считаем лишним привести (по первой публикации «На куличках» в конфискованном № 3 «Заветов» за 1914 г.): «Был Ной, дед людской, и был Облезьян, тоже — человек вроде, только во втором сорте, с бусорью малость. Ну, и как потопу этому самому придти — стал себе Ной ковчег строить. А Облезьян, хоть и с бусорью, а смекалистый: видит, как Ной топориком тешет, — “Сем-ка, — думает, — и я себе ковчег срублю”. Что Ной сделает, то и Облезьян в сей миг переймет. У Ноя ковчег готов уж почти — и у Облезьяна готов: только им по последнему гвоздю вколотить осталось. Ной-то человек сурьезный, он и вколотил. А Облезьян обрадовался, что один гвоздь остался, занялся на радостях непотребным делом — да вот и прозевал последний тот гвоздь. Ной-то, сколотивши, уплыл, а Облезьяна последний гвоздь погубил: захлестнуло его дождем небесным. Так, вот, нянька сказывала, что утоп Облезьян этот самый. А посмекать, поглядеть — так и не утоп он вовсе: где-нибудь и без ковчеха на древе уцелел, расплодился, размножился, и произошел от корня Облезьянова самый, что ни на есть настоящий русский человек. Потому что у такого настоящего — все этого самого последнего гвоздя к ковчегу не хватает. И глядишь — утоп». В рецензии на первый альманах «Круга» Воронский также высоко оценил «На куличках», заметив, что эта повесть «теперь не характерна для творчества Замятина: от борьбы с “уездным” он перешел к борьбе с русским коммунизмом» (Красная новь. 1923. № 2. С. 344).

<sup>50</sup> Замятин родился в г. Лебедяни Тамбовской губ., Воронский — в с. Хорошавка Кирсановского уезда той же губернии.

<sup>51</sup> Письмо Воронского приводится по публикации Е. А. Динерштейна в кн.: Из истории советской литературы 1920–1930-х гг.: Новые мат-лы и исследования. М., 1983. С. 571–572. (Лит. наследство. Т. 93).

Позволим себе оставить без интерпретации и оценки позиции авторов этих писем, представляющиеся нам достаточно определенными, и продолжим биографическое повествование.

Когда Замятин писал Воронскому, у него не было еще на руках ни заграничного паспорта, ни справки из ГПУ о том, что его выезд за границу «препятствий со стороны ГПУ не встречается» (справка за подписью начальника Особого отдела ГПУ Г. Г. Ягоды от 7 сентября; выезд на 11 октября<sup>52</sup>); судя по всему, не знал он и о том, что высылка — стараниями Пильняка и Воронского, обратившихся к Л. Б. Каменеву, — отменена. Близкий друг Замятина, художник Юрий Анненков вспоминал (небольшие неточности в его воспоминаниях мы специально не оговариваем): «Постановлением о высылке за границу Замятин был чрезвычайно обрадован: наконец-то — свободная жизнь! Но друзья Замятина, не зная его мнения, стали усердно хлопотать за него перед властями и, в конце концов, добились: приговор был отменен. Замятина выпустили из тюрьмы, и в тот же день, к своему глубокому огорчению, он узнал, со слов Бориса Пильняка, что высылка за границу не состоится.

Вскоре после выхода из тюрьмы, Замятин, вместе со мною, присутствовал на Николаевской набережной, в Петрограде, на проводах высылаемых из Советского Союза нескольких литераторов, среди которых были Осоргин, Бердяев, Карсавин, Волковыцкий и некоторые другие, имена которых я теперь забыл. Провожающих было человек десять, не больше: многие, вероятно, опасались открыто попрощаться с высылаемыми “врагами” советского режима. На паром нас не допустили. Мы стояли на набережной. Когда паром отчалил, уезжающие уже невидимо сидели в каютах. Проститься не удалось.

Сразу же после этого Замятин подал прошение о его высылке за границу, но получил категорический отказ»<sup>53</sup>.

Упомянутые у Анненкова проводы — это, конечно, проводы первого «философского парохода» «Обербургомистр Хакен», отправившегося из Петрограда в двадцатых числах сентября (30 сентября

---

<sup>52</sup> Справка ГПУ воспроизведена в кн.: *Анненков Ю.* Дневник моих встреч. Т. 1. С. 262. Оригинал хранится в парижском архиве Замятина, см.: *Hobzova D.* Catalogue des archives parisiennes d'Evgenij Zamjatine // *Cahiers du monde russe et sovietique.* 1972. V. XIII. № 3. P. 279.

<sup>53</sup> *Анненков Ю.* Дневник моих встреч. С. 265–266. Не упоминая фамилию Замятина, о его присутствии на проводах пишет и М. А. Осоргин, см.: *Осоргин М. А.* Как нас уехали: (Юбилейное) // *Последние новости (Париж).* 1932. 18 авг.

пароход прибыл в Штеттин<sup>54</sup>). Воспоминания Анненкова дополняются и другим мемуарным свидетельством, которое можно отнести соответственно к концу сентября — октябрю 1922 г.; рассказывая о своих хлопотах по получении визы на выезд из СССР в конце 1922 г., А. З. Штейнберг вспоминал: «Когда я представил (в Смольный. — А. Г.) свое заявление с резолюцией Чека выдать мне паспорт, рядом со мной оказался Евгений Иванович Замятин с женой, которые получили отказ на выезд. Возвращаясь вместе в трамвае, Замятин спросил меня: “Почему же вам так посчастливилось? Не знаешь, где найдешь, где потеряешь”»<sup>55</sup>.

Получив отказ, Замятин обращается с просьбой о помощи к Пильняку; письма Замятина к нему не сохранились, но о содержании их мы получаем представление из ответа Пильняка (от 20 ноября):

«Сегодня получил сразу три твоих письма + еще одно о тебе.

1) О загранице. Ну пойми ты, в каком я дурацком положении — месяц тому назад <мы?> хотели, чтоб ты не ехал, — теперь надо всю артиллерию перестраивать — как раз наоборот. Очень сложно и очень медленно. Все же не невозможно. Думаю, приехать тебе в Москву — стоило бы — причем, я буду в Москве около 1-го декабря, когда соберешься ехать — телеграфируй Воронскому (Леонтьевский, д. 3, к<нигоиздательств>во “Круг”, Александр Константинович) или мне в Коломну.

2) Воронский пишет о тебе статью, очень длинную, положительную. Мы имеем в помыслах пригласить тебя членом артели “Круг” (что даст немалые возможности<sup>56</sup>). “Мы” — у Воронского. Воронский находит возможным *устроить* его в печати, — но предварительно надо сговориться. — § 2<sup>57</sup> этот и есть тот путь, который принял я ради твоих дел. Мне думается, он единственный, — но он медленный путь, — не раньше, как появится статья Воронского; как выйдет № 1 “Круга”, — полагаю, что питерские твои хлопоты впустую. Живем во времена дипломатические. Приезжай. “Кругом” не пренебрегай.

3) насчет двуспального двоеженства<sup>58</sup> — решай сам, как надо. Ты в этих делах умный? (В. Н.)»<sup>59</sup>.

<sup>54</sup> См. статью С. С. Хоружего, указанную в примеч. 1.

<sup>55</sup> Штейнберг А. Друзья моих ранних лет: (1911–1928). Париж, 1991. С. 117.

<sup>56</sup> В артель писателей «Круг» Замятин не вошел.

<sup>57</sup> В автографе между фамилией Воронского (в начале параграфа 2-го письма Пильняка) и цифрой 2 — соединительная линия.

<sup>58</sup> Не совсем понятно, что имеется в виду; возможно — двойное гражданство.

<sup>59</sup> ОР ИМЛИ. Ф. 47, оп. 3, ед. хр. 156.

Поездка Замятина в Москву, о возможности которой говорит Пильняк в 1-м пункте своего письма, очевидно, состоялась в декабре — и тогда же Замятин и Пильняк были у Л. Б. Каменева<sup>60</sup>.

Аудиенция у Каменева, судя по всему, не внесла ясности в ситуацию; не выполнила своей роли и статья Воронского (появившаяся также в декабре), на которую Пильняк возлагал большие надежды и заочно называл «положительной»; не был принят к публикации в альманахе «Круг» и роман «Мы». В течение почти года — с освобождения в сентябре 1922 г. и по октябрь 1923 г. — положение Замятина остается таким же неопределенным: между эмиграцией и не-эмиграцией («внутренняя эмиграция»<sup>61</sup>?).

В начале 1923 г. — неожиданно для себя и своих друзей — Замятин получил заграничный паспорт. Было ли это только ответом на обращения Замятина с просьбой о разрешении ему выехать за границу или в соответствующих инстанциях сочли, что Замятин все-таки «опасен», — не ясно. Очевидно одно: Замятин зимой — весной 1923 г. был твердо настроен на отъезд (сообщения об этом появились и в эмигрантской печати<sup>62</sup>). Не устраивали его, кажется, только предложенные сроки. «Всю зиму я прожил вокзально, на сложенных чемоданах, —

<sup>60</sup> См. упоминание об этом: Excerpts from the Diaries of Korney Chukovsky Relating to Boris Pilniak / Tr. and ed. by Vera T. Reck // California Slavic Studies. 1980. V. XI. P. 192. Очевидно, по тому же поводу, — Замятин выезжал или пытался выехать из Петрограда в Москву в самом конце сентября (см.: Чуковский К. И. Дневник. С. 217).

<sup>61</sup> «Внутренним эмигрантом» назвал Замятина Троцкий, писавший в связи с книгой «Островитяне»: «В конце концов автор сам островной человек, и притом с маленького острова, куда он эмигрировал из нынешней России. И пишет ли Замятин о русских в Лондоне или об англичанах в Петрограде, он сам остается несомненным внутренним эмигрантом» (Правда. 1922. 19 сент.; вошло в его книгу «Литература и революция»). Эти строчки были опубликованы, когда Замятин находился в тюрьме.

<sup>62</sup> См. интервью Д. А. Лутохина, данное 13 февр. 1923 г., вскоре после его отъезда из России: «Выехать предписано писателю и профессору кораблестроительного отделения политехникума Евгению Замятину. Замятин был в числе первых намеченных к высылке 160 человек. Кто-то без спроса Замятина, похлопотал — высылку оставили. Сам просился выехать — не разрешили. А теперь неожиданно — уезжайте. И уезжает» (Оредовский Я. Высланный // Последние известия (Ревель). 1923. 16 февр. Цит. по.: Мальмстад Д., Флейшман Л. Из биографии Замятина. С. 115). Б. И. Харитон в статье «Как нас выслали» так же упоминает «передряги Е. И. Замятина, который остался в России вследствие вмешательства Каменева, но теперь все же высылается, несмотря даже на уход из петербургского ГПУ Мессинга» (Дни. Берлин, 1923. 13 февр. Цит. по: Социологические исследования. 1990. № 3. С. 116).



писал Замятин полгода спустя Я. Н. Блоху, — и скоро, по-видимому, начну их распаковывать, на время. В феврале мне вручили паспорт — с просьбой выехать в недельный срок. Этого я сделать не мог — и взял отсрочку до парохода»<sup>63</sup>. Об отсрочке хлопотал Пильняк (и, очевидно, Воронский). Письмо Пильняка Замятину от 23 января уточняет дату, названную в письме Я. Н. Блоху: «Твою телеграмму получил утром. В Москву пишу нарочным. — Приехать в Москву — не могу, ибо болен. <...> В чем дело? Почему посылают тебя? Приехал — в Москву — хлопотать? — Повидай Троцкого, вот: — телефон 1-70-40, Анну Юлиановну Маноцкову, скажи, что Пильняк просит ее — не устроит ли она Замятину свидание с Львом Давидовичем? — устроит»<sup>64</sup>. В письме от 3 апреля — опять упоминания о хлопотах: «В Москве опять бегали, чтоб устроить как-нибудь отсрочку, — черт их разберет, все готовы хлопотать, а ничего не ясно. Говорили о твоих книгах — берем, но рукописей в “Круге” еще нет (я уже неделю дома). Было у нас с Воронским совещание о тебе, о том, как бы тебя обеспечить за границей, — и надумали поставить тебе “ультиматум” (!): будем посылать тебе ежемесячно от “Круга” и “Красн<ой> Нови”, закрепив за собою все новые твои произведения, с тем, чтобы ты нигде больше их не печатал. Ты понимаешь? — решай, как тебе удобнее. Но так или иначе — мы живем в такие дни (да, думаю, и всегда это было), когда без компромиссов не проживешь, — а с Россией, *ради России*, порывать не надо. <...> Ты зря говоришь — *никогда* (тоже не люблю этого слова): знаю, еще будем вместе, и работать, и... водку пить»<sup>65</sup>.

Получение отсрочки отодвинуло отъезд Замятина еще на неопределенный срок<sup>66</sup>; в цитированном выше письме Я. Н. Блоху Замятин

<sup>63</sup> Письмо от 8 июня 1923 г. ЦГАЛИ. Ф. 2853, оп. 1, ед. хр. 13.

<sup>64</sup> ОР ИМЛИ. Ф. 47, оп. 3, ед. хр. 157.

<sup>65</sup> Там же. Ср. в письме Воронского Замятину от 21 марта 1923 г.: «О Вашем отъезде искренно сожалею. Пожалуйста, не работайте в зарубежных русских повременных изданиях. Честное слово, не стоит. Крепко надеюсь, что месяца через три вы сможете возвратиться в Россию и сесть здесь более крепко. Держите связь с нами. Если будут затруднения денежного характера, обращайтесь ко мне. Присылайте нам, что напишите. Сообщите ваш адрес» (Из истории советской литературы 1920–1930-х гг. С. 581).

<sup>66</sup> См. напр., крайне пристрастную и вряд ли справедливую запись в дневнике К. И. Чуковского от 24 апр. 1923 г.: «Гулял с Анной Ахматовой по Невскому, она провожала меня в Госиздат и рассказывала, что в эту субботу снова состоялись проводы Замятина. Меня это изумило: человек уезжает уже около года, и в каждую субботу ему устраивают проводы. Да и никто его не высылает — обил все пороги, наклонялся всем коммунистам — и вот теперь разыгрывает из себя политического мученика» (*Чуковский К. И. Дневник*. С. 243).

8 июня сообщает: «А теперь, по-видимому, расхотели расставаться со мной (хотя никакого официального уведомления о том я не имею — но похоже на то). Может быть, не захотят расставаться и позже — Бог весть; но если любовь ко мне окажется не так велика, то летом, позже, возьму паспорт и на некоторое время приеду»<sup>67</sup>. Как видно из приведенных строк, Замятин в это время уже не думает об эмиграции.

Дальнейший ход событий и умонастроения Замятина выясняются из его писем к жене<sup>68</sup>.

26 июля 1923 г.: «От <А. Н.>Тихонова было письмо в понедельник, где он сообщает о разговоре Абр<ама> Эфроса с Каменевым и Лидина с Воронским. Все это как будто говорит (пока), что придется ехать. Мне все равно. Здесь надоело все, тесно, нужно что-то новое».

31 июля: «Обо мне не беспокойтесь никак. У меня — никаких новых огорчений. К заграничной этой истории я уже давно привык — как к этим своим ботинкам желтым на пуговицах: хоть и тесны, а могу пройти от Заячьего Ремеза до Петергофа. Тихонов приехал ни с чем. Был дважды у Лунач<арского>, тот дважды при нем говорил по телеф<ону> с Ст<алиным?>, было обещано навести справки — и по сю пору ничего нет. Тихонов пишет завтра письмо, чтобы напомнить Лун<ачарскому>. Обещал выяснить дело и Воронский — и написать мне. Я сейчас буду писать Воронскому. Об “ангелочке”<sup>69</sup> у Тих<онова> впечатление как о человеке, от которого чего-н<и>б<удь> серьезного ждать трудно. Если бы пришлось ехать — ей Богу, сейчас поехал бы охотно».

14 августа: «Только сегодня приехал Тих<онов>, ничего по моим делам не удалось ему узнать. Плевать, на обр<атном> пути сам заеду в Москву».

21 августа: «В Москве стояли 3 часа. Видел Воронского; он звонил при мне по телеф<ону>, справлялся обо мне, никого на месте не было, Агранов приехал из отпуска, Воронский обещал узнать».

28 сентября: «На днях от Воронского получил письмо. Пишет, что был у Прокурора ГПУ, говорил с ним обо мне. Мне — по словам Воронского — надо подать в ГПУ заявление о пересмотре моего дела и о том, чтобы меня оставили. Стало быть, эта канитель еще тянется».

<sup>67</sup> См. примеч. 63.

<sup>68</sup> Цитируемые ниже письма Замятина жене хранятся в Отделе рукописей и редких книг РНБ (ф. 292, ед. хр. 9). Впервые некоторые из приводимых нами фрагментов были приведены в кн.: *Scheffler L. Evgenij Zamjatin: Sein Weltbild und Seine Literarische Thematik*. Köln; Wien, 1984. Опубл. полностью: «Милая Мила Николаевна...» Письма Е. Замятина жене: 1918–1923 гг. / Подгот. текста и прим. М. Ю. Любимовой // Искусство Ленинграда. 1990. № 10, 11.

<sup>69</sup> Имеется в виду А. В. Луначарский.

8 октября: «Сейчас созвонился с Воронским и поеду к нему. От него узнаю о своих делах и кончу тогда письмо»<sup>70</sup>.

На следующий день, 9 октября, Замятин делает приписку к процитированному выше письму: «У Воронского был. По его совету подал заявление в ГПУ, чтобы выяснить дело».

Приведенные цитаты, как нам кажется, ясно свидетельствуют о том, что к осени 1923 г. Замятин принял решение остаться в России. «Не-эмиграция была актом свободного выбора, а не результатом запрета или давления», — можем мы повторить вслед за Д. Мальмстадом и Л. Флейшманом<sup>71</sup> (основывавшем, правда, свой вывод на отличных от наших источниках).

Свой арест и несостоящуюся высылку Замятин не скрывал<sup>72</sup>. И когда в 1928 г. он работал над наиболее развернутой своей автобиографией, которая должна была открыть первый том Собрания сочинений, счел необходимым упомянуть об этих фактах. Однако при прохождении текст ее подвергся сокращению. 9 июля 1928 г. А. Н. Тихонов писал Замятину: «Что касается комиссии, к<отора>я рассматривает Ваши произведения с идеологической стороны, то первый том никаких возражений не встретил, кроме одной фразы в “Автобиографии”, где Вы пишете о Вашем пребывании в тюрьме. Я согласен с тов. А. Фадеевым, что, может быть, эту фразу действительно стоит выбросить»<sup>73</sup>. В ответном письме Замятин писал: «<...> получил Ваше письмо о результатах химического анализа первых двух томов. Фадеев меня разочаровал: я думал, что у него менее промарксистские мозги. <...> Не так просто обстоит дело с предлагаемой Вами купюрой в автобиографии. Прежде

---

<sup>70</sup> В этом же письме есть значимое, как нам кажется, упоминание: «В Москве — Шкловский Виктор, вернулся. Я его еще не видел. Скоро возвращается Андрей Белый». Имя Шкловского вряд ли возникло случайно в этом контексте. В отличие от А. Н. Толстого и Белого, покинувших Россию по идейным мотивам, Шкловский вынужден был бежать из Петрограда, спасаясь от грозившего ему ареста по подозрению в участии в террористической деятельности эсеров 1918 г. Его возвращение могло быть расценено Замятиным как свидетельство либерализации.

<sup>71</sup> *Мальмстад Д., Флейшман Л.* Из биографии Замятина. С. 115. Ср. свидетельство Н. А. Оцуца: «С первой партией высланных литераторов в Берлине ждали и Замятина. Все знали, что и ему, как другим, хочется воздуха Европы. Не знали только, что этот европеец сильнее, чем многие, привязан к России. Когда, благодаря хлопотам друзей и учеников, ему предложили на выбор: уехать или остаться, — Замятин предпочел остаться» (Евгений Замятин // Последние новости (Париж). 1928. 1 нояб.; вошло в его книгу: *Современники*. Париж, 1961).

<sup>72</sup> См. примеч. 4.

<sup>73</sup> ОР ИМЛИ. Ф. 47, оп. 2, ед. хр. 78.

всего, мне не ясно, выкидываете ли Вы действительно только одну фразу — одно предложение (“В Доме предв<арительного> закл<ючения> на Шпалерной, по странной случайности, оказался в той же галерее...” и т. д.) — или предложено истребить всякое упоминание о том, что в 22-м году я сидел в тюрьме. Упразднить одну вышеприведенную фразу или заменить ее другой, более нейтральной — это еще куда ни шло, но думаю, что нельзя в автобиографии обойти полным молчанием мои приключения в 1922 году. Мне о них нисколько не неловко писать; если кому-нибудь будет неловко читать — вина не моя. Если умолчать об этом совсем — на всю автобиографию, где подробно рассказано о моем прежнем большевизме, ляжет неверный рефлекс — этого я не хочу. Я поэтому предлагаю конец автобиографии сделать так: “В августе и сентябре 1922 года изучал Гороховую и Шпалерную. С того времени, как я был здесь в первый раз, — прошло семнадцать лет. Так замкнулся круг. Еще не знаю, не вижу, какие кривые в моей жизни дальше”. Если и это встретит возражения, можно фразу “С того времени...” и т. д. выбросить, оставив все остальное<sup>74</sup>. Но и эти варианты цензуры не прошли<sup>75</sup>.

«Так замкнулся круг. Еще не знаю, не вижу, какие кривые в моей жизни дальше», — закончил автобиографию Замятин<sup>76</sup>.

«Круг замкнулся» в августе-сентябре 1929 г. — когда на страницах советской печати разразилась небывалая по своей остроте критическая кампания, направленная против Пильняка и Замятина, — после которой Замятин принимает решение уехать из страны. Спустя ровно семь лет после ареста и несостоявшейся высылки Замятин вновь обращается с просьбой (на сей раз — к А. И. Рыкову) о выезде за границу; только спустя два года, осенью 1931 г., он навсегда покидает страну.



<sup>74</sup> Там же. Ф. 47, оп. 3, ед. хр. 15.

<sup>75</sup> 4 янв. 1929 г. Тихонов извещал Замятина: «Рад Вам сообщить, что инциденте с текстом Вашей “Автобиографии” издательство оказалось совершенно чистым. Я пересмотрел все материалы и выяснил, что в цензурном экземпляре, с которого типография делала набор, была произведена выкидка, — как раз те фразы, отсутствие которых в конце Вас поразило. Ваша правка в гранках была снова выкинута из листов как несоответствующая цензурному экземпляру» (ОР ИМЛИ. Ф. 47, оп. 2, ед. хр. 78).

<sup>76</sup> Замятин Е. Собр. соч.: В 4 т. М., 1929. Т. 1. С. 19.



## **Т. Т. ДАВЫДОВА**

### **Е. Замятин и «Серапионовы братья»: из истории литературной учебы 1920-х гг. \***

В 1920-х гг. молодые писатели, которые делали первые шаги в литературе, развивались под руководством своих старших собратьев по перу в тесном контакте с ними. В этом отношении среди многочисленных литературных групп этого десятилетия выделяются как своей декларируемой аполитичностью, так и высоким художественным уровнем произведений и необычно теплой, дружеской атмосферой «Серапионовы братья» (1921–1929), петроградская литературная группа, одним из наставников которой был Замятин. Появление этой группы, наряду с «Пролеткультом», РАПП, ЛЕФ, «Конструктивизмом», «Перевалом» и некоторыми другими, свидетельствовало о том идейном и эстетическом размежевании, которое активно шло в литературном процессе 1920-х гг.

Группа возникла 1 февраля 1921 г. в лоне литературной студии переводчиков при издательстве «Всемирная литература». Студия была создана в июне 1919 г., и в ней занималось человек сорок самых талантливых из молодых литераторов. В статье для одного бельгийского журнала М. Горький любовно упомянул эту студию и назвал в числе ее руководителей «новеллиста» Замятина, хорошего знатока русского языка<sup>1</sup>.

20.VI.1926 г. Замятин писал сибирскому поэту И. Ерошину: «<...> вспомнился 18-й год, Дом Искусств, Студия. Мне приятно, что Вы хорошо вспоминаете это время. Внешне — тогда жилось куда тяжелей, чем теперь — и все же насколько было лучше!»<sup>2</sup>. Вероятно,

---

\* Впервые: Лит. учеба. 2009. № 1. С. 102–113. Публикуется по этому изданию.

<sup>1</sup> См.: Чуковский К.И. Собр. соч.: В 6 т. М., 1965. Т. 2. С. 487.

<sup>2</sup> «...Я человек негнувшийся и своевольный. Таким и останусь». Письма Е. И. Замятина разным адресатам / Публ. Т. Т. Давыдовой и А. Н. Тюрина // Новый мир. М., 1996. № 10. С. 149.

Ерошин посещал в 1919 г. студию по изучению мастерства перевода при «Всемирной литературе» и бывал в Доме искусств, знаменитом ДИСКе, куда перешла затем упомянутая студия и где нашло приют «серапионово братство». Дом искусств населяли философы, писатели, искусствоведы и художники.

В 1919 г. петроградский Дом искусств объявил конкурс на лучший рассказ. На конкурс прислали 967 произведений. Первые 6 мест заняли К. Федин за рассказ «Сад», М. Зощенко, Л. Лунц, В. Каверин, М. Слонимский и другие будущие члены группы «Серапионовы братья». В нее входили также прозаики Вс. Иванов, Н. Никитин; рано умерший прозаик, драматург и критик Л. Лунц, критик И. Груздев, поэты Н. Тихонов и Е. Полонская. Хотя их творческие индивидуальности были различны, большая часть этих писателей стремилась создавать свободные от политической тенденциозности произведения (название группе дала одна из новелл Э. Т. А. Гофмана), в чем в значительной степени сказалось влияние Замятина и других их наставников, тесно связанных с модернизмом — К. Чуковского и литературоведов «формальной» школы — В. Шкловского, Ю. Тынянова. Близкими «серапионам» людьми являлись также имевшие статус «гостей» М. Шагинян, Е. Шварц, О. Форш и некоторые другие.

О. Форш так характеризует обитателей ДИСКа: «Все были герои. Все были творцы. Кто создавал новые формы общественности, кто — книги, кто — целую школу <...>»<sup>3</sup>. Под создателем школы имеется в виду Замятин (выведен в романе Форш «Сумасшедший корабль» как наставник молодых авторов Сохатый), который учил писать людей, сделавшихся впоследствии классиками русской литературы XX в. Он стремился к контактам с литературной молодежью прежде всего оттого, что хотел создать свою школу писателей, обогащавших реализм достижениями модернизма, прежде всего символизма.

Но была и иная, скрытая от окружающих причина. Она видна в письмах Замятина 1920-х гг. В них писатель проявляет нежную заботу о находившихся в доме Замятиных куклах — Ростиславе и плюшевом мишке, и передает им как членам своей семьи приветы. «По сложившейся семейной традиции Е. И. Замятин дарил свою очередную книгу Людмиле Николаевне и кукле Ростиславу <...>», и даже Ахматова подарила Ростиславу репродукцию своего фото-портрета<sup>4</sup>. В письмах американскому слависту А. Ц. Ярмолинскому Ростислав, подобно гофманскому Щелкунчику и толстовскому

<sup>3</sup> Форш О. Д. Сумасшедший корабль. М., 1990. С. 26–27.

<sup>4</sup> Рукописное наследие Евгения Ивановича Замятина // Рукописные памятники. СПб., 1997. Вып. 3. Ч. 2. С. 525, 533.

Буратино, оживает и смешно, по-детски влюбляется. На первый взгляд, это близкая символистскому мифотворчеству игра с куклой отнюдь не инфантильного Замятина. Но замечание в скобках намекает на драму человека, не испытавшего отцовства: «Он сказал, что, когда вырастет (я несколько сомневаюсь в этом), он полетит, чтобы увидеть “Американскую леди” <...>» (Б. Дейч, писательница и переводчица с русского языка, жену Ярмолинского, письмо от 7.XI.1925 г. — здесь и далее перевод с английского наш. — Т.Д.)<sup>5</sup>. Но, в отличие от символистов, предмет мифотворчества у Замятина предельно земной — мечта о ребенке. История Ростислава, к которому его хозяин относится трепетно-нежно, показывает: для Замятина дом связывался с существованием семьи, мечтой о ребенке. Этим Замятин близок и традиционалисту И. Шмелеву, и неонародникам С. Клычкову, С. Есенину.

Н. Оцуп вспоминал: «Хорошо было начинающим стихотворцам: у них — незаменимый, прирожденный учитель — Гумилев. Но как обойтись будущим прозаикам без своего учителя? Не будь в то время в Петербурге Замятина, его пришлось бы выдумать. Замятин и Гумилев — почти ровесники. <...> Есть что-то общее в их обликах, в их отношении к литературе. Гумилев был человеком редкой дисциплины, сосредоточенной воли, выдержки. Теми же качествами привлекателен характер Замятина. Каждый из них “алгеброй гармонию поверил”. Тот и другой твердо знали, что мастерство достигается упорной работой». «В ужасных условиях советской жизни Замятин стал живым примером выдержки и дисциплины. Это почувствовали сразу его ученики, полюбили его, поверили ему. Мне пришлось однажды присутствовать на практических занятиях в студии Замятина. Народу было меньше, чем у Чуковского, Шкловского и других замечательных лекторов. Замятин не заботился о блеске и увлекательности изложения. Он хотел одного: принести как можно больше пользы своим ученикам. Многие его советы очень спорны, но им следовали, и не без успеха. Достаточно сказать, что все “серапионовцы” — ученики Замятина»<sup>6</sup>.

В восприятии В. Милашевского Замятин — наставник «серапионов» «суховатый, четкий, с трезвым пронизательным взглядом. Насквозь все видит!.. Руки цепкие, сухие, с выступившими костяш-

<sup>5</sup> См.: Рукописное наследие Евгения Ивановича Замятина. С. 228, 230, 232, 234, 236, 238, 240; «...Я человек негнувшийся и своевольный. Таким и останусь». С. 145.

<sup>6</sup> Оцуп Н. Океан времени: Стихотворения. Дневник в стихах. Статьи и воспоминания. СПб.; Дюссельдорф, 1993. С. 541–542, 543.



ками, обросли желтоватыми волосами. <...>. Кораблестроитель! <...> никто из учеников его литературной студии в Доме Искусств не знает, какую техническую или математическую дисциплину преподает Евгений Иванович <...>. Учеников у него много <...><sup>7</sup>.

В письме Каверину от 13 декабря 1923 г. из Чехословакии М. Горький желал «серапионам»: «Я хотел бы, чтоб всех Вас уязвила зависть к “прежним” — Сергееву-Ценскому, М. Пришвину, Замятину, людям, которые становятся все богаче — словом»<sup>8</sup>. «Замятин был очень резок. Но умница, замечательный человек», — вспоминала «серапионка» Е. Г. Полонская<sup>9</sup>. Атмосфера в группе была непринужденно дружеская. Учащиеся и учителя смело критиковали друг друга невзирая на возраст и литературные заслуги.

Так, Лунц в своем литературном манифесте «На Запад!» высказал замечания в адрес слабой, по его мнению, фабулы у Замятина: «Е в г . З а м я т и н второго периода (“Островитяне”) — несравненный филигранный стиль, наверченный на соломенный стержень, из пушек по воробьям»<sup>10</sup>. Однако такой суровый приговор явно обусловлен юношеским максимализмом.

Более опытный литературный судья А. Яценко вынес иную оценку «Островитянам» и отметил влияние Замятина-прозаика на молодых писателей: «Е в г е н и й З а м я т и н приобрел себе литературное имя еще во время войны своей книгой “Уездное”. Неблагоприятная обстановка петербургской жизни за последние годы не помешала ему, однако, работать и оказать значительное влияние на литературные круги Петербурга. Его книга “Островитяне” и ряд других рассказов обнаруживают в нем большого, иногда исключительного мастера. Важным в историко-литературном смысле может оказаться его художественное влияние на целую группу молодых петербургских писателей, объединившихся под общим названием “Серапионовых братьев”»<sup>11</sup>.

В Доме искусств Замятин выступил с лекцией о Г. Уэллсе, читал студийцам курс лекций по технике прозы, в котором особенно подчеркивал значение творчества писателей, которых он продолжал

<sup>7</sup> Милашевский В. «Нелли»: Роман из современной жизни // Волга. Саратов, 1991. № 12. С. 108.

<sup>8</sup> Лит. наследство. Т. 70. М., 1963. С. 178.

<sup>9</sup> См.: Замятин на фоне эпохи / Публ. А. Н. Стрижева // Лит. учеба. М., 1994. Кн. 3. С. 111.

<sup>10</sup> Серапионовы братья. Антология: Манифесты, декларации, статьи, избранная проза, воспоминания. М., 1998. С. 47.

<sup>11</sup> См.: Яценко А. Литература за пять истекших лет // Новая русская книга. Берлин, 1922. № 11/12. С. 5.

считать неореалистами — А. Белого, Ф. Сологуба, А. Ремизова, И. Новикова, С. Сергеева-Ценского, М. Пришвина, А. Толстого, И. Шмелева, К. Тренева, и щедро делился собственным писательским опытом, вводил молодых собратьев по перу в свою творческую лабораторию; затрагивал целый ряд важных теоретико-литературных проблем — сюжета, сказового повествования, литературного языка, ритма и инструментовки прозы. Мировоззренчески и художественно Замятин в значительной степени повлиял на творческое самоопределение «серапионовых братьев».

Лунц в своем манифесте «Почему мы Серапионовы братья»<sup>12</sup> на вопрос «С кем же вы, Серапионовы братья? С коммунистами или против коммунистов? За революцию или против революции?» отвечал: «Мы с пустынным Серапионом» и подчеркивал: «мы не хотим утилитаризма», «мы пишем не для пропаганды. Искусство реально, как сама жизнь. И, как сама жизнь, оно без цели и без смысла: существует, потому что не может не существовать. <...> Мы не товарищи, а — Б р а т ь я!»<sup>13</sup>. М. Зощенко в своей автобиографии писал, что ни одна партия его не привлекает, что он не верит в Бога и в то же время не марксист и, вероятно, никогда им не будет<sup>14</sup>.

У «серапионов» существовало два течения — «веселые» левые — Лунц, Каверин, Зощенко и «серьезные» правые — Федин, Иванов, Никитин (терминология Фебина). Данная типология была закреплена Замятиным в его статье «Новая русская проза» (1923): «Серапионовы братья — вовсе не братья: отцы у них разные; и это никакая не школа и даже не направление: какое же направление, когда одни правят на восток, а другие на запад? Это просто встреча в вагоне случайных попутчиков: от литературных традиций вместе им ехать только до первой узловой станции; дальше поедет только часть, а остальные так и застрянут на этой станции — импрессионизированного, раскрашенного фольклором реализма. Наверное останутся здесь — Вс. Иванов и Федин; возможно, что останутся — Н. Никитин и Зощенко. Богатый груз слов — всех четырех тянет к земле, к быту; и с гофманскими серапионовыми братьями — у всех четырех едва ли даже шапочное знакомство»<sup>15</sup>.

Именно *первым* оказались наиболее близки советы Замятина писателя, который стал, по точной оценке А. Яценко, «главным инициатором плодотворного поворота в нашей современной худо-

<sup>12</sup> Опул. в: Лит. записки. 1922. № 3.

<sup>13</sup> Серапионовы братья. С. 36, 37.

<sup>14</sup> Там же. С. 29.

<sup>15</sup> *Замятин Е.* Избр. произведения: В 2 т. М., 1990. Т. 2. С. 355.

жественной прозе к “сюжету”, к интересному “рассказу”, к освобождению ее от тщательного выписывания деталей, за которыми или не оказывалась или терялась основная фабула рассказа, чем грешило почти все предшествующее поколение наших беллетристов. Замятин написан за последнее время, но еще не напечатан роман “Мы”, появление которого ожидается в литературных кругах с большим интересом»<sup>16</sup>.

Несколько десятилетий спустя В. Каверин обнаруживает сочувственную оценку этого произведения: «<...> он (Замятин. — Т.Д.) написал роман “Мы”, с необычайной прозорливостью предсказав основные черты тоталитарного государства. Кажется, это была первая книга, запрещенная только что созданной цензурой»<sup>17</sup>. О признании Лунцем влияния на него творчества Замятина свидетельствует и то, что Лунц посвятил своему учителю пьесу «Город правды»<sup>18</sup>.

«Веселые» левые занимались поисками фабулы и динамичного сюжета в духе А. Дюма, Р. Стивенсона, Конан Дойла, предпочитали жанры новеллы и авантюрного романа, бытовавшие преимущественно в западноевропейской литературе. Лунцу, свободно владевшему пятью западноевропейскими языками, особенно близки были традиции французской, немецкой и испанской литератур. В речи «На Запад!», произнесенной на собрании группы 2 декабря 1922 г., Лунц отдавал дань популярной на Западе литературе приключений, основанной на острой фабуле, критиковал русскую национальную драматургию и прозу за то, что они предпочитали социальные проблемы и психологизм в ущерб действию; констатировал то, что в русской прозе традиция исторического романа стала бытовать в детской литературе, а роман приключений вовсе оказался неразвитым. Лунц призывал: «Будьте революционными или контрреволюционными писателями, мистиками или богоборцами, но не будьте скучными. Поэтому: на Запад!»<sup>19</sup>. Близкими таким представлениям о перспективах развития прозы были и эстетические взгляды Каверина.

В. Каверин писал Лунцу 14.XII.1923 г. из Петрограда в Берлин: в литературе всплывает «авантюрный роман, рассказ, повесть — черт его знает что, но тяга к движению, к смене эпизодов, к интересу сюжетному по преимуществу. Пока это идет от кино, быть может,

<sup>16</sup> См.: Яценко А. Литература за пять истекших лет. С. 5.

<sup>17</sup> Каверин В. Эпилог: [Воспоминания]. М., 1989. С. 46.

<sup>18</sup> См.: Из далеких двадцатых...: (Лев Лунц — «Серрапионовым братьям». 1923–1924) / Публ. Н. Феединой, вст. ст. и послесл. А. Старкова // Вопросы лит-ры. М., 1993. № 4. С. 246.

<sup>19</sup> Серрапионовы братья. С. 51.

но я убежден, что это не случайно». В другом письме, написанном через месяц тому же адресату, Каверин обещает старшему другу: «<...> еще 3–4 года, и мы с тобой покажем кузькину мать бессюжетникам»<sup>20</sup>. Эти же тенденции Каверин отметил в своем докладе о современной литературе, с которым он выступил в «Комитете по изучению современной литературы» (отчет об этом докладе за подписью А. Г. помещен в № 2-м «Русского современника» за 1924 г.).

Вторые, серьезные правые, писали в русле русской психологической и бытописательской прозы, обращались к темам революции и гражданской войны, показывали всю жестокость, сопутствовавшую тем историческим событиям («Подумал: когда я буду писать простые, радостные, не жестокие вещи. Не скоро. Мне от этого тяжело», — из письма Вс. В. Иванова А. Н. Толстому от 17 июля 1922 г., посланного из Петрограда в Берлин<sup>21</sup>). «Я с “Серапионами” весьма воюю за быт и против сюжета, но происходит это от других причин. Я полагаю, что идеи русской революции могут проникнуть на запад в форме и быте русского романа. Надежда сия на “Серапионов”, кажется, тщетна, один Федин Костя сможет принять и вынести эту обузу. Все же остальные не были за границей, и для них идеи русской революции — газетная, а не душевная истина», — заявлял о своей позиции внутри литературной группы Иванов<sup>22</sup>.

При этом «серапионы», ориентировавшиеся на создание остросюжетных произведений, все же повлияли на представления Иванова о современной русской прозе. Существенно, что данные представления основаны на предвидении появления нового, менее образованного в массе, чем до революции, читателя: «Этому новому волку — нэпману, буржую — тоже не нужно даже, как говорил Щедрин, “драчильно-психологического” романа. Он отъестся, потребует Конан-Дойля и будет доволен. Россия будет сыта, толстобрюха и спокойна. Я не знаю, может, и не так, но то, что я наблюдаю, очень подтверждает мои выводы. Новая интеллигенция: из низов, на нее надежда. Ее можно взять романтизмом. Но это<й> надежды и этой инт<еллигенции> очень мало, и она — оженившись — будет тоже у ног К<онан>-Дойля — я гов<орю> К<онан>-Д<ойль> — как тип», — делился

<sup>20</sup> См.: Из далеких двадцатых...: (Лев Лунц — «Серапионовым братьям». 1923–1924). С. 253.

<sup>21</sup> «Я глубоко верю в Россию...» (Письма Всеволода Иванова Алексею Толстому) / Вст. заметка, публ. и комм. Е. Погорельской // Вопросы лит-ры. 2007. № 2. С. 344.

<sup>22</sup> Письмо А. Н. Толстому от 8 декабря 1922 г. из Петрограда в Берлин. См.: «Я глубоко верю в Россию...» С. 345.

Иванов своими размышлениями и сомнениями по поводу будущего русской литературы с Толстым в письме к нему от 17 июля 1922 г. из Петрограда в Берлин<sup>23</sup>.

Федин, Иванов и Никитин в меньшей мере восприняли творческий опыт Замятина, хотя К. Фебина, чей творческий потенциал Замятин оценил высоко, связывала с его наставником дружба. Вс. В. Иванову и Н. Никитину оказались в значительной степени чужды замятинская ирония и художественный метод. Существенными были и их мировоззренческие расхождения с автором романа «Мы», да и личные связи Иванова с Замятиным ослабели после переезда Иванова в Москву в конце 1923 г.

Если Замятин только теоретически принимал «багровый» закон революции, а в реальности горячо сочувствовал погибавшей во время революции 1917 г. и Гражданской войны интеллигенции и дворянству, то Вс. В. Иванов относился к трагическим событиям того периода в русской истории как к чему-то одновременно и веселому, и страшному: «Приезжайте в Россию! Здесь весело, и очень люди научились поддавать кровушки, как ране подавали пару в баню.

А люди кровь любят. Надо.

<...> Перешел много дорог, а с 17-го года одна дорога — смертная. <...> История жизни моей веселая и страшная. О ней после», — рассказывал «серapiонов брат» в письме А. Н. Толстому от 15 мая 1922 г. из Петрограда в Берлин. При этом Иванов признавался, что не верит ни в социализм, ни в науку, ни в Бога, что пробует поверить «<в> искусство и в национальную Россию», заинтересован новыми людьми России<sup>24</sup>. Эти взгляды, как и вера в распространение идей русской революции на Западе (за исключением неверия в науку и восхищения новыми людьми), близки замятинским. Тем не менее в истории с публикацией А. Н. Толстым за границей частного письма к нему К. И. Чуковского, нелюбезно охарактеризовавшего Замятина, Вс. В. Иванов поддержал Толстого и также критически отозвался о наставнике: «<...> с письмом Чуковского в П. — переполох и вздохи. Чуков<ский> трус, бегаёт, даёт объяснения, и вообще тоскливая ерунда. А ведь хуже всего, что *все почти* соглашаются, что все правда.

Не точно только, что мы в «нищете и заброшенности». Плохо живет только Мих. Зощенко — он болен, но все-таки все живем не так, как в прошлом году, например. Гораздо лучше. Все желают страстно, что<бы> Серapiоны распались, ибо поодиночке удастся их прилепить к кадетствующему идолу (у него такая буддийско-металлическая

<sup>23</sup> Там же. С. 343.

<sup>24</sup> Там же. С. 338, 343.

усмешечка) Замятину, а может, и еще кому поглубже. А мы не хотим и не будем.

<...>

Пишешь, пишешь, и все никакого толку. За год написал 30 листов, да считайте, что я каждый лист переписывал по 3–4 раза, да еще на машинке перестукивал. <...> А я написал “Цветные ветра” — второй такой вещи мне не написать.

<...> Ведь добро бы хоть в России нас знали, Пильняка, меня — всех молодых. Никто не знает и никому мы (кроме писателей же) не нужны. Никакой мы общественной силы не представляем, и с декларациями выступать нам очень глупо.

Ничем никого в России не удивишь. Литература не нужна — ее никто почти не покупает <...>.

Я это не в отчаянии пишу, а так, в спокойствии — т. к. сознаю, что нужно исполнить какую-то огромнейшую работу. И вот поэтому немножко жутко, и работу-то мы все-таки выполним»<sup>25</sup>.

Н. Никитин в письме критику А. К. Воронскому от 29 декабря 1922 г. из Петрограда в Москву, откликаясь на статью Воронского «Литературные силуэты. III. Евгений Замятин», напечатанную в № 6 журнала «Красная новь» за 1922 г., высказал свое несогласие с содержащейся в статье характеристикой творчества «серапионовых братьев» как *школы* Замятина. Никитин отрицательно отозвался о романе «Мы», т. к. не понял философско-нравственное богатство его идей и вселенский масштаб сатиры, провел четкий водораздел между художественной функцией фольклора и сказа в замятинских и своих произведениях, заявил о собственной лояльности в отношении к революции и большевикам. «Эта вещь — “интересна” (если можно так говорить), — рассуждал Никитин о “Мы”, — политической пряностью, памфлетизмом! Ценность небольшая. А написана скучно, сухо — читатели зевают. Это вам не Свифт — а сатиричка из уездного. Уездное, а не мировое.

Дай мне рожу, талантливый гротеск, кривое, дай новую мысль, чего не бывало в русской литературе, не бойся сказать, что “человек хуже собаки”, пусть ругают... <...> Теперь о конце статьи. Тут я говорю от себя. Об учениках Замятина. От Замятина я не отрекаюсь. Он показал мне — что слово имеет и *скелет*, и *кровь*, и *мускулы*, что это такой же организм, готовый анатомически и физиологически, как всякий организм. Не будь его, я, может быть, и не писал бы»<sup>26</sup>.

<sup>25</sup> Там же. С. 340–341.

<sup>26</sup> *Воронский А. К.* Из переписки с советскими писателями / Вст. ст. и публ. Е. А. Динерштейна // Лит. наследство. М., 1983. Т. 93. Из истории советской литературы 1920–1930-х гг. С. 574.

Никитин, подчеркнув, что «серрапионовы братья» учились на классиках и своей ученической, когда обсуждали произведения друг друга, а не на замятинской прозе, все же признал роль Замятина-мэтра «серрапионов», учившего их лишь литературной технике. Эту роль Никитин объяснял превосходством Замятина в данной области над другими прозаиками-неореалистами: «Не будь Замятина <...> — мог бы быть Шишков или Чапыгин, если бы они технически были близки к уровню Замятина»<sup>27</sup>.

Тем не менее автор «Рвотного форта» заявлял, что он и Замятин — «разные люди во всем». «Стиль Замятина — и мой... Где же сходство? У него словечки и словечушки, сказ алатырских мещан, а в другом — (“Островитяне”) — имажинизм сентиментальных конструкций (например, “самое лучшее в жизни бред, а самый прекрасный бред — влюбленность”).

Я никогда не писал так.

<...> Мой фольклор — не для сказа, чтобы высмеять, “подсидеть” (Замятин всегда подсиживает) мещанство. <...> у Замятина нет строчки без смешка (“Уездное”, “Островитяне”, “Мы”, “Сказки”).

Теперь политически.

Эта кличка “Замятинца” — не только вредна, с этим я мало считаюсь, и если б это было только так, я не протестовал бы, но в корне груба.

Credo мое — вам известно: — “с большевиками!” <...> вечно одно: Россия — Революция — РСФСР. Триада. И если я скажу о разложении, о падении, о летящих в бездну Фирсовых (герой повести Никитина “Рвотный форт”. — Т.Д.), — то здесь я говорю о проценте, осужденном на смерть. Кто виноват? Большевик? Конечно, нет. Война, революция — закон исторического процесса.

<...> Зоценко говорит — что мы не связаны с ним (т. е. с Замятиным) одной кровной идеей. Это не тот учитель, от каждой новой вещи которого ждут откровения.

Не откровение же “Огни святого Доминика” или “Мы”<sup>28</sup>. Основные положения данного письма Никитин впоследствии развил в статье о Замятине 1957 г.

В 1922 г. вышел альманах «Серрапионовы братья», на который опубликовали двадцать положительных статей и рецензий, в т. ч. М. Горький и Замятин.

В рецензии «Серрапионовы братья» (опубл. в журнале «Литературные записки». 1922. № 1. 25 мая) Замятин высоко оценил

<sup>27</sup> Там же. С. 577.

<sup>28</sup> Там же. С. 574–575.



творческий потенциал «серапионов» и выделил как наиболее многообещающего из всей группы К. Фебина.

И. Эренбург в рецензии «Новая проза» отметил конструктивность творческого метода прозы «серапионов», проявляющуюся через следующие художественные особенности: точный план, ясность, сюжетность, ощущение материала и поиски своего ритма прозы, верную «настроенность» по отношению к современности, т. е. приятие Октября не как метафизики, а как перерождения тканей. Вместе с тем писатель констатировал и возникающие иногда у молодых прозаиков от тяги к деревне «зачатки национализма и нео-руссофильства, столь враждебных новой, действительно интернациональной по духу литературе»<sup>29</sup>.

А. Яценко в критическом обзоре «Литература за пять истекших лет» выделил из «Серапионовых братьев» Вс. Иванова, М. Зощенко и К. Фебина. Критик так охарактеризовал художественную манеру Иванова: «Писатель сугубо реалистический, “натуралистический”, в стиле Горького. <...> По содержанию, быть может, самый жестокий из современных писателей. От его произведений несет трупным смрадом», что отчасти совпадает с самооценкой Иванова. Книгу Зощенко «Рассказы Назара Ильича господина Синебрюхова» Яценко оценил как интересную, отметив присущий писателю редкий дар юмора и жизненную крепость его таланта. Яценко точно предсказал вектор творческого развития Фебина: «писатель тонкий, явно в будущем с уклоном к академизму»<sup>30</sup>. Из других «серапионов» критик назвал Никитина, Каверина, Лунца, Слонимского.

Со второй пол. 1920-х гг. отношение литературных организаций к тем писателям, кто сменил идеологические вехи и хотя бы отчасти поддерживал революцию, т. е. к «попутчикам», стало менее лояльным.

В 1925 г. ЦК РКП(б) принял постановление «О политике партии в области художественной литературы». Тогда же нарком просвещения А. В. Луначарский писал в своих «Тезисах о политике РКП в области литературы»: «Гораздо более спорным является вопрос о ныне живущих старых писателях, обладавших в прежнее время порою довольно большой литературной известностью. Сюда относятся А. Белый, Замятин и Алексей Толстой и некоторые другие из старых писателей, целиком примкнувший к ним Пильняк, ими в значительной степени испорченный, серапионовцы и т. д. <...> В этой группе сменивших вехи писателей вряд ли можно найти хоть одного, который

<sup>29</sup> Эренбург И. Новая проза // Новая русская книга. 1922. № 9. С. 2.

<sup>30</sup> Яценко А. Литература за пять истекших лет. С. 4.

действительно сознательно делал бы свое литературное дело во имя революции. Можно сказать с уверенностью, что если бы дать им полную свободу слова, полную гарантию безнаказанности за все, что они ни писали бы, то из-под пера их вышли бы ужасающие нападки на весь наш строй и быт, которые, конечно, им самим субъективно казались бы самой настоящей художественной правдой»<sup>31</sup>.

Вслед за Луначарским «серрапионовых братьев» и их наставников, прежде всего Замятина, начали все сильнее критиковать за аполитичность представители литературного авангарда. Показательно в данном отношении выступление В. Маяковского 9 февраля 1925 г. на диспуте «Первые камни новой культуры»: «<...> затем появляется полусменовеходец Замятин и другие, которые <...> заявляют, что нам наплевать на <идеологию>, мы чистые мастера» и которые следуют «рассказям о чисто формальном мастерстве»<sup>32</sup>.

Впоследствии «Серрапионовы братья» М. Зощенко, Вс. Иванов, В. Каверин, М. Слонимский, К. Федин стали выдающимися писателями, а творчество их наставника Замятина в 1930-е гг. продолжалось уже за рубежом.



---

<sup>31</sup> Луначарский А.В. Неопубликованные статьи о советской литературе // Лит. наследство. Т. 74. М., 1965. С. 30.

<sup>32</sup> Неизданные выступления Маяковского 1920–1930 гг. М, 1958. Т. 65. С. 32.



## Л. К. ОЛЯНДЭР

### Е. Замятин и жанр литературного портрета \*

Литературные портреты — «Лица», созданные Е. Замятиным, привлекающие к себе внимание литературоведов<sup>1</sup>, не случайно остаются объектом детального и всестороннего исследования, ибо «реальный образ исторического лица, портрет, становится, по верному утверждению В. Барахова, на современном этапе развития художественного мышления неотъемлемой принадлежностью эстетического познания исторической действительности»<sup>2</sup>.

В. Барахов рассматривает литературный портрет в «его мемуарно-биографической разновидности», отчетливо выявляя типологию жанра: «Литературный портрет — это художественная целостная характеристика реального человека в форме мемуарного очерка, создающего представление о его индивидуально-неповторимом, живом облике, о его характере»<sup>3</sup>. Опираясь на это определение, следует сразу же отметить, что замятинские портреты, сохраняющие все типологические жанровые признаки, обладают особой структурой, которая в свою очередь предельно обнаженно отражает глубинные представления писателя о мире и человеке. В основе их лежит теза

---

\* Впервые: Творческое наследие Евгения Замятина: Взгляд из сегодня. Кн. IV. Тамбов, 1997. С. 71–78. Публикуется по этому изданию.

<sup>1</sup> Носкова И. Литературные портреты Е. И. Замятина // Творческое наследие Евгения Замятина: Взгляд из сегодня: В 2 ч. Ч. 2 / Под ред. Л. В. Поляковой. Тамбов, 1994. С. 167–168; Михайлов О. Гроссмейстер литературы // Замятин Е. Избр. произведения: В 2 т. М., 1990. Т. 1. С. 15–16; Полякова Л. В. Евгений Замятин: творческий путь. Анализ и оценки // Творческое наследие Евгения Замятина: Взгляд из сегодня. Ч. 1. С. 33, 60, 72.

<sup>2</sup> Барахов В. Литературный портрет. М., 1985. С. 4.

<sup>3</sup> Там же. С. 49.

и антитеза, два полюса противоречивого единства. Столкновение противоположностей подается сразу, служит своеобразным зачином: «...в комнате Блок. Нынешнее его, рыцарское лицо — и смешная, плоская американская кепка. И от кепки — мысль: два Блока»<sup>4</sup>. «Озаглавить это (“Встреча с Б. М. Кустодиевым”. — Л. О.), в сущности, надо было бы иначе: “Встречи с Борисом Михайловичем и Кустодиевым”! Именно так — не с одним, а с двумя»<sup>5</sup>; «Они жили вместе — Горький и Пешков. Судьба, кровно, неразрывно связала их»<sup>6</sup> и т. д. Нет необходимости множить примеры: принцип ясен, он лежит на поверхности и порой провоцирует делать слишком прямолинейные выводы о раздвоении личности героя: «В его восприятии возникают две личности, два Блока»<sup>7</sup>. Но так ли это? «Два Блока», «Борис Михайлович и Кустодиев», «Горький и Пешков» — это не две разные личности, а одна, проявленная в двух — часто контроверсийных — ипостасях и показанная художником во взаимоотношающихся ракурсах. Не случайно сказано: «один настоящий, а другой — напаянный на этого настоящего»<sup>8</sup>.

Такой подход выражает специфику художественного мышления Замятина вообще (достаточно указать на роман «Мы», реализованного в силовом поле «утопия-антиутопия») и мастерства Замятина-портретиста, в частности. В замятинских литературных портретах один и тот же открытый прием резко очерченных контрастов, выполняя различные функции, неизменно достигает одной цели — высветлить множественные оттенки смыслов, стоящих за фактами жизни. Предельная простота рисунка, его схематичность обманчивы. Рисунок Замятина — это лишь контуры, необходимые части несущей конструкции, на которой держится очень сложное строение. Уже в самих линиях его находятся штрихи-звенья, смысловые ядра, состоящие из ключевых слов или словосочетаний, которые формируют многоуровневую систему, способную раскрыть прямое, скрытое и элиминированное содержание.

«Лица» открываются портретом «Александр Блок», произведением необычайно емким, по сути своей являющимся той художественной формулой, которая легко разворачивается в повесть. Оно состоит из семи частей; каждая часть развивает мысль-антитезу: Блок — не Блок (ряженный Блок).

<sup>4</sup> Замятин Е. Избр. произведения: В 2 т. М., 1989. Т. 2. С. 224.

<sup>5</sup> Там же. С. 269.

<sup>6</sup> Там же. С. 283.

<sup>7</sup> Носкова И. Литературные портреты Е. И. Замятина. С. 168.

<sup>8</sup> Замятин Е. Александр Блок. Т. 2. С. 224.

«1918 год. Маленькая редакционная комната... Стук в дверь — и в комнате Блок. Нынешнее его, рыцарское лицо — и смешная, плоская американская кепка. И от кепки — мысль: два Блока — один настоящий, а другой — напаянный на этого настоящего, как плоская американская кепка. Лицо — усталое, потемневшее от какого-то сурового ветра, запертое на замок. <...> ...я на минуту вдвоем с Блоком.

— Сейчас? (его ответ). Ну какое же писание. Выколачиваю деньги. Очень трудно...

И вдруг — сквозь металл, из-под забрала — улыбка, совсем детская, голубая <...>

Это было мое знакомство с Блоком. Только этот короткий разговор, улыбка, кепка»<sup>9</sup>.

В этом законченном фрагменте (как миниатюра он может существовать самостоятельно) в качестве структурообразующих элементов выступают ключевые словосочетания — рыцарское лицо и плоская американская кепка, — которые несут в себе символический смысл, являясь знаком разных системных отношений и ценностей. Эти словосочетания, — а за ними стоят блоковское творчество, его мысли и чувства, его духовная жизнь, жизнь в быту и быт в его жизни, — сначала обозначают суть конфликта, который затем через контекстуальные синонимические ряды получает свое развитие:

## I

рыцарское лицо  
потемневшее от какого-то ветра  
запертое на замок  
сквозь металл из-под забрала улыбка

## II

плоская американская кепка  
выколачиваю деньги.

Первый ряд путем организации ассоциативных связей вызывает в памяти циклы: «Стихи о Прекрасной Даме», «Ямбы» (особенно: «Я — Гамлет. Холодеет кровь...»), поэму «Двенадцать» и другие; второй — «Улица, улица...», «Повесть», «Сытые», дневниковые записи поэта, пронизанные ненавистью к буржуазному и мещанскому миру; и наконец, все вместе — пророческие слова из стихотворения «Ужасен

<sup>9</sup> Там же.

холод вечеров»: «И верный знак, что мы внутри / Неразмыкаемого круга».

Рассматривая замятинские «Лица», необходимо не только отметить особенности письма художника, но и установить истоки той традиции, из которой выросла неповторимая его индивидуальность.

Одной из наиболее родственных натур в XIX в. для Замятина является А. Герцен. У Замятина, как и у Герцена, говоря словами В. Барахова, «поражает интенсивность сознания», «стремление мобилизовать все ресурсы своей памяти для того, чтобы воссоздать яркие картины и образы прошлого по законам собственной эстетики»<sup>10</sup>. Однако в отличие от Герцена, у которого «человек и время образуют... благодаря его художественному мышлению нераздельное единство»<sup>11</sup>, в эстетической системе Замятина человек и время образуют трагическое единство. В его портретах нет «исторического фона», у него эстетическим фактором становится современность, осознаваемая как история, и отношения его героев, наделенных «прекрасным и мучительным даром непримиримой любви», с современностью-историей очень сложны. И Блок, и Ф. Сологуб («Федор Сологуб») были от вечности и бесконечности; в современности и через современность они стремились установить, утвердить в жизни общечеловеческие ценности, вступая в непосильную борьбу с обстоятельствами. Отсюда мотив рыцарства становится лейтмотивом не только в литературном портрете «Александр Блок», а прямо или опосредованно — во всем цикле «Лица».

Говоря о Ф. Сологубе, Замятин пишет: «...рыцарь Ромульд и Сологуб могут жить только тогда, когда впереди есть еще ненайденное, нерешенное. Чичиковым страшнее всего бесконечность; для Сологуба, для романтика немислимо пребывать в неистовом восторге от того, что заблудившийся в софизмах Эйнштейн вычислил, что вселенная — конечна и радиус ее равен стольким-то миллиардам верст; если бы Сологуб не знал, что это только софизм, он не мог бы жить в этой вселенной, она была бы тесна для него: в ней — все равно когда — можно дойти до конца. Я все время ставил рядом эти два имени: Дон-Кихот Ламанчский и Федор Сологуб»<sup>12</sup>. Блок, как говорил Замятин, «одного ордена» с Сологубом: «...если напряженно в них вслушаться — звучит один и тот же обертон, оба, сквозь ревы и визги жизни, непрестанно слышат один и тот же голос: Прекрасной Дамы. И пусть Блок зовет ее Незнакомкой, а Сологуб — Дульцинейей,

<sup>10</sup> Барахов В. Литературный портрет. С. 112.

<sup>11</sup> Там же.

<sup>12</sup> Замятин Е. Федор Сологуб. С. 256.

она одна, и ни тот, ни другой никогда не примирятся с тем, чтобы дама — стала Дарьей, просто — Дарьей, аппетитно позевывающей за ужином в папильотках и в капоте»<sup>13</sup>.

Как видим, воспроизведение облика Блока не заканчивается в мемуарном очерке «Александр Блок», оно продолжается в последующих литературных портретах. Точно так же изображение личности Сологуба не начинается в очерке, посвященном этому писателю: оно начинается уже тогда, когда речь идет только лишь о Блоке, когда имя Сологуба еще не появляется на страницах «Лиц». Но тема Сологуба входит вместе с развитием темы Дон-Кихота.

Писатель непосредственно вводит образ Дон-Кихота уже в заключительном фрагменте очерка «Александр Блок»: «Чужое, длинное, с колючими усами, с острой бородкой лицо — похожее на лицо Дон-Кихота»<sup>14</sup>, но опосредованно эта тема получает свое развитие намного раньше, в самом начале второго фрагмента: «Три года затем мы вместе были заперты в стальном снаряде — и во тьме, в тесноте, со свистом неслись неизвестно куда. В эти предсмертные секунды надо было что-то делать, устраиваться и жить в несущемся снаряде. Смешные в снаряде затеи: “Всемирная литература”, Союз Деятелей Художественного Слова, Союз Писателей, Театр...»<sup>15</sup>. Образ одинокого странствующего рыцаря ассоциативно возникает тогда, когда Замятин пишет, как «Блок проходит сквозь» «жужжащую, густую приемную “Всемирной литературы”» и «как-то особенно раздельно, твердо — берет руку — и слышен каждый слог: “Николай Степанович!” — “Федор Дмитриевич!” — “Алексей Максимович!”»; когда писатель видит А. Блока «на возвышении, отдельно от всех», хотя никакого возвышения нет, когда он слышит его равнодушный ответ «издали, из-за стены», когда постоянно подчеркивает, что А. Блок «делал все — «по-настоящему».

Однако известно, что существовал не один странствующий рыцарь, их было много — и все они, несмотря на схожесть, имели свои отличия. Может быть, учитывая это обстоятельство, Замятин не уподоблял Блока и Сологуба даже в сравнении с Дон-Кихотом. Разница была в том, что Сологуб отождествлялся с этим образом («А чудак Дон-Кихот и чудак Сологуб тотчас же уйдут от Альдонсы...»; «и бокал с таким вином Дон-Кихот и Сологуб — выплеснут за окно» и т. д.), тогда как Блок в определенной мере дистанцировался от него («Чужое лицо... похоже на лицо Дон-Кихота»).

<sup>13</sup> Там же. С. 255.

<sup>14</sup> Там же. С. 254.

<sup>15</sup> Там же. С. 245.



Образ Дон-Кихота был необходим не только как способ, передающий восприятие блоковского лица, но и как единственное звено, связывающее сцену прощания с предыдущими фрагментами очерка, где развивалась тема рыцарства. С помощью этого образа завершающая часть, в которой описываются похороны Блока, превращается по сути в утверждение бессмертия поэта. Ключевым тут является слово *чужой*: «И легче оттого, что это не Блок, и сегодня *зарюют — не Блока*»; «...несем то *чужое*, тяжелое, что осталось от Блока»<sup>16</sup>. Ключевое слово, играя главную роль в организации подтекстового содержания, помогает понять основную идею: нельзя умертвить блоковское слово, его видение мира. Оно же позволяет включить очерк Замятина в контекст проблематики пушкинского «Памятника»: чужой — это прах, «под солнцем» преданный земле, которая, хотя и «глотает» молча Блока, но лишь его останки.

Позже подобную философскую мысль выразил поэт Е. Винокуров в стихотворении «Моиими глазами», вошедшим в сборник «Музыка» (1964): «...Прах, / оставшийся после меня, — это не я. / Лгут все поэты! Надо быть / беспощадным. “Ничто” — вот что / будет лежать под холмиком / На Ваганькове. <...> // Но мальчик, прочитавший / мое стихотворенье, / взглянет на мир / моими глазами». Этот и многие другие факты свидетельствуют, что замятинский портрет, вступая в диалог с произведениями, созданными в разные периоды литературного процесса, далеко выходит за рамки тех задач, которые ставит перед писателем мемуарная проза.

Большинство литературных портретов Замятина — «Встречи с Б. М. Кустодиевым», «Андрей Белый», «Л. Андреев» и другие — при всей их многоплановости, при исключительном внимании писателя к индивидуальности портретируемого пронизаны единым пафосом — торжества духа, творческого начала, побеждающего в борьбе с необычайно трудными обстоятельствами, реализующегося в экстремальных условиях. Об этом и очерк «М. Горький», произведение, занимающее, однако, особое место в структуре «Лиц».

«М. Горький» и содержанием, и формальными моментами тесно связан с литературным портретом «Александр Блок». В доказательство достаточно привести тот факт, что в ткань обоих очерков вводится эпизод из творческой биографии самого Замятина — образ «стального снаряда» («Александр Блок») — «стратоплана» («М. Горький»).

И Горький, и Блок находились внутри «стального снаряда — стратоплана», активно действовали в нем, но роли их не всегда совпадали, а иногда и резко отличались. Для того чтобы оттенить это

---

<sup>16</sup> Там же.

сходство-различие, Замятин свой рассказ о стратоплане и реакцию на него Горького представляет не как обычный случай, который можно поставить в ряд с другими, а как фокус, концентрирующий в себе важнейшие черты горьковской натуры, и главное — способность к жизнеутверждению, жизнестроению, сосредоточивать вокруг творческие силы, сохранять их.

«Однажды... я рассказал ему (М. Горькому. — Л.О.) о возникшей у меня в те дни идее фантастического романа. Место действия — стратоплан, совершающий путешествие. Недалеко от цели путешествия — катастрофа, междупланетный корабль начинает стремительно падать. Но падать предстоит полтора года! Сначала мои герои — разумеется, в панике, но как они будут вести себя потом? “А хотите я вам скажу, как? — Горький хитро пошевелил усами. — Через неделю они начнут очень спокойно бриться, сочинять книги и вообще действовать так, как будто им жить по крайней мере еще лет 20. И, ей-богу, так и надо. Надо поверить, что мы не разобьемся, иначе — наше дело пропащее”. И он поверил»<sup>17</sup>.

Видимо, отсюда, от горьковского «мы», начинается у Замятина трагическая тема спасения и самопожертвования, разворачивается художественный тезис, сформулированный в самом начале очерка: «Мне хочется вспомнить здесь о человеке с большим сердцем и с большой биографией»<sup>18</sup>. И далее: «...не один десяток людей обязан ему жизнью и свободой»<sup>19</sup>; «Я думаю, что не ошибусь, если скажу, что исправление многих “перегибов” в политике советского правительства и постепенное смягчение режима диктатуры — было результатом этих дружеских бесед (со Сталиным. — Л.О.). Эта роль Горького будет оценена только когда-нибудь впоследствии»<sup>20</sup>.

Время это пока еще не наступило. О Горьком написано много; велика и амплитуда оценок. А поэтому в поисках правды о такой крупной и трагической личности, какой был Горький, нельзя обойтись без честных свидетельств и оценок его современников — Замятина и во многом близкого ему В. Ходасевича.

Подводя итог, следует подчеркнуть, что «Лица» целесообразно рассматривать как единое произведение, в котором путем создания портретов вырисовывается облик уникальной эпохи. Выявляя противоречивость характера портретируемого, Замятин выбирает момент кризисного состояния души человека. Специфика духовного

---

<sup>17</sup> Там же. С. 288.

<sup>18</sup> Там же. С. 283.

<sup>19</sup> Там же. С. 290.

<sup>20</sup> Там же. С. 290.

кризиса, особенности его переживания конкретным лицом, способы преодоления противоречий детерминируются кризисным положением самого общества и личностными качествами человека, природой его натуры. В центр внимания писатель ставит выдающихся людей времени, мысли и чувства которых концентрировались вокруг самых острых проблем, обнажая все болевые точки общественного организма, потрясаемого социальными катаклизмами. Уже сами обстоятельства выдвигали на первый план необходимость самостояния, неминуемо толкали к идеям экзистенции. В конкретных судьбах — писателей, поэтов, художников — Замятин ярко запечатлел конфликт свободы и необходимости, выразил глубину трагедии происходящих процессов.

Н. Бердяев подчеркивал, что «человек как душевно-телесное существо не может претендовать на чистую автономность»<sup>21</sup>. В условиях революции и гражданской войны высказанная к концу 1920-х гг. русским философом мысль выростала из повседневного быта. Этот процесс, суть которого заключалась в движении от быта, из быта к бытию, непосредственно отражается в замятинских литературных портретах. Их проблематика по-разному соотносится с проблематикой философской прозы Л. Леонова, Б. Пастернака, Ю. Бондарева, В. Распутина, В. Тендрякова и других. Наиболее очевидны переклички «Лиц» с такими произведениями Б. Пастернака, как «Ветер (Четыре отрывка о Блоке)» из цикла «Когда разгуляется» и «Доктор Живаго».

Портреты, выполненные Замятиным, только тогда раскрывают свою глубину, когда рассматриваются в контексте всего его творчества и литературного процесса в целом.



<sup>21</sup> Бердяев Н. *Философия свободы духа*. М., 1994. С. 104.



## Л. ГЕЛЛЕР

### Е. Замятин и Ф. Сологуб\*

Всякая истинная поэзия приходит к иронии.

*Ф. Сологуб*

Писатель и поэт настоящий — непременно мечтатель.

*Е. Замятин*

При сравнении писателей литературовед преследует разные цели и прибегает к разным средствам. Наиболее плодотворный метод — сравнение каждого с каждым — трудно применить на практике: писателей в истории литературы много. Приходится выбирать и обосновывать выбор поисками временных, пространственных, причинных и структурных связей, как то: преемственность, контакты, влияния, сходство или различия. При этом учитывать можно: 1) конкретные тексты, приемы их построения, образы, мотивы и т. п.; 2) общие поэтические принципы, определяющие творчество писателей и их место в движении литературы; 3) их позицию во внутриведенном быту и в сети отношений между литературой — или, как говорят социологи, «институтом литературы»<sup>1</sup> — и общественными, политическими и прочими системами и институтами.

И Сологуб, и Замятин — писатели петербургские (Замятин любил шутку Гоголя: «Москва — женского пола, Петербург — мужеского»)<sup>2</sup>. И Сологуб, и Замятин пришли в Петербург с превосходным, по личному опыту, знанием жизни русской провинции. Замятин начинает писать в 1908 г. — как раз, когда автор опубликованного годом раньше «Мелкого беса» превращается чуть ли не в самого известного и обсуждаемого русского писателя. В 1913 г. печатается «Уездное» и приносит славу Замятину. Критика выделяет его среди

---

\* Впервые: *Europa Orientalis* (Салерно, Италия). 1992. № 11–2. Публикуется по этому изданию.

<sup>1</sup> См., напр.: *Dubois J. L'Institution de la littérature*. Bruxelles, 1983.

<sup>2</sup> *Замятин Е.* Москва — Петербург // *Замятин Е.* Соч.: В 4 т. Мюнхен, 1988. Т. 4. С. 400.

писательской молодежи. И после революции, после «Островитян», именно ему выпадает роль «мэтра», наставника очередного молодого поколения прозаиков. Он как бы приходит на смену Сологубу. Затем его изгоняют из советской литературы и предают забвению. Теперь же его произведения понемногу разрешаются к чтению и возвращаются в поле зрения советских исследователей, занятых очередным кардинальным пересмотром литературной истории.

Уже и это чисто внешнее сближение дает некую почву для размышлений. Но для сближения есть гораздо более веские причины.

Замятин писал о Сологубе. Точнее говоря, на чествовании 40-летия литературной деятельности Сологуба 11 февраля 1924 г.<sup>3</sup> Замятин сделал доклад, который был год спустя напечатан в виде очерка под названием «Белая болезнь» и позже вошел в замятинскую книгу «Лица»<sup>4</sup>. Тот факт, что Замятин готовил юбилей и выступил на нем с большой речью, свидетельствует о его авторитете в литературных кругах. С его же стороны это признание не только живого интереса к творчеству Сологуба, но и какой-то зависимости от него. Замятин никогда не говорил прямо об источниках своего творчества (за исключением классиков — Гоголя, Достоевского), но писал он лишь о тех, кто оказал на него влияние и с кем он ощущал более или менее глубокую связь.

В чем же заключается его связь с Сологубом? Не углубляясь в подробности, хочу показать, что она прослеживается по всему ряду названных выше признаков и на всех трех выделенных уровнях сопоставления (оговорюсь, что замечания эти делаются с точки зрения замятиноведа).

Начнем с того, как рисует Замятин Сологуба в докладе юбилейном, хвалебном, но по-замятински детально отточенном и содержательном. Мы немедленно находим в нем формулы и идеи самого Замятина, знакомые нам по другим его текстам. Это диалектика положительного и отрицательного: как молния, любовь Сологуба вспыхивает между двумя полюсами, спаивает «огнем плюс и минус», это замятинская диалектика, в которой упор делается на отрицание: «на одном полюсе ее (любви, молнии) непременно минус,

<sup>3</sup> См.: Ежегодник РО ПД на 1977 г. Л., 1979. С. 146; *Эйхенбаум Б.* О литературе. М., 1987. С. 508.

<sup>4</sup> В списке содержания сборника «Лица», подготовленного Замятиным в 1929 г. для издательства «Федерация», этот очерк называется «Morbus rossica», но в одноименный сборник, опубликованный в Нью-Йорке благодаря стараниям Л. Н. Замятиной, вошел под названием «Федор Сологуб» и так перепечатывается с тех пор.

непримиримый, острый» (с. 32)<sup>5</sup>. Это ссылки на Эйнштейна и на его открытия. Это ссылка на Блока: Незнакомка — рядом с ней теперь стоит сологубовская Дульцинея, — противопоставлена законной жене, госпоже «в папильотках и в капоте»<sup>6</sup>. Блок, Дон Кихот, Сологуб отвергают все обычное, не-идеальное — они мечтатели, они больны белой *morbus rossica*, «непримиримой любовью», им послан «трагический путь Агасфера» (с. 32). А мы помним, что Замятин говорил о «подлинном скифе», т. е. о подлинном поэте: «его исповедание — еретичество; судьба его — судьба Агасфера»<sup>7</sup>. Так Сологуб попадает в замятинский ареопаг писателей, художников, ученых — «вечно неудовлетворенных», обращенных в завтра, благодаря кому и живет мир. Мы знаем, конечно, что Замятин сам себя причислял к ордену подлинных скифов, еретиков, мечтателей. И ясно, что романтическая метафизика Сологуба, раскрашивающая в черное и белое всю Вселенную<sup>8</sup>, близка Замятину с его таким же романтическим и манихейским противопоставлением космических начал, энергии и энтропии.

Его Сологуб — мечтатель, но особого толка, он отличается от мягкого, доброго Дон Кихота: «любовь Сологуба — беспощадна, Сологуб убивает» (с. 34). Из человеколюбия, стилетом-мизерикордией, он убивает своих любимых героев, «чтобы избавить их от горечи открытия в Дульцинее Альдонсы» (с. 34). Но он беспощаден и в ненависти — к Передонову, к мещанству, всесущему и бессмертному. Мещан он не убивает, он карает их кнутом, сплетенным из слов, оружием сатиры.

Нужно сказать, что все писавшие о Сологубе говорили о мечте, о Дульцинее, о диалектике брошенных жизни «Да» и «Нет», об отращивании к пошлой и мещанской «обычности», о культе смерти избавительницы: пока перед нами хорошо знакомый портрет, хотя он и сработан замятинской кистью. Но присмотреться — в нем все отчетливее проступят замятинские черты.

Многие находили в Сологубе сатирика. Но чаще всего — наследника Гоголя, Щедрина и Чехова. Так, В. Боцяновский в очень

<sup>5</sup> Здесь и далее цитаты приводятся по изд.: *Замятин Е.* Федор Сологуб // *Замятин Е.* Лица. Нью-Йорк, 1967, — с указанием страниц в скрбках.

<sup>6</sup> Ср., напр.: *Генеалогическое дерево Уэллса* // Там же. С. 141; *О синтетизме* // Там же. С. 233; *Скифы ли?* // *Замятин Е.* Соч. Т. 4. С. 504.

<sup>7</sup> *Скифы ли?* // Там же.

<sup>8</sup> О «полосатой вселенной» Сологуба, где вечно борются «триродовщина» и «передоновщина», писал К. Чуковский, см.: *О Федоре Сологубе.* Критика. СПб., 1911 (репринт Анн Арбор, 1983). С. 44–45.

любопытной статье — старой, но чрезвычайно актуальной — настаивает на том, что Сологуб, создавший одновременно и Передонова, и Триродова — явление, порожденное русской действительностью<sup>9</sup>. Замятин, наоборот, утверждает европейскость сатиры вообще. И, в частности, Сологуб отличается от «мягкотелых» русских писателей, ибо «может стать сталью», владеет умением «Свифтов, Мольеров, Франсов» — иронией, сарказмом (с. 35–36).

Он прочитывает в Сологубе нечто принципиально для себя важное: «под строгим, выдержанным европейским платьем Сологуб сохранил безудержную русскую душу» (с. 37). Вспомним: в Петрограде вошли в поговорку холодная ирония Замятина, его «европейские» манеры, одежда, трубка, улыбка, его знание Запада и западной культуры. Его называли «англичанином». Для Ремизова, правда, он навсегда остался «лебедянским молодцем с пробором»<sup>10</sup>. Но быть «англичанином из Лебеядни», слить «остроту и утонченность» с богатством чувств и ощущений — в том-то и состояла утопия; Замятин пытался осуществить ее и в жизни, и в литературе; ему казалось, что ее сумел осуществить Сологуб. Он уточняет: «Европейское у Сологуба — не только в его сатире: весь его стиль закален европейским закалом и гнется по-стальному», выдерживает перегиб «от каменнейшего, тяжелейшего быта — в фантастику»; секрет сплава фантастики и быта из русских прозаиков «по-настоящему, может быть, знают только двое: Гоголь и Сологуб» (с. 36).

«Синтез», «сплав фантастики с бытом», — в своих статьях Замятин именно так представлял сущность поэтической системы неореализма<sup>11</sup>. Это течение — немного позже он нашел для него другое название: синтетизм — пришлось сменить символизм.

Сделаем небольшое отступление: с легкой руки замятиноведов в обиходе западных русистов приоритет в употреблении терминов «неореализм» и «синтетизм» и в раскрытии их содержания сохраняется за замятинскими статьями начала 1920-х гг. Это неверно. Уже в 1906–1909 гг. в журнальных дискуссиях и обзорах встречаются и «синтетическое» «новое искусство», и «неореализм»<sup>12</sup>. С. Венгеров

<sup>9</sup> См., напр.: *Боцяновский В.* О Сологубе, Недотыкомке, Гоголе, Грозном и пр. // О Федоре Сологубе. С. 146–147, 182.

<sup>10</sup> *Ремизов А.* Стоять негасимую свечу // Ремизов А. Встречи. Петербургский буерак. Париж, 1981. С. 255.

<sup>11</sup> См.: Современная русская литература // Замятин Е. Соч. С. 4. С. 356–359; О синтетизме // Замятин Е. Лица. С. 238; Новая русская проза // Там же. С. 210.

<sup>12</sup> См., напр.: *Белый А.* Символизм и современное русское искусство // Весы. 1908. № 10; *Волошин М.* Анри де Ренье // Аполлон. 1909. № 4; и др.



начинает говорить о новом «синтетическом модернизме», объединяющем «героические традиции русской литературы с естественным исканием новых литературных форм»<sup>13</sup>. В 1910-е гг. критики-марксисты — например, П. Коган<sup>14</sup> — стали называть «новыми реалистами» писателей, близких к кругу «Знания». Такую же характеристику получил Сергеев-Ценский, но на этот раз имелся в виду именно «синтез символизма с реализмом»<sup>15</sup>, — и в этом же смысле говорилось о «новом реализме» Ремизова и его школы<sup>16</sup>. Можно добавить, что о «неореалистах» говорили уже в конце 1880-х гг. во Франции — ими считались писатели, поначалу близкие к Золя, но порвавшие со своим учителем и взявшиеся за обновление натурализм, — Поль Бонтен, Поль Маргерит, Октав Мирбо<sup>17</sup>. Т. е. в 1910-е гг. термин «неореализм» прочно вошел в обиход, получая наполнение, зачастую весьма близкое замятинской интерпретации. Замятин уточнил его и взял на себя задачу развивать и всячески насаждать описанную им художественную тенденцию, которая скоро приняла вид настоящего течения.

«С Сологуба начинается новая глава русской прозы» (с. 36): у истоков неореализма заслуженный неореалист Замятин ставит не Ремизова и не Белого, с которыми его столько связывали, а Сологуба. Снова его мнение совпадает с дореволюционным толкованием. Уже в первом романе Сологуба, «Тяжелые сны», критик усматривал «реализм, сливающийся с символизмом»<sup>18</sup>, а обсуждая инсценировку «Мелкого беса» А. Чеботаревская задается вопросом, в каких пропорциях нужно показать на сцене «реализм быта и фантастику символики»<sup>19</sup>.

Хорошо известна замятинская мотивировка неореализма: «Эйнштейном сорваны с якорей самое пространство и время <...> Но все-таки есть еще дома, сапоги, папиросы; и рядом с конторой, где

<sup>13</sup> Венгеров С. Основные черты истории новейшей русской литературы. СПб., 1909; цит. по: Русская литература конца XIX — нач. XX в. 1908–1917. М., 1972. С. 410.

<sup>14</sup> См., напр.: Коган П. Очерки новейшей русской литературы. Т. 3. М.: Заря, 1911.

<sup>15</sup> Колтоновская Е. Из новейшей литературы. Сергеев-Ценский // Русская мысль. 1913. № 12; Иванов-Разумник Р. Жизнь надо заслужить (Сергеев-Ценский. Собрание сочинений) // Заветы. 1913. № 9.

<sup>16</sup> Напр.: Иванов-Разумник Р. Вечные пути (Реализм и романтизм) // Заветы. 1914. № 3.

<sup>17</sup> См., напр.: Huret J. Enquête sur l'évolution littéraire (1891). Paris, 1984.

<sup>18</sup> Вергежский А. Тяжелые сны // О Федоре Сологубе. С. 343.

<sup>19</sup> Чеботаревская А. К инсценировке пьесы «Мелкий бес» / Там же. С. 332.

продаются билеты на Марс — магазин, где продаются колбасы»<sup>20</sup>. А в «Творимой легенде» любимый герой Сологуба Триродов говорит: «Да, мы любим утопии. Читаем Уэльса. Самая жизнь, которую мы теперь творим, представляется сочетанием элементов реального бытия с элементами фантастического и утопического»<sup>21</sup>. Сологуб дает еще один ключ к пониманию «синтеза фантастики и быта». Подготавливая постановку «Мелкого беса», он заметил: «Русский быт, далекий от идеалов истины, добра и красоты, впадает в безумие, ужас и хаос, и реальное жизни на наших глазах претворяется в образы бреда, безобразия и кошмара»<sup>22</sup>. В основу нового искусства ложатся, с одной стороны — быт и утопия, научная фантастика, с другой — гоголевский сплав, тот самый, «тайну которого так хорошо знали Иероним Босх и “адский” Питер Брегель»<sup>23</sup>. Высказывания двух писателей совпадают почти буквально. И уже не удивляет, что статья Замятина, где впервые дано его толкование неореализма в русской литературе, во многом перефразирует лозунги Сологуба: в ней сказано об иронии, позволяющей «преодолеть трагедию жизни», об «активном отрицании жизни», о смехе неореалистов, которые победили «вечного врага — жизнь»<sup>24</sup>.

Зависимость Замятина от Сологуба не исчерпывается на уровне общей поэтики. С настоящим восхищением Замятин говорит в своем очерке о стиле Сологуба: «Слово приручено Сологубом настолько, что он позволяет себе даже игру с этой опасной стихией, он сгибает традиционный прямой стиль русской прозы. В “Мелком бесе”, в “Навях чарах”, во многих своих рассказах он намеренно смешивает крепчайшую вытяжку бытового языка с приподнятым и изысканным языком романтика» (с. 36).

Любопытно заметить, что Замятин очень серьезно относится к этой сологубовской игре, не в пример тем, кто безжалостно высмеивал «красивости» Сологуба и его «пресную пряность»<sup>25</sup>. Эта серьезность понятна: не ту ли же игру ведет Замятин в своей программной вещи, в «Рассказе о самом главном», написанном, кстати сказать, почти

<sup>20</sup> Замятин Е. О синтетизме // Лица. С. 238.

<sup>21</sup> Сологуб Ф. Творимая легенда (репринт 1914). München: W. Fink Verlag, 1977. С. 101.

<sup>22</sup> Чеботаревская А. К инсценировке пьесы Мелкий бес. С. 332.

<sup>23</sup> Замятин Е. О синтетизме // Лица. С. 238.

<sup>24</sup> Замятин Е. Современная русская литература // Замятин Е. Соч. Т. 4. С. 354–355.

<sup>25</sup> Горнфельд А. Федор Сологуб // Русская литература XX века / Под ред. С. Венгерова. М., 1914 (репринт W. Fink Verlag, 1972). Т. 2. С. 59.

в одно время с очерком о Сологубе? Весь замысел «Рассказа о самом главном», как представляется, вдохновлен Сологубом. Но это частный, хотя и характерный случай. Исследовать сологубовское влияние в творчестве Замятина следовало бы, конечно, с самого начала: существует традиция связывать «Уездное» и «Алатырь» с «Городком Окуровым»; не менее, если не более законно вести их от «Мелкого беса»<sup>26</sup>. Думается, что «европейскость» Замятина в трактовке сюжета — так повлиявшая на «Серрапионов», и на всю литературу 20-х гг. — идет прямо от Сологуба. И знаменитый замятинский стиль не менее обязан Сологубу, чем Ремизову — особенно в своей сжатости, в построенности фразы. Стремление «к единству живописного эпитета; к уничтожению периода; порой ассоциациям, намекам, наведениям; к непринятой, свободной расстановке слов»<sup>27</sup> — так описан словесный импрессионизм Сологуба; убрать «порой», дать упор на ассоциативность, эллиптичность стиля, и это описание точно подойдет Замятину. Стилеобразующее повторение тех же формул — из статей в рассказы и пьесы, и наоборот, — и проходные образы, организующие текст, все это находим у Сологуба. Или такой пример из сологубовской статьи: «Говорят: в Цусимском бою солнце светило нашим в глаза, а у японцев оно было за спиною. Ветер тоже не поладил с нами, и помогал японцам <...> Враждебны нам стихии. Нелюбовь у нас и у стихий взаимная. Ни одна стихия нам не мила»<sup>28</sup>.

Не отсюда ли вышел язык публицистики Замятина, с его краткостью и иронически-холодным *reductio ad absurdum*?

Здесь не место подробному анализу. Поэтому ограничимся еще лишь одним замечанием. Насколько нам известно, в сологубовском наследии одна из наименее изучаемых сегодня страниц — сказки. Замятин выделяет их особо: «Прочтите две книги его сказочек — и вы увидите, что они еще так же остры, как и двадцать лет назад» (с. 35). О «Политических сказочках» Сологуба, написанных в 1904–1906 гг.,

<sup>26</sup> «Алатырь — жутко реален, Окуров — красочно натуралистичен <...> Алатырь страшнее, он внутри нас» (Иванов-Разумник Р. Земля и железо // Русские ведомости. 1916. 6 апр.; цит. по: Русская литература конца XIX — нач. XX в. С. 619. Ср.: Касторский В. Повести М. Горького «Городок Окуров», «Жизнь Матвея Кожемякина». Л., 1960. Путь Передонова к убийству, а затем — по эпизодическому упоминанию в «Навях чарах» — к ответственному посту в полицейском управлении повторяет Анфим Барыба из «Уездного», «романа воспитания» наоборот, в котором явны и другие сологубовские мотивы.

<sup>27</sup> Чужак Н. Творчество слова // О Федоре Сологубе. С. 247.

<sup>28</sup> Сологуб Ф. Вражда и дружба стихий // Сологуб Ф. Собр. соч. СПб., 1913. Т. X. С. 216.

сейчас мало кто знает — в новом «Литературном энциклопедическом словаре» они попали в разряд стихотворных сборников. Замятин напоминает нам: эти сказочки поразили современников, и для Замятина они остаются мастерским образцом сатиры и вместе с тем — как «игра гиперболизированным фольклором» (с. 36) — образцом языкового мастерства. Именно Сологуб вернул в такой форме в литературу традицию «сказок для взрослых» — и вряд ли можно сомневаться, что Замятин идет прежде всего за Сологубом — гораздо больше, чем за Ремизовым — в своих сказках, которые он начал писать в 1915 г. и которые во время и после революции, в 1917–1922 гг., во многом определяли его писательский почерк. Достаточно сказать, что первые нападки на Замятина были непосредственно вызваны публикацией двух его сказочек<sup>29</sup>.

Разговор о «Политических сказочках» прямо подводит нас к новому уровню сопоставления. Именно тут замятинский портрет Сологуба больше всего отличается от штампа, который появился уже давно, а после революции дисквалифицировал писателя: «Счастье борьбы Сологубу не знакомо. Растерянность и покорность року преобладают во всем его творчестве»<sup>30</sup>. Замятин показывает Сологуба никак не пассивного, убитого страхом, наоборот, он убивает мизерикордией, бичует кнутом сатиры, действует в полном смысле слова. Достаточно просмотреть биографию и библиографию Сологуба, чтобы убедиться, насколько этот портрет точнее обиходного штампа.

Сологуб очень активен в литературном мире. Он сотрудничает во множестве сборников, альманахов, журналов; выступает на диспутах; ездит по провинции с лекциями о современном искусстве. Он один из создателей нового театра, одним из первых поддерживает поэтический авангард и попытки объединения символистов и футуристов. Как пишет в биографической справке его жена, А. Чеботаревская, «в годы освободительного движения принимал участие в журналах и газетах политико-сатирического направления»<sup>31</sup>. Речь идет, разумеется, о 1905–1906 гг., когда Сологуб печатался в очень радикальных «Зрителе», «Зеркале», «Молоте», «Адской почте». Он так же деятелен

<sup>29</sup> Уже написав эту статью, автор нашел подборку двенадцати сказок Сологуба в сборнике «Цветок папоротника. Сказки русских писателей XVIII–XX вв.» (М.: Московский рабочий, 1990). Составитель сборника В. Муравьев во вступительной статье, однако, Сологубу уделяет мало внимания.

<sup>30</sup> Речь идет о сказках «Арапы» и «Церковь божия» (Петербургский сборник: Поэты и беллетристы. СПб., 1922). См.: Замятин Е. Соч. Т. 3. Мюнхен, 1986. Официальную критику см., напр.: Воронский А. Евгений Замятин // Воронский А. Избр. статьи о литературе. М., 1982.

<sup>31</sup> Розенфельд И. Ф. Сологуб // О Федоре Сологубе. С. 338.

во время войны, и если его военные восторги сейчас могут показаться чрезмерными, то не надо забывать, что он очень решительно присоединился к Горькому и Л. Андрееву для акции против антисемитизма. С энтузиазмом встретив Февральскую революцию — «Да это же вовсе не революция! Это светлое преображение»<sup>32</sup>, — Сологуб, давнишний сотрудник «Биржевых ведомостей», очень много пишет в газеты на злободневные темы: о распространении книги в деревне, в защиту буквы «ять», о моральной революции, о быте рабочих, и пр. Более того, он очень занят реорганизацией культурной жизни, его сразу же избирают в правление созданного в марте 1917 г. Союза Деятелей Искусств. Как-то Замятин записал: «Писатель и поэт настоящий — непременно мечтатель. И мечтатель человечеству в тысячу раз нужнее, чем деятель»<sup>33</sup>. Это сказано в 1920 г., чтобы объяснить, почему ни Блок, ни Белый, ни сам Замятин не торопятся писать для советской печати. Но, как всегда, для красного словца Замятин преувеличивает контрасты. Он прекрасно знает, что есть мечтательные деятели. Именно таков он сам — и в этом, оказывается, он тоже похож на Сологуба.

Сологуб периода революций — одна из самых заметных фигур художественно-общественного Петрограда. После возвращения из Англии, в самый канун Октября, Замятин тоже бросается в публицистику, комментирует события (в эсерском «Деле народа», где иногда печатается и Сологуб), включается в культурно-организационную работу. Но по-настоящему пути его и Сологуба сходятся после октябрьского переворота: оба они безоговорочно его отвергают. Так, 26 ноября 1917 г. выходит однодневная «Газета-протест», направленная против изданного новой властью декрета, ограничивающего свободу печати. И Сологуб, и Замятин принимают участие в протесте.

Всем известен Замятин — защитник свободы творчества от идеологии и государства. С этой стороны Сологуб вообще, пожалуй, неизвестен — но какое-то время он был борцом не менее ожесточенным, чем Замятин.

Уже в марте 1917-го Замятин заявляет с трибуны СДИ, что долг искусства — «причинять зло», равно беспокоить и буржуазное, и пролетарское правительство<sup>34</sup>. В апреле 1917 г. на собрании СДИ

<sup>32</sup> Чеботаревская А. Федор Сологуб. Биографическая справка // Русская литература XX века / Под ред. С. Венгерова. Т. 2. С. 12.

<sup>33</sup> Из статьи в «Биржевых ведомостях», цит. по: Русская литература конца XIX — нач. XX в. С. 667.

<sup>34</sup> Замятин Е. Записки мечтателей. Проект предисловия к первой книге «Записок мечтателей» // Замятин Е. Соч. Т. 4. С. 14.

он проводит резолюцию о том, что искусство «должно быть свободно и ни в какой степени не зависимо от того или иного политического строя страны»<sup>35</sup>. В ноябре, выступая от СДИ в переговорах с Луначарским, Сологуб требует отделить искусство от государства, отказывался от соглашения с новым правительством, утверждал, что «общенациональный Союз деятелей искусств — единственный способ защитить свободу творчества и охранять художественные ценности»<sup>36</sup>. В начале 1918 г. Сологуб как будто признает, что «аполитичность Союза и его отрицательное отношение к вхождению во всякого рода Правительственные учреждения» были ошибкой<sup>37</sup>. Но в марте-апреле 1918 г. происходят известные скандалы с переустройством Академии художеств и с декретом о снятии царских памятников: власть прямо вмешивается в дела искусства, а сотрудищающие с ней левые художники навязывают свой диктат<sup>38</sup>. В попытках СДИ сопротивляться Сологуб играет одну из главных ролей: он самый непримиримый защитник свободных союзов. В марте 1918 г. он с женой становится основателем Союза Деятелей художественной литературы, цель которого — помощь писателям и их защита в условиях военного коммунизма. По вопросу о снятии памятников в «Деле народа» очень резко выступил и Замятин<sup>39</sup>, который теперь входит в правление СДХЛ. Именно ему поручено составить статью-манифест для журнала «Завтра», намеченного к изданию Союзом. Они с Сологубом становятся товарищами по оружию. Сравнение их публицистики того времени может оказаться интересным для понимания обоих писателей, — кажется очевидным, насколько совпадают их мысли.

Убитый личным горем Сологуб вскоре оставит открытую борьбу — но не перестанет сопротивляться, писать — по-своему. В статье, цитированной Г. Струве, он грустно объяснит: «Я не принадлежал никогда к классу господствовавших в России и не имею никакой личной причины сожалеть о конце старого строя жизни.

---

<sup>35</sup> Муратова К. М. Горький в борьбе за развитие советской литературы. М.; Л., 1958. С. 36.

<sup>36</sup> По архивам цит. в кн.: Ильина Г. Культурное строительство в Петрограде. Л.: Наука, 1982. С. 173.

<sup>37</sup> Там же. С. 32.

<sup>38</sup> Там же. С. 37.

<sup>39</sup> См., напр.: Scherr B. Notes on Literary Life in Petrograd, 1918–1922: A Tale of Three Houses // Slavic Review. 1977. № 2 (June). Vol. XXVI; Ширмаков П. К истории литературно-художественных объединений первых лет советской власти. Союз Деятелей художественной литературы (1918–1919 гг.) // Вопросы советской литературы. М.; Л., 1958. Т. VII.

Но я в этот конец не верю. Не потому, что мне нравится то, что было, а просто потому, что в новинах наших старина слышится мне наша. Я поверил бы в издыхание старого мира, если бы изменилась не только форма правления, но и форма мироощущения, не только строй внешней жизни, но и строй души. А этого как раз и нет нигде и ни в ком»<sup>40</sup>.

На сологубовском юбилее Замятин скажет, что новой России снова нужен бич сатиры, нужен «новый *Мелкий бес*» (с. 35).

Когда-то известный критик отвел Сологубу в литературе «узкое, но высокое место»<sup>41</sup>. С тех пор повелось расхожее убеждение об обособленности, одиночестве Сологуба. Сравнение с Замятиным позволяет лучше разобраться в работе Замятина и избавиться от штампов насчет Сологуба. Позволяет понять, что влияние его, прямо или косвенно, не перестает питать всю русскую литературу.



<sup>40</sup> Струве Г. Три судьбы // Новый журнал. Нью-Йорк, 1947. Кн. 17. С. 208.

<sup>41</sup> Иванов-Разумник Р. Федор Сологуб // О Федоре Сологубе. С. 32–33.





## **А. М. ГРАЧЕВА**

### **Алексей Ремизов — читатель романа Е. Замятина «Мы»\***

В составе библиотечного фонда Парижского архива Алексея Ремизова имеется первое отдельное издание романа Е. Замятина «Мы» (Нью-Йорк, 1952) с владельческой записью и пометами рукой Ремизова.

Текст записи на шмуцтитуле:

«От Евгения Ивановича Замятина передала мне Людмила Николаевна  
30 VIII 1952 III Спас»<sup>1</sup>.

Текст вступительной статьи В. Александровой и самого романа испещрен пометами Ремизова, свидетельствующими о внимательном чтении книга писателем. Как обычно, ремизовские пометы представляют собой отчеркивания текста вертикальной чертой без каких-либо словесных маргиналий. Однако характер этих отчеркиваний позволяет реконструировать те языковые, тематические и идеологические аспекты, которые привлекли к себе внимание Ремизова при чтении романа.

Раскрытие истории взаимоотношений Е. Замятина и А. Ремизова — задача специального исследования. Но прежде чем перейти к анализу системы ремизовских помет на центральном произведении Замятина, надо кратко напомнить основные вехи их творческих и человеческих контактов.

---

\* Впервые: Творческое наследие Евгения Замятина: Взгляд из сегодня. Кн. V. Тамбов, 1997. С. 6–21. Публикуется по этому изданию.

<sup>1</sup> Архив А. М. Ремизова. Собрание Резниковых (Париж).

Знакомство писателей произошло в кругу сотрудников журнала «Заветы»<sup>2</sup> в 1913 г., после возвращения Замятина в Петербург. Обоих литераторов сближала общность эстетических позиций и человеческое взаимопонимание. В 1915 г. появилась повесть Замятина «Алатырь», один из героев которой — «отец Петр, протопоп: мохнатенький, маленький, как домовый»<sup>3</sup>, — по свидетельству автора, своим обликом и характером во многом был списан с Ремизова<sup>4</sup>. После возвращения из Англии Замятин сразу же посетил Ремизова. Об этом свидетельствует запись в дневнике последнего от 20 ноября 1917 г.: «Приходил Замятин. Накануне вернулся он из Англии. Потянуло на родину погибать»<sup>5</sup>.

Отношение обоих писателей к Февральской революции было различным. Если Замятин, находившийся далеко от России, воспринимал случившееся в окружении романтического флера, то Ремизов считал революцию нарушением естественного пути исторического развития России, началом Смутного времени, логическим развитием которого был Октябрьский переворот. Как отмечают современные исследователи творчества Замятина<sup>6</sup>, его отношение к большевистскому перевороту сближалось по отдельным параметрам с «Несвоевременными мыслями» М. Горького и «Словом о гибели русской земли» Ремизова. Как установил Хорст Лампл, в конце 1917 — начале 1918 гг. Ремизов и Замятин вместе выступали под псевдонимами в ряде эсеровских газет («Дело народа», «Простая газета», «Вечерний звон» — после временных прекращения их названия варьировались) с миниатюрами в жанре политической сатиры, направленной против наступления нового режима на демократические свободы, и прежде всего на свободу печати<sup>7</sup>. Не будем останавливаться на всех видах литературно-общественной деятельности обоих писателей в период с октября 1917 по август 1921 (время отъезда Ремизова

<sup>2</sup> См.: Письма Е. И. Замятина А. М. Ремизову / Публ. В. В. Бузник // Русская литература. 1992. № 1. С. 176.

<sup>3</sup> *Замятин Е.* Алатырь // Замятин Е. Собр. соч.: В 4 т. М., 1929. Т. 1. С. 135.

<sup>4</sup> *Замятин Е.* Закулисы // Замятин Е. Соч.: В 4 т. Мюнхен, 1988. Т. 4. С. 304.

<sup>5</sup> *Ремизов А.* Дневник 1917–1921 / Подг. текста А. М. Грачевой, Е. Д. Резникова. Вст. ст. и коммент. А. М. Грачевой // Минувшее. Исторический альм. Вып. 16. М.; СПб., 1994. С. 465. Далее текст Дневника и Приложений цитируется по этому изданию.

<sup>6</sup> См., напр.: *Туниманов В. А.* Е. И. Замятин // Русские писатели. 1800–1917. Биографический словарь. М., 1992. Т. 2. С. 321.

<sup>7</sup> *Lampl H.* Political satire of Remizov and Zamjatin on the pages of Prostaja Gazeta // *Aleksej Remizov. Approaches to a Protean Writer* / Ed. by G. N. Slobin. Columbus, 1987. P. 245–259.

из России), где их творческие и жизненные судьбы пересекались. Для подхода к анализу предмета исследования — ремизовских помет на романе «Мы» — существенно отметить еще два эпизода в их петербургском бытии тех лет.

С момента своего возвращения в Петербург Замятин стал деятельным участником ремизовской Обезьяньей Великой и Вольной Палаты — неформального дружеского общества, возглавляемого никем не видимым царем Асыкой. Обезвелволпал в период с 1917 по 1921 гг. приобрел характер своеобразной оппозиции, скрытой под ернической маской, но отчетливо направленной против большевистского режима. Замятин вошел в Обезвелволпал под именем епископа обезьяньего Замутя. Одно из «заседаний» этого общества периода 1920 г. зафиксировал в своих воспоминаниях художник В. А. Милашевский: «Михаил Алексеевич (Кузмин. — А. Г.) предложил мне отправиться вместе на заседание “Обезьяньей палаты” к ее Верховному магистру Алексею Михайловичу Ремизову. <...> Стали подходить рыцари Капитула. Вячеслав Шишков. <...> Замятин Евгений Иванович. <...> Юрий Верховский. <...> Вот и все собравшиеся в этот первый вечер моего знакомства. Скоро все сели за стол. <...> “Кушайте! Кушайте! — говорил Алексей Михайлович. — Чем богаты, тем и рады!.. Это ведь присыпано толченой печенью Черного Ворона!.. Попробуйте-ка достать!” // Потом, понизив голос до шепота, со значительным видом и убежденностью старого знахаря: “Спасает от внезапных арестов!.. Только этим и живем! А то бы!..”<sup>8</sup>. Несмотря на присущее мемуаристу стремление к литературной приукрашенности фактов Милашевский отметил характерное для стиля общения членов Обезвелволпала смешение дружеской шутки с политически ориентированной издевкой над мрачными парадоксами революционной действительности.

Другим существенным для исследуемой темы фактом является создание Замятиным в 1920 г. пьесы «Огни св. Доминика», в которой под плановой для ТЕО Наркомпроса темой создания исторической картины скрывалась сатира на принудительное создание счастья на земле насильственными методами. Именно Ремизову было поручено дать контрольную рецензию на пьесу. Позднее писатель опубликовал ее под названием «Ни за нюх табаку». В рецензии Ремизов подчеркнул принципиальную полисемантическую пьесы: «Зритель: простецы поверят — картина живая: — вот она инквизиция, теперь знаем; политики очередных хвостов такое разглядят в пьесе, о чем

<sup>8</sup> Милашевский В. Вчера, позавчера... Воспоминания художника. 2-е изд. М., 1989. С. 155, 157–159.

автор ни сном, ни духом — они проникнут в потаенный карман и там найдут желаемый кукиш; протестанты утвердятся — вот так-то они всегда и думали. Успех обеспечен» (с. 92)<sup>9</sup>. В современном замятиноведении ныне общепризнано, что пьеса Замятина имеет тематические переключки с создававшимся в то же время романом «Мы». Как будет показано далее, учитывал это и Ремизов, не случайно дав определение, что замятинское произведение — это «историческая картина на лад доморощенным сатирическим сказкам» (с. 93–94).

По тематике ремизовские пометы на тексте романа «Мы» можно разделить на несколько групп.

Первая из них — это лексические штампы применяемого героями «новояза» и шаблоны массовой культуры Единого Государства. Например, Ремизов отчеркивает такие обороты речи, как «сексуальный день» (с. 12)<sup>10</sup>, «Lex sexualis»: «всякий из номеров имеет право — как на сексуальный продукт — на любой номер» (с. 22); «снимаю свою запись на вас» (с. 92). Отмечаются образы, связанные с характеристикой официального искусства: «...я наслаждался сонетом, озаглавленным “счастье”. Думаю — не ошибусь, если скажу, что это редкая по красоте и глубине мысли вещь» (с. 59); «А “Шипы” — этот классический образ: Хранители — шипы на розе, охраняющие нежный Государственный цветок от грубых касаний» (с. 61). Вычленение подобного лексического и образного рядов связано с проблемами «языковой порчи» и стилевой небрежности, занимавшими и Ремизова, и Замятина в первые пореволюционные годы. В этом плане замятинский «Паноптикум» с подзаголовком «Тетрадь примечаний и мыслей Онуфрия Зуева»<sup>11</sup>, в котором писатель совместно с К. Чуковским коллекционировал стилевые и семантические ошибки, переключается с ремизовскими статьями из книги «Крашенные рыла» и более поздним циклом статей «Щуп и цапля»<sup>12</sup>, посвященным той же теме.

Большое число помет относится к теме *личность и государство*, соотношение «Я» и «Мы». Ремизов подчеркивает реалии быта человека в Едином Государстве, восходящие к реалиям жизни большевистской России. Например: «Я похолодел. Я знал, что это значит — показаться на улице позже 22 1/2» (с. 53); «Не ясно ли: допускать, что у “я”

<sup>9</sup> Здесь и далее цитаты приводятся по изд.: *Ремизов А.* Крашенные рыла. Театр и книга. Берлин, 1922,— с указанием страниц в скобках.

<sup>10</sup> Здесь и далее цитаты приводятся по изд.: *Замятин Е.* Мы. Нью-Йорк, 1952,— с указанием страниц в скобках.

<sup>11</sup> См.: *Замятин Е.* Соч.: В 4 т. Мюнхен, 1988. С. 77–92.

<sup>12</sup> Новая газета (Париж). 1931. № 1–3.

могут быть какие-то “права” по отношению к Государству и допустить, что грамм может уравновесить тонну — это совершенно одно и то же. Отсюда — распределение: тонне — права, грамму — обязанности» (с. 100). Динамика ремизовских помет позволяет установить, что писатель отмечает развитие в замятинском произведении как темы подавления личности тоталитарным государством, так и темы бунта против него. Подчеркнуты моменты противостояния «я» и «мы» в эпизоде голосования за Благодетеля. Все описание момента выборов испещрено пометами Ремизова. Они вычленяют столкновение двух потоков сознания — единой покорной массы и выступившей против героини. Фиксирует Ремизов и постепенное изменение сознания главного героя. После насыщенного пометами эпизода выборов следует пропуск, и далее выделена фраза, характеризующая психологический сдвиг в ментальности Д-503: «...я перестал быть слагаемым, как всегда, и стал единицей» (с. 135).

Анализ помет показал, что основное внимание Ремизов уделил вычленению параметров и генезиса двух противопоставленных в романе миров: Единого Государства и того типа сообщества, которое является его антитезой.

В романе писатель тщательно выделил все упоминания о сопоставлении Единого Государства с идеальной христианской моделью мироустройства. Связанные с этой темой пометы начинаются еще с текста вступительной статьи В. Александровой. Ремизов отмечает там изложение замятинского сюжета — рассказа конвоира: «Веду его: морда интеллигентная — просто глядеть противно. И еще разговаривает стервь, а! Разговаривает!» И слышен голос пассажира: «Ну и что ж — довел?!» И ответ: «Довел: без пересадки в царствие небесное. Штычком» (с. V–VI). В самом романе Ремизов отметил все основные христианско-библейские аллюзии Замятина. Он отчеркнул уподобление воспевания Государства «литургии», сравнение сотрудников политической полиции с «ангелами-хранителями», а доноса на своих близких — со священной жертвой на «алтаре» и т. п. Писатель последовательно проследил развитие в романе Замятина гностической телеологической концепции, являющейся одной из структурообразующих доминант произведения.

Представленная в романе модель Единого Государства является, согласно концепции Замятина, практической реализацией идеальной модели христианской теократии, среди идеологов которой были и апологеты инквизиции. Пьеса «Огни св. Доминика» пронизана тем же перетолкованием традиционных христианских понятий, что и писавшийся одновременно с ней роман. Из многочисленных семантических совпадений между пьесой и романом приведу только одно.

Адепт инквизиции Балтазар говорит: «Служба инквизиции — это служба Церкви, и потому это честь для каждого из нас! <...> убийство, ложь — все, что угодно, ради Церкви — благородней, чем благороднейший из подвигов ради сатаны и его слуг — еретиков? <...> Разве неясно, что генеральный инквизитор — вовсе не Мунебрага, а сам Господь?»<sup>13</sup>. В своей рецензии на пьесу Ремизов интерпретировал инквизицию как «величайший огненный соблазн», так как «огонь человеческий стал орудием спасения человека, и не в конечной жизни — устройством жилищ с всегда горячей и холодной водой, электричеством, уборными и лифтом, а в бесконечной — устройством души человеческой с неизреченным блаженством» (с. 94). Используя скрытые реминисценции из «Записок из подполья» Достоевского, рецензент подчеркнул, что он понял подтекст пьесы о благодати «человеческого огня» как полемику автора с теориями математически вычисленного счастья, одной из составляющих которых было обоснование социального устройства в виде тоталитарного государства.

Наиболее значительные по объему отчеркивания, касающиеся темы теократии как одного из вариантов диктатуры, произведены в рассказе об изгнании из рая Адама и Евы и в речи Благодетеля (называемого в повествовании «Он» с большой буквы в духе библейской традиции именованного Богом). Ремизов отметил все слова Благодетеля, в которых террор утверждался как единственный метод направляющей роли государства, высшим типом которого является христианская теократия: «Вспомните: синий холм, крест, толпа. Одни — сверху, обрызганные кровью, прибавают тело к кресту; другие — внизу, обрызганные слезами, смотрят. Не кажется ли вам, что роль тех, верхних, — самая трудная, самая важная. Да не будь их, разве была бы поставлена вся эта величественная трагедия? Они были освистаны темной толпой: но ведь за это автор трагедии — Бог — должен еще щедрее вознаградить их. А сам христианский, милосерднейший Бог, медленно сжигающий на адском огне всех непокорных, — разве он не палач? И разве сожженных христианами на кострах меньше, чем сожженных христиан? А все-таки — поймите это, все-таки этого Бога веками славил как Бога любви. Абсурд? Нет, наоборот: написанный кровью патент на неискоренимое благоразумие человека» (с. 183). Подобная трактовка Бога как вдохновителя кровавых жертв, первопричины установления на земле царства несвободы и насилия восходит у Замятина к гностическим учениям, в частности к учениям офитов об одной из низших космических сил — архонте, назвавшем себя Демиургом, или Иалдаваофом, и установившем законы земного

<sup>13</sup> Замятин Е. Соч. Т. 2. С. 248.

мира. Сходные представления использованы в известном Замятину романе А. Франса «Восстание ангелов» (1914). Но в романе «Мы» влияние гностических учений на идейную концепцию произведения нельзя ограничить только влиянием романа А. Франса. Оно глубже и свидетельствует о глубоком изучении Замятиным еретических учений, одним из проявлений этого интереса было и создание пьесы об инквизиции. Источники, которыми пользовался Замятин, еще предстоит детально выявить, но, как удалось установить, один из них восходит к Ремизову.

Одна из семантически важных помет Ремизова связана с установленной в романе Замятина оппозицией между двумя системами, находящимися под влиянием разных космических сил. Ремизов отчеркнул слова главного героя — человека с тоталитарным типом сознания: «В древнем мире — это понимали христиане, единственные наши (хотя и очень несовершенные) предшественники: смирение — добродетель, а гордыня — порок, и что “Мы” — от Бога, а “Я” — от дьявола» (с. 111). Вторым членом оппозиции является система мироустройства, отделенная от Единого Государства Зеленой Стеной и устроенная на диаметрально противоположных принципах.

Третья семантическая группа помет Ремизова вычленяет основные категории, характеризующие мир за Зеленой Стеной и различные проявления этого мира внутри противостоящего ему Единого Государства.

Первая из помет этой группы выделяет две основные характеристики мира, противопоставленного Единому Государству. На первой странице романа Ремизов подчеркивает слова о планетарной задаче Государства — подчинить своей власти жителей других миров, пребывающих «в диком состоянии свободы» (с. 5). Вдумчивый читатель, таким образом, сразу отмечает две замятинские оппозиции: свобода — несвобода, дикое — социально организованное. Далее пометы Ремизова уточняют Категорию «дикости»: в рассказе Д-503 о давних временах отчеркиваются слова о том, что люди и детей рожали «кто, когда и сколько хотел... Совершенно ненаучно, как звери» (с. 15). Появляется новая выявленная оппозиция: человек (несвобода) — зверь (свобода). Какой именно зверь имеется в виду Замятиным как воплощение антитезы скованному Государством человеку отмечается Ремизовым при первом же косвенном намеке автора. Он отчеркивает фразу: «После того, как у человека отвалился хвост, он, вероятно, тоже не сразу научился сгонять мух без помощи хвоста. Он первое время, несомненно, тосковал без хвоста» (с. 13).

В художественном мировоззрении Ремизова мифологеме «хвост» принадлежит одно из первостепенных мест по объему семантической



наполненности этого понятия<sup>14</sup>. Начиная с середины 1910-х гг. в ремизовской мифопоэтической системе «хвост» является метафорой фаллоса, который, в свою очередь, предстает как мифологическая метафора категории свободы. Переход от обезьяны к человеку трактуется Ремизовым, бывшим пропагандистом социал-демократического учения<sup>15</sup>, как процесс социализации, переход от хаотического неорганизованного состояния к формированию социума (в том позитивистском духе, в каком дарвинизм был аккумулирован марксизмом), но с обратным оценочным знаком. Для Ремизова, автора так и не опубликованного перевода «Так говорит Заратустра», одного из первых рецензентов книги Л. Шестова «Апофеоз беспочвенности»<sup>16</sup>, позитивизм с его обожествлением разума и утверждением примата социального фактора в развитии человеческого общества навсегда остался ложной доктриной, лежащей в основе социальных и, прежде всего, социалистических учений. Не случайно расцвет Обезьяньей Великой и Вольной Палаты пришелся на время начала проведения в России социального эксперимента — периода военного коммунизма. Именно тогда формулируется «идеология» Обезвельволпала, которая, как гласит ее конституция, «есть общество тайное — // происхождение — темное, // цели и намерения — неисповедимые»<sup>17</sup>. Подобная формулировка понятна во временном контексте ее создания — моменте становления диктатуры пролетариата с запретом альтернативной политической деятельности. В романе «Мы» Ремизов отмечает газетное объявление, прочитанное Д-503: «Одна короткая строчка: “По достоверным сведениям — вновь обнаружены следы до сих пор неуловимой организации, ставящей себе целью освобождение от благодетельного ига Государства”» (с. 34). Примечательно, что единственно не отмеченным фактически, но (как будет видно в дальнейшем) увиденным Ремизовым стало первое прямое упоминание об обезьянах. При первой встрече Д-503 с героиней, связанной с альтернативным Государству миром, она отмечает единственный признак, который свидетельствует о воз-

<sup>14</sup> О раннем происхождении этой мифологемы см.: *Обатнина Е. Р.* От маскарада к третейскому суду («Судное дело об обезьяньем хвосте» в жизни и творчестве А. М. Ремизова) // *Лица. Биографический альм.* Вып. 3. М.; СПб., 1993. С. 448–466.

<sup>15</sup> См.: *Грачева А. М.* Революционер Алексей Ремизов: миф и реальность // Там же. С. 419–448.

<sup>16</sup> *Ремизов А.* По поводу книги Льва Шестова «Апофеоз беспочвенности» // *Вопросы жизни.* 1905. № 7.

<sup>17</sup> *Ремизов А.* *Взвихренная Русь.* Париж, 1927. С. 272. Впервые опубл.: *Бюллетени Дома Искусств в Берлине (Берлин).* 1922. № 1/2.

возможности попытаться освободить сознание Д-503 от тоталитарного мышления. Данный сквозь призму повествования от лица самого героя, этот признак рассматривается им как недостаток: «— Нет, покажите-ка, покажите-ка руки! // Терпеть не могу, когда смотрят на мои руки: все в волосах, лохматые — какой-то нелепый атавизм. Я протянул руку и — по возможности посторонним голосом — сказал: — Обезьяны. // Она взглянула на руки, потом на лицо: — Да, это прелюбопытный аккорд»<sup>18</sup>. Лейтмотивное упоминание об обезьяньих руках героя всегда является в романе тогда, когда его сознание переступает барьер тоталитарной ограниченности. Например, Д-503 размышляет о совершенстве Единого Государства, но «внутри как-то облачно... или это — мои лапы, ...мои лохматые лапы... это след дикой эпохи»<sup>19</sup>. Или когда он получает фактически приглашение на свидание: «Я торопливо засовывал извещенье в карман — и увидел свою ужасную, обезьянью руку»<sup>20</sup>. Следующая ремизовская помета относится к описанию мира за Зеленой Стеной.

Этот мир — вторая универсалия, формирующая идейно-художественную структуру произведения и, соответственно, его жанровую природу. Если мир Единого Государства — это антиутопия, то альтернативный ему мир — утопия. Его характеристики составляют принципиально противопоставленные: идее государственности — идея абсолютной свободы, т. е. анархии; антиэтической теократии Древнего Бога (Иалдаваофа) — этически гармоничное почитание Мефи (в редакции романа 1927 г. уточнено: Мефи — Мефистофель<sup>21</sup>). Если цель Единого Государства — перенести свою политическую модель, как единственно совершенную, на все другие миры, то цель обитателей мира за Зеленой Стеной: «...мы разрушим эту Стену — все стены — чтобы зеленый ветер из конца в конец — по всей земле»<sup>22</sup>. Наконец, обитатели этого мира утопии — нарушившие запреты Единого Государства люди и те, облик которых так дан через восприятие главного героя: «На поляне — люди... или уж я не знаю как: может быть правильнее — существа. <...> толпа в триста — четыреста... человек, — пусть — “человек”, мне трудно говорить иначе.

<sup>18</sup> Цитаты из романа «Мы» даны по изд.: Замятин Е. Избранное. М., 1989. С. 312.

<sup>19</sup> Там же. С. 321.

<sup>20</sup> Там же. С. 340.

<sup>21</sup> Ср.: Редакция 1927 г.: «Мефи. Это — меписто. Ты помнишь: там, на камне изображен юноша...» (Воля России (Прага). 1927. № 4. С. 5). Окончательный текст: «Мефи? Это — древнее имя, это — тот. Который... Ты помнишь: там, на камне — изображен юноша...» (Замятин Е. Избр. С. 417).

<sup>22</sup> Там же. С. 411.

<...> вороны, рыжие, золотистые, караковые, чалые, белые люди, — по-видимому, люди. Все они были без одежд и все были покрыты короткой блестящей шерстью — вроде той, какую всякий может видеть на лошадином чучеле в Доисторическом Музее. Но у самок — были лица точно такие — да, да, точно такие же, — как и у наших женщин: нежно розовые и не заросшие волосами, и у них свободны от волос были также груди — крупные, крепкие, прекрасной геометрической формы. У самцов без шерсти была только часть лица<sup>23</sup> — как у наших предков»<sup>24</sup>/ Это описание фантастических существ, подобных «предкам» человека — т. е. обезьянам. Но это не зоологические обезьяны, а особая ветвь того же класса — утопические обезьяны, восходящие, как представляется, к обитателям обезьяньего царства Асыки. Сравните начало ремизовского обезьяньего Манифеста: «Мы, милостью всевеликого самодержавного повелителя лесов и вся природы — // АСЫКА ПЕРВЫЙ // верховный властитель всех обезьян и тех, кто к ним добровольно присоединился, презирая гнусное человечество, омрачившее свет мечты и слова, объявляем хвостатым и бесхвостым, в шерсти и плешивым, приверженцам нашим, что здесь в лесах и пустынях нет места гнусному человеческому лицемерию, что здесь вес и мера настоящие и их нельзя подделать и ложь всегда будет ложью, а лицемерие всегда будет лицемерием <...> никакие ухищрения пузатых отравителей в своем рабьем присяде, как будто откликающихся на вольный клич, но не допускающих борьбу за этот клич, не могут быть допустимы в ясно-откровенном и смелом обезьяньем царстве, и всякие попытки подобного рода будут караемы изгнанием в среду людей человеческих»<sup>25</sup>.

В Обезьяньем Манифесте, построенном по шаблону царских манифестов, вместо формулы «милостью Божией», использована формула «милостью... повелителя лесов и вся природы», т. е. дано противопоставление, сходное с использованным в романе «Мы» (покровитель Государства — Бог = Иалдаваоф, а покровитель свободного мира — иное верховное существо — Мефи). Само «обезьянье царство» является антитезой «среде людей человеческих» (далее по другим «обезьяньим документам» уточним определение соци-

<sup>23</sup> Ср. снятую в окончательном тексте сексуальную акцентуацию редакции 1927 г.: «У самок без шерсти была только часть лица — как у наших предков — и органы размножения (совершенно подобные нашим)» // Воля России (Прага). 1927. № 3. С. 30.

<sup>24</sup> *Замятин Е.* Избр. С. 410.

<sup>25</sup> *Ремизов А.* Взвихренная Русь. С. 273–274. Далее цитируется по этому изданию.

ального устройства этого сообщества). Обитатели его — обезьяны и присоединившиеся к ним люди. Ремизов неоднократно упоминал о том, что его обезьяны сродни благородным лошадям — гуингнмам, противопоставленным в романе Свифта «особенной породе животных еху»<sup>26</sup>. У Свифта животные (лошади) — воплощение лучшего, тогда как люди (еху) — самого мерзкого. В замятинском описании «существ» мира за Зеленой Стеной примечательно сравнение их шерсти с шерстью «лошадиного чучела», да и сам ее цвет дан в терминологии описания лошадиной масти. Структура же самого описания — соотношения «человеческой» наготы и «звериного» волосяного покрова — обратно пропорциональна их соотношению в свифтовском описании еху: «Наконец, я увидел в поле каких-то животных... Их крайне странная и безобразная внешность несколько смутила меня. <...> Голова и грудь у них были покрыты густыми волосами — у одних вьющимися, у других гладкими; бороды их напоминали козлиные; вдоль спины и передней части лап тянулись узкие полоски шерсти; но остальные части тела их были голые, так что я мог видеть кожу темно-коричневого цвета. Хвоста у них не было, и ягодицы были голые, исключая места вокруг заднего прохода... Самки были несколько меньше самцов; на голове у них росли длинные гладкие волосы, но лица были чистые, а другие части тела были покрыты только легким пушком, кроме заднего проходного отверстия и срамных частей; вымя их висело между передними лапами и часто, когда они ползли на четвереньках, почти касалось земли. Волосы как у самцов, так и у самок были различных цветов: коричневые, черные, красные и желтые. В общем, я никогда еще не встречал более безобразного животного» (с. 453–455). Как видно при сравнении, замятинское описание «существ», с одной стороны, отталкивается от сатирического изображения «людей» у Свифта, а с другой — через уподобление их свифтовским же «лошадям» — вновь намекает на близость обитателей мира за Зеленой Стеной ремизовским обезьянам.

Читая роман, Ремизов перестал делать пометы в главах, посвященных миру за Стеной. И это значимо, поскольку, кроме этих глав, все остальные имеют в своем составе отдельные места, выделенные писателем. Следующая его помета касается итоговой характеристики обитателей этого мира — как бы мировоззренческой сути их противостояния миру Единого Государства: «Голые — они ушли

---

<sup>26</sup> Свифт Дж. Путешествия в некоторые отдаленные страны света Лемюэля Гулливера сначала хирурга, а потом капитана нескольких кораблей. Л.; М., 1936. С. 449. Далее цитируется по этому изданию.

в леса. Они учились там у деревьев, зверей, птиц, цветов, солнца. Они обросли шерстью, но зато под шерстью сберегли горячую, красную кровь» (с. 141).

То, что замятинская «теза» — гармоничный мир «существ», обросших шерстью, восходит к ремизовским обезьянам, доказывает и параллельная работа над романом «Мы» «обезьянья» переписка двух писателей.

В 1919 г. в первом номере журнала «Записки мечтателей» появился раздел «Тулумбас». Это название одновременно было названием опубликованного в нем монтажного произведения Ремизова. Согласно Словарю Даля, тулумбас — «большой турецкий барабан, в который бьют одной колотушкой»<sup>27</sup>. Согласно Словарю Срезневского, он упоминался в древнерусском тексте периода Бориса Годунова<sup>28</sup>, но более существен факт<sup>29</sup> функционирования этого слова в новой литературе. Тулумбас упоминают в главе «Казнь» романа А. К. Толстого «Князь Серебряный». Эта глава является кульминацией романа, в которой в сконцентрированном виде изображен террор времени Ивана Грозного и обличение его вдохновителя и исполнителей устами юродивого Василия Блаженного. Звук тулумбасов сопровождает царскую процессию,двигающуюся вместе с осужденными к месту казни: «Тишину прервал отдаленный звон бубен и тулумбасов, который медленно приближался к площади. Показалась толпа конных опричников, по пяти в ряд. Впереди ехали бубенщики, чтобы разгонять народ и очищать дорогу государю, но они напрасно трясли свои бубны и били вощлагами в тулумбасы: нигде не видно было живой души»<sup>30</sup>.

Раздел «Тулумбас» предварен рисунком Ремизова, изображающим скоморохов. Далее следуют три части. Первая — это как бы «историческое введение» о роли скоморохов в истории России. В первые пореволюционные годы Ремизов много занимался истоками народного театра, изучал литературу о скоморохах. Для него в это время особую актуальность обрела историческая роль скоморошества как своеобразной формы народного протеста против власть имущих. Ремизов открывает раздел прямой декларацией: «В погибельный год жизни — в смуту, разбой и пропад — когда, казалось, земля,

<sup>27</sup> *Даль В. И.* Толковый словарь живого великорусского языка: Т. 1–4. СПб.; М., 1882. Т. 4. С. 442.

<sup>28</sup> *Срезневский И. И.* Материалы для Словаря древнерусского языка. СПб., 1903–1912. Т. 3. Стб. 1036.

<sup>29</sup> *Словарь современного русского литературного языка.* М.; Л., 1963. Т. 15. Стб. 1115.

<sup>30</sup> *Толстой А. К.* Собр. соч.: В 4 т. М., 1969. Т. 2. С. 444.

на которой стоишь, разверзается, готовая поглотить тебя с отчаянием твоим, в минуты горчайшей народной беды и обиды выступали на Руси скоморохи. Звенели на шапках бубенчики, гудели тулумбасы, пищали дудки»<sup>31</sup>. Введение ни в одном источнике не употребленного в применении к скоморохам слова «тулумбасы» как бы соединяет семантическое понятие «скоморох» с другим, не менее значимым на Руси, понятием «юродивый». Как отметил исследователь социокультурного явления юродства А. М. Панченко, «в осмеянии мира юродство тесно соприкасается с шутовством, ибо основной постулат философии шута — это тезис о том, что все дураки, а самый большой дурак тот, кто не знает, что он дурак. <...> Иначе говоря, мир сплошь населен дураками, и единственный неподдельный мудрец — это юродивый, притворяющийся дураком»<sup>32</sup>. Для Ремизова обличительная функция скоморошины, когда лицо автора скрывается за «красным рылом», становится актуальной в условиях тогдашней русской действительности. Вспомним, что к форме скоморошьего обличения Ремизов обратился вместе с Замятиным в сказках, написанных под псевдонимами в 1917 г. для «Простой газеты». Одна из анонимных публикаций Ремизова была подписана «Скоморох Терентий» и называлась «Скоморошьи лясы. Бабинькин кочет (Комиссару просветительному)»<sup>33</sup>. Псевдоним был взят из известной былины сборника Кириши Данилова «Про гостя Терентиша» и был составлен из имени купца, пригласившего к жене необыкновенных лекарей и их настоящей профессии — скоморохов. В самой же скоморошине Ремизова, язвительно высмеивавшей всезнайство наркома Луначарского, имелись такие примечательные слова: «Говорит он о чем хочешь: // сегодня о христианстве, // завтра об обезьянстве» (с. 3). «Обезьянская» тема проходит и в других сказках для «Простой газеты», атрибутированных Х. Ламплом как принадлежащие и Замятину («Катушок. Расправа»), и Ремизову («Максимыч»).

В первую часть «Тулумбаса» Ремизов, кроме прямой декларации о скоморохах, ввел прямые цитаты из былины «Про гостя Терентиша». Вторая часть — байка о переломе русской жизни при Петре I, написанная в форме повествования от лица императорского кафтана. Третья часть — Манифест обезьяньего царя Асыки. Таким образом, Ремизов уже в первой публикации раздела «Тулумбас» соединил скоморошью и обезьянью темы, воскресив принципы

<sup>31</sup> Ремизов А. Тулумбас // Записки мечтателей. 1919. № 1. С. 143.

<sup>32</sup> Панченко А. М. Юродство как общественный протест // Лихачев Д. С., Панченко А. М., Понырко Н. В. Смех в Древней Руси. Л., 1984. С. 128.

<sup>33</sup> Простая газета. 1917. № 17. 30 нояб. С. 3.

политической сатиры, характерные для совместных с Замятиным публикаций в «Простой газете».

В следующем номере «Записок мечтателей», в том же разделе «Тулумбас» появилось «Послание смиренного Замутия, епископа обезьянского»<sup>34</sup>. По жанру это достаточно точное воспроизведение древнерусского жанра посланий духовных лиц. Само же содержание этого произведения свидетельствует об обыгрывании Замятиным принципов создания произведений русской демократической сатиры XVII в., таких как «Калязинская челобитная» и в особенности — «Сказание о роскошном житии и веселии». В подобных произведениях устойчивые жанровые и лексические формы использовались для наполнения их прямо противоположным содержанием, за счет чего и создавался сатирический эффект. Послание епископа Замутия характеризуется профессиональным знанием церковной лексики и использованием ее в пародийных целях. Послание обнаруживает наибольшую лексическую и семантическую близость к «Слову на осуждение новгородских еретиков» русского церковного деятеля конца XV — начала XVI в. Иосифа Волоцкого, игумена основанного им Волоколамского монастыря. Он прославился борьбой с еретиками и призывами к методам их уничтожения, сходными с методами испанской инквизиции. Слово было включено под номером «13» в его книгу «Просветитель», целиком направленную против еретиков. Именно в 13-м Слове содержатся упоминания о заушении нечестивого Ария, о наказании еретиков онемлением, о твердом пасении духовного стада. Замятин не воспроизводит точных цитат из Слова Иосифа, но реконструирует с пародийными целями сходный с Иосифом Волоцким психологический облик автора своего Послания, твердого сторонника сурового монастырского устава.

Единственная скрытая аллюзия, включенная в состав Послания, — это упоминание о «тайно воскуряющих курение диаволу табаком — проклятым зельем, произросшим от Саврасиева мерзкого удища» (с. 178). Это прямая отсылка к ремизовскому сказанию «Что есть табак» (1908)<sup>35</sup>.

Включенное в «обезьянский контекст», Послание епископа Замутия приобретает значение антиутопии. Идеальный «монастырь», в который превращена земля Алатырская, по принципам своего жизнеустройства обратно противоположен вольному обезьяньюму

<sup>34</sup> Записки мечтателей. 1921. № 2–3. С. 177–179. Далее цитируется по этому изданию.

<sup>35</sup> См. рукописный экз. сказания «Что есть табак» в архиве Е. Замятина (РНБ. Ф. 292. Ед. хр. 23).



царству. Если перевести все обстоятельства жизни в этом «монастыре» с языка Алатырской земли на обезьянский, то получается та же картина тоталитарного государственного устройства, которая изображена и в романе «Мы». При этом в создании нового варианта антиутопии Замятин пользуется тем же приемом — написания текста от имени героя, чье сознание находится всецело в рамках ментальности данной системы. А подразумеваемой антитезой опять-таки остается находящееся за чертой, за «Зеленой Стеной» вольное обезьянское царство.

В августе 1921 г. Ремизов покинул Россию, но вместе с текстом своего дневника он увез ряд оставшихся неопубликованными произведений. Часть из них вошла в дальнейшем в книгу «Взвихренная Русь», опубликованную в 1927 г. В ее состав вошла глава «Обезвельволпал», обрамленная «обезьянками» документами. В начале ее помещены Конституция и Манифест, а в конце — «Донесение обезьяньего посла обезьяньей вельможе» и обезьянье свидетельство.

«Донесение» — это текст, слегка стилизованный под эпистолярную форму начала XIX в. Его автор — представитель Обезьяньего царства, который глядит на происходящее в «великой белой империи» глазами, не замутненными притягом окружающего. Он противопоставляет окружающее его в мире людей существующему в свободном обезьяньем царстве. То есть в этом произведении Ремизов как бы продолжает традицию Послания епископа Замутия. Но если тот видит все с точки зрения сознания, уже поглощенного системой, то обезьяний посол оценивает то же самое с позиций обезьяньей утопии. То есть нормы. Поэтому все происходящее у людей предстает в его послании как царство абсурда: «Все люди вышли из скотских загонов и объявили, что они человеки, но при этом они стали разбрасывать нечистоты на площадях и улицах, утверждая, что во всеобщем засорении заключается истинная свобода... они стали не облегчать себе жизнь, а затруднять, причиняя всевозможные насилия во имя свободы» (с. 294). Заключается же Донесение программным утверждением, что «превратиться из человека в обезьяну не так трудно. <...> Преимущества же обезьян, если взглянуть трезво, безусловно выше человеческих» (с. 295). Таким образом, Донесение является произведением, где политическая публицистика выходит за рамки эзопова языка и превращается в прямое обличение, лишь слегка прикрытое «обезьяньим» флером.

Рукописный текст «Донесения» находился в виде отдельного белого автографа под заглавием «Из временника» в составе дневниковых папок Ремизова. Сличение рукописного варианта с опубликованным показывает ряд имеющихся лексических вариантов. В рукописном варианте, вместо «великой белой империи» (с. 294), было: «великой

свиной империи» (с. 512); вместо «нам, интеллигентным обезьянам, было смешно, когда писатели скальвали лед на улицах и разгружали барки с дровами» (с. 294), было: «нам, интеллигентным обезьянам, было смешно, когда писатели скальвали лед на улицах, а рабочие писали драмы» (с. 513). Как выявлено после сопоставления текстов, первоначальный вариант был еще более сближен с реалиями Советской России начала 1920-х гг. Он появился в печати в 1927 г. тогда же, когда в журнале «Воля России» была опубликована первая сокращенная редакция романа «Мы» с примечанием, что это сокращенный перевод с чешского. Как уточнялось, это «извлечения из романа. Для большей точности и приближения к подлиннику, мы постоянно сличали чешский перевод с английским, вышедшим в 1925 г. в Нью-Йорке»<sup>36</sup>. Ремизов был тесно связан с редакцией журнала, в котором сам публиковался. Номера журнала с текстом романа находились в его библиотеке (ныне в Архиве Лидского университета, Англия). Он знал, что в журнале опубликован не перевод, а авторский текст, и понимал, чем это может грозить автору, остававшемуся в советской России. В связи с этим знаменателен факт публикации в составе «Взвихренной Руси» «Донесения обезьяньего посла», которое, как можно лишь гипотетически предположить, было предназначено для того же «обезьяньего» раздела в «Записках мечтателей», но не появилось в нем, скорее всего, по цензурным соображениям. Оно не было опубликовано в берлинский период, когда писатель напечатал весь остальной корпус «обезьяньих» текстов, вошло в состав «Взвихренной Руси» с одной значимой опечаткой. Прежде чем назвать ее, надо напомнить, что Ремизов до последних дней (даже почти ослепнув) тщательно держал корректуры своих произведений. Поэтому знаменательно следующее написание: «Нет, я никогда не унижусь до того, чтобы когда-нибудь захотеть стать человеком, как об этом мечтала моя бабушка, находившаяся в крепостном состоянии у бывшего барона фон-Пфиферганга в городе Штумбенебурге, Мы видим противоположное явление: наиболее почтенные из людей с удовольствием отказываются от своего человеческого достоинства и, переходя в наши ряды, становятся подданными великого Асыки» (с. 295). Как видим, после запятой слово «Мы» написано с заглавной буквы. В рукописном варианте «Донесения» перед словом «Мы» поставлена точка, подтверждающая написание с большой буквы (с. 513). В связи с этим подобная «опечатка» у писателя, столь внимательного к пунктуации своих текстов, представляется сознательной. Возможно, что подобным эзоповым языком Ремизов напомнил об их оборванной публицистической серии в «Записках мечтателей» и включил роман

<sup>36</sup> Воля России (Прага). 1927. № 2. С. 3.

«Мы» в состав цикла произведений, формирующих комплекс обезьяньей утопии.

Таким образом, анализ помет показал, что при чтении первого отдельного издания романа «Мы», Ремизов отметил темы и мотивы произведения, которые возникли в атмосфере творческого содружества обоих писателей в период работы Замятина над своим произведением.

Обезьянья утопия была и для Ремизова, и для Замятина не только формой эскейпизма от реальности, но прежде всего формой скорошьюей или юродской маски, позволяющей выразить протест против формирующейся тоталитарной системы. Ремизов знал о работе Замятина, возможно, был даже знаком с начальной редакцией произведения. Свидетельство тому — прощальная запись Замятина в альбоме С. П. Ремизовой-Довгелло, сделанная перед отъездом Ремизовых за границу:

«СПб. 28-VII-1921

— Древняя легенда о рае — это, в сущности, о нас, о теперь, и в ней есть глубокий смысл. Вдумайтесь: этим двум в раю был предоставлен выбор — или счастье без свободы, или свобода без счастья; третьего — не дано. Они выбрали свободу — и вечно тосковали об оковах. И вот только теперь Мы снова сумели заковать людей — и, стало быть, сделать их счастливыми. Мы помогли древнему Богу окончательно одолеть древнего дьявола, толкнувшего людей нарушить запрет и вкусить пагубной свободы...

Евг. Замятин

(Это — кусочек из ром<ана> «Мы»)»<sup>37</sup>.

Над текстом поздняя помета рукой Ремизова: «Евгений Иванович Замятин †».

Сравнение этого отрывка с окончательным текстом романа «Мы» показало, что это часть первоначальной редакции произведения. В приведенном отрывке значимо употребление местоимения *Мы* с большой буквы в середине предложения (после слова «теперь»). Может быть, ремизовское немотивированное «Мы» во «Взвяхренной Руси» — не ошибка набора, а сознательный скрытый оклик друга, оставшегося по другую сторону Зеленой Стены.



<sup>37</sup> Архив А. М. Ремизова. Собрание Резниковых (Париж).



## Б. Я. ФРЕЗИНСКИЙ

### И. Эренбург и Е. Замятин (история контактов и взаимоотношений с финальной загадкой) \*

В двух важных для судьбы писателя Е. Замятина документах — заявлении о выходе из Союза писателей (1929) и в письме Сталину (1931) — ссылки на Илью Эренбурга были достаточно значимыми. В написанных 30 лет спустя и подводящих итоги всей жизни мемуарах Эренбурга «Люди, годы, жизнь» имя Замятина фактически не встречается (всего два проходных упоминания на полторы тысячи страниц книги).

Тридцать лет — срок немалый для переоценок прошлого, но он не объясняет этого контраста: ощущение загадки остается.

Между тем сохранилось 26 писем Эренбурга в замятинском фонде ИМЛИ — основной свод документов к теме «Эренбург — Замятин»<sup>1</sup>. Они относятся к периоду 1923–1931 гг., но, по-видимому, не исчерпывают всех написанных Эренбургом Замятину писем. Ответные письма Замятина, увы, уничтожены никак не позже 1940-го, когда в Париже Эренбург уничтожил *весь* свой архив.

В том же 1940-м Эренбург привез из Парижа лишь часть своих книг, оставив остальные у знакомых, и после войны мало что смог вернуть, небольшая часть книг погибла во время войны, что-то пропало потом. В конце 1947 г. Эренбург составил полный перечень своей московской библиотеки<sup>2</sup>, в котором значатся три книги Замятина: «Уездное» (1916), «Островитяне» (1922) и «Нечестивые рассказы» (1927), причем, судя по авторской помете в списке, последняя книга была с автографом Замятина. Однако когда я получил возможность ознакомиться с библиотекой Эренбурга, «Нечестивых

---

\* Впервые опубликована в книге: Фрезинский Б. Об Илье Эренбурге (Книги, люди, страны). М.: НЛЮ, 2013. С. 622–635. Печатается с исправлениями и дополнениями.

<sup>1</sup> См. нашу публикацию: Письма И. Г. Эренбурга Е. И. Замятину // НЛЮ. 1996. № 19. С. 171–185.

<sup>2</sup> Архив автора.

рассказов», как и ряда других книг с автографами, в ней уже не было, так что содержание этой надписи Замятина, увы, неизвестно.

К 1922 г., когда Замятин познакомился с дошедшими до Петрограда берлинскими изданиями «Хулио Хуренито» и «Неправдоподобных историй», Эренбург знал замятинские книги «Уездное», «На куличках», «Островитяне» и статью «Я боюсь». За плечами обоих писателей к тому времени лежали нелегкие пути, во многом различные, в чем-то сходные.

Вот их пунктир.

**Замятин.** Родился в 1884 г. на Тамбовщине, в семье православного священнослужителя. В 1902 г. с золотой медалью окончил Воронежскую гимназию и поступил в Санкт-Петербургский политехнический институт. Принимал участие в революционных событиях 1905 г., стал членом РСДРП (б), был арестован и выслан под особый надзор полиции. В 1906 г. надзор отменили, запретив жить в столице (это Замятин нарушил, за что в 1911-м был выслан из Петербурга) и в 1908 г. окончил институт, получив звание морского инженера; был оставлен при кафедре корабельной архитектуры. В 1908 г. — литературный дебют. Повесть «Уездное» (1913). В 1913 по общей амнистии возвращение в Петербург. Знакомство с А. М. Ремизовым. Повесть «На куличках» (1914), судебное преследование за нее. С марта 1916 г. — в Англии; строительство ледоколов по российским заказам. В сентябре 1917 г. возвращается в Петроград... Арест в 1922-м; несостоявшаяся депортация за границу на «философском пароходе».

**Эренбург.** Родился в Киеве в 1891 г. в еврейской буржуазной семье, в 1895 г. переезд в Москву. Гимназия. Бухарин и Сокольников, участие в революции 1905 г., вступление в РСДРП (б). Уход из 6 класса гимназии. Арест, тюрьма, высылка. С декабря 1908 г. — эмиграция, Париж, большевистская группа (Ленин, Каменев и др.), уход из нее. Стихи. Парижская богема. Волошин, Савинков. Военные корреспонденции 1915–1917 гг. Июль 1917 г. — возвращение в Россию. Политические и географические метания 1918–1920-х гг. (Москва — Киев — Ростов — Коктебель — Тифлис — Москва). Весна 1921 г. — отъезд на Запад с советским паспортом.

В 1922 г. в берлинском журнале «Новая русская книга» Замятин и Эренбург рассказали о своем восприятии Октябрьского переворота. Замятин: «Очень жалко, что не видел февральской революции, и знаю только октябрьскую. <...> Это все равно, что никогда не знать влюбленности и однажды проснуться женатым, уже лет этак десять»; Эренбург не столь прямодушен: «Октября, которого так долго ждал, как и многие, я не узнал»<sup>3</sup>.

<sup>3</sup> Новая русская книга. Берлин, 1922. № 3. С. 43, 44.

В человеческих портретах Замятина и Эренбурга, как они возникают в воспоминаниях, дневниках и письмах современников, больше различий, чем сходства. *Замятин* — «гладкий, уверенный, вымытый, крепенький — тамбовский англичанин»<sup>4</sup>. Ирония и сдержанность. Фронда, так раздражавшая нефрондирующих коллег<sup>5</sup>. Неуступчивость в литературе. *Эренбург* — в костюме, посыпанном пеплом от трубки, с карманами, набитыми газетами. Его ирония и фронда<sup>6</sup> (на Западе). Его попытки стать мостом между левым искусством России и западным авангардом. Его желание работать на Западе, а печататься в России. Возрастающая плата за такую роскошь.

Когда в начале 1922 г. в Берлине вышли первые книги прозы Эренбурга и ему удалось переправить несколько их экземпляров в Россию, первой его заботой было (в письме к М. Шкапской): «Дайте Замятину на прочтение “Хуренито” и “Неправдоподобные истории” — я его ценю как прозаика (лучше Пильняка много. Единственный европеец!)»<sup>7</sup> — это 31 мая 1922 г.; 11 дней спустя в очередном письме Шкапской снова: «Меня очень интересует мнение Замятина о “Хуренито”»<sup>8</sup>.

Мнение Замятина стало известно — он высказал его в статье «Новая русская проза»<sup>9</sup>, а затем в специальной статье «Илья Эренбург»<sup>10</sup>, известной меньше. Самое существенное в замятинских оценках — признание «современности» как важнейшего качества Эренбурга: «Эренбург — самый современный из всех русских писателей, внутренних и внешних, — или не так: он уже не русский писатель, а европейский, и именно потому — один из современнейших русских. Это — конечно еретик<sup>11</sup> (и потому революционер) — настоящий. У настоящего еретика есть то же свойство, что у динамита: взрыв (творческий) —

<sup>4</sup> К. Чуковский Собр. соч.: В 15 т. М., 2006. Т. 12. Дневники. Запись 9–10 марта 1922. С. 14.

<sup>5</sup> «Неустрасимый фронтёр», — замечает о Замятине (человеке со «сдержанной европейской повадкой») Е. Шварц (см.: «Живу беспокойно... Из дневников». Л., 1990. С. 235–236).

<sup>6</sup> См., напр., у М. Цветаевой в «Световом ливне»: «...вы ведь знаете Эренбурга? Его прямую и обратную фронду!» (Цветаева М. Собр. соч.: В 7 т. М., 1994. Т. 5. С. 231).

<sup>7</sup> *Эренбург И.* Дай оглянуться... Письма 1908–1930 / Изд. подг. Б. Я. Фрезинским. М.: Аграф, 2004. С. 166.

<sup>8</sup> Там же. С. 170.

<sup>9</sup> Русское искусство. 1923. № 2–3. С. 65–66.

<sup>10</sup> Россия. 1923. № 8. С. 38.

<sup>11</sup> 12 июня 1923 г. Эренбург писал Е. Г. Полонской: «Не отдавай еретичества. Без него людям нашей породы (а порода у нас одна) и дня нельзя прожить» (*Эренбург И.* Дай оглянуться... Письма 1908–1930. С. 290).

идет по линии *наибольшего* сопротивления». Затем очень лестное для автора «Хулио Хуренито» признание, что «роман — умный». И еще признания: «Остро отточенная ирония. Это — тоже оружие европейца, у нас его знают очень немногие; это — шпага, у нас — дубинка, кнут. На шпагу — поочередно, безжалостно — нанизывает Эренбург империалистическую войну, буржуазную мораль, религию, социализм, государство — всякое». Полезным для Эренбурга могли быть и замечания Замятина о языковых шероховатостях (в значительной мере — следствие торопливости, т. е. обратной стороны эренбургской плодовитости). Статьи Замятина привели Эренбурга в восторг: «Если ты встречаешься с Замятиным, скажи ему, — писал он 19 мая 1923 г. Е. Полонской, — что я очень обрадован его статьей обо мне и послал ему письмо через <журнал> “Россию”»<sup>12</sup>. Не думай, что я столь падок на похвалы. Просто я ценю очень мастерство и европейскость Замятина»<sup>13</sup>. А за день до того Эренбург писал М. Шкапской: «Была большая и полновесная радость: прочел (в “России”. — Б.Ф.) статью Замятина обо мне. Редко чьи-либо слова производили на меня столь ободряющее впечатление»<sup>14</sup>.

Незадолго до статьи Замятина о новой русской прозе Эренбург напечатал свои несколько фельетонные заметки на ту же тему<sup>15</sup>. Слова «новая русская проза» он употреблял не в смысле новинок книжного рынка: речь шла о новизне эстетической. Желание, чтобы новые исторические реальности немедленно отражались в новой эстетике, заставляло Эренбурга обманываться и принимать общую для разнородных авторов серапионовскую вывеску за реальное осуществление эстетики конструктивизма в прозе. Эстетика конструктивизма, которой сам Эренбург присягнул, вернувшись на Запад из Москвы, завершила его политическую перестройку (признание *status quo* в России и стратегической программы строительства светлого будущего). Справедливо решив, что символизм и старая натуральная школа остаются в прошлом, Эренбург сформулировал шесть условий новой прозы, среди которых (наряду с точным планом, ясностью, сюжетностью, ощущением материала и тому подобными наивностями) было «приятие Октября не как метафизики, а как перерождение тканей» (последнее, разумеется, без какого-либо

<sup>12</sup> Текст письма неизвестен.

<sup>13</sup> Эренбург И. Дай оглянуться... Письма 1908–1930. С. 281.

<sup>14</sup> Там же. С. 280.

<sup>15</sup> Новая русская книга. Берлин, 1922. № 9. С. 1–3. См. републикации: Вопросы литературы. 1997. Вып. 2. С. 240–243 и Фрезинский В. Судьбы Серапионов. СПб., 2003. С. 535–539.



намека на злокачественность). Это разъясняет прежде сказанное им о Замятине: «Большому мастеру, Замятину, глубокая, органическая отчужденность от происшедшего в действительности сдвига (т. е. от того же Октября. — Б. Ф.) помешала стать строителем новой прозы». Слово «отчужденность» — неточное. Не будучи противником революций в принципе, Замятин, держась с властями корректно, ненавидел установившийся послеоктябрьский режим. Роман «Мы», к тому времени уже написанный, но Эренбургу еще неизвестный, также не подтверждает «отчужденности». И все же мысль Эренбурга о связи «строительства новой прозы» с приятием писателем политической реальности не так уж наивна для той поры — достаточно в этом смысле назвать прозу Платонова, Бабеля и Зощенко в противовес, скажем, прозе Булгакова и Набокова...<sup>16</sup> Впрочем, в то время Эренбург легко менял эстетические пристрастия, и вскоре он с куда большим оптимизмом высказывался о месте Замятина в литературе новой России: «Я прочел “Нечестивые истории” и снова вопрошал: “Почему Замятин не пишет романов?”»<sup>17</sup> — и через год снова: «Обязательно пишите роман, а то страшно за русскую письменность»<sup>18</sup>.

Первая личная встреча Эренбурга с Замятиным произошла в Ленинграде в марте 1924 г. Собираясь приехать на неделю в северную столицу, Эренбург в письме из Москвы Е. Полонской специально оговаривал необходимость повидать Замятина: «Устрой, чтоб я за это время мог бы повидать всех петербургских confreres'ов, т. е. Замятина и молодых»<sup>19</sup>.

Именно мартовская встреча 1924 г. положила начало их систематической переписке.

Находясь за границей, Эренбург неизменно помогал русским друзьям-писателям с переводами их книг в Европе. Уже 11 мая он сообщил Замятину из Берлина: «Я предложил чешскому и <здательст>ву “Авентинум” издать “На куличках” и “Островитян”. На днях должно выясниться. Тогда сообщу Вам»<sup>20</sup>.

Приведем еще несколько отрывков из писем Эренбурга Замятину того времени.

6 июля 1924 г.: «...большое спасибо Вам за письмо о “Жанне”. Почти со всем из того, что Вы говорите, я согласен. Но как видно книга еще не вышла и Вы читали только начало в “России”. Будьте до кон-

<sup>16</sup> См. об этом, напр., в давнем диалоге Б. Сарнова и Б. Хазанова // Вопросы литературы. 1995. Вып. III. С. 108–111.

<sup>17</sup> Эренбург И. Дай оглянуться... Письма 1908–1930. С. 546.

<sup>18</sup> Там же. С. 569.

<sup>19</sup> Там же. С. 324. (Confreres — собратья, сотоварищи (фр.))

<sup>20</sup> Там же. С. 339.

ца добрым и, когда прочтете роман целиком, напишите мне о нем. Начало кажется слабее всего остального. Мне очень интересно, что Вы думаете о его построении и развитии сюжета. Получили ли Вы ответ от чехов (“Aventinum”)? Я предложил парижскому и <здательст>ву “Renaissance de Livre” издать перевод “Остров<итян>”. Выяснится до сентября».

18 августа 1924 г.: «Как только приеду в Париж (в начале сентября) займусь тотчас же устройством Ваших пьес».

1 декабря 1924 г.: «Я сейчас стараюсь устроить франц. переводы Ваших вещей. Сильно мешает раздражение против русских, вызванное отсутствием конвенции и бесплатностью переводов. Ведь ни Роллан, ни Кроммелинк, ни Дюамель<sup>21</sup> не получили из России ни копейки. И их издатели — также. Поэтому они склонны платить той же монетой. Однако, надеюсь, дело все же устроится».

18 января 1925 г.: «Работаете ли Вы? Где должны появиться Ваши новые вещи? Я уже писал Вам, чтобы Вы прислали мне Ваши книги: рассчитываю устроить французский перевод. Здесь теперь явный интерес к современной русской литературе, но переводят без толку и безграмотно по большей части»<sup>22</sup>.

К сожалению, мы не знаем замятинских отзывов о книгах «Любовь Жанны Ней», «Рвач», «Бурная жизнь Лазика Ройтшванца», которые Эренбург по мере их выхода посылал Замятину и о которых тот писал их автору.

Тема романа «Мы» впервые возникает в письме Эренбурга Замятину 4 апреля 1925 г.: «Напишите немецкому переводчику, чтоб он выслал мне копию романа “Мы” и сообщите мне адрес амер<иканского> и <здательст>ва, откуда я мог бы выписать английский перевод (это очень важно для того, чтобы франц<узское> и <здательст>во могло бы ознакомиться с книгой. Есть серьезные надежды устроить перевод этой книги здесь. Сделаю все мыслимое для этого»<sup>23</sup>. 16 ноября 1925-го снова: «У “Геликона” дела как-то все не налаживаются... Я же веду разговоры (касательно “Мы”) с другими французскими и <здательст>вами. Думаю, что в течение ближайшего времени все выяснится». В ту пору у Эренбурга самого было немало издательских забот, что прорывается в его письме:

<sup>21</sup> Фернан Кроммелинк (1888–1970) — бельгийский драматург, автор «Великодушного рогоносца», с большим успехом шедшего в театре Мейерхольда в 1920-е; Жорж Дюамель (1884–1966) — французский романист, чьи книги широко издавались по-русски в 1920-е гг.

<sup>22</sup> Эренбург И. Дай оглянуться... Письма 1908–1930. С. 349–350; 354; 374–375; 390.

<sup>23</sup> Там же. С. 418.

«...здесь изрядно скучно. А мне и трудно. Скажите, дорогой Евгений Иванович, откуда у людей столь твердое желание сделать нашу писательскую жизнь несносной? Что так — Вы знаете. “Рвач” лежит в рукописи. И пр. А здесь — здесь меня травят всюю...»<sup>24</sup>.

В самом начале 1926 г. Эренбург получил от Замятина авторскую рукопись романа «Мы», написанного еще в 1920-м и запрещенного в СССР (в 1924 г. книгу издали по-английски в США). Отзыв Эренбурга о романе безусловно одобрительный: «Я прочел “Мы”. Замысел, на мой взгляд, великолепен. Теперь, думаю, Вы написали бы многое иначе, опуская злободневность иных мест (Великий инквизитор и т. п.). История с “душой” — сильна и убедительна. Вообще тональность книги этой мне сейчас очень близка (романтизм, протест против механичности и пр.) Удивил меня только ритм. Его хаотичность и подвижность скорей от России 20-го года, нежели от стеклянного города»<sup>25</sup>. Характерно, что в январе 1926 г. Эренбургу и в голову не приходит, что он прочел знаменитую в будущем антиутопию, которую тогда в СССР не просто запретили, но отметили ее клеймом «антисоветской», несмываемым вплоть до 1989 г.<sup>26</sup> (как, впрочем, случилось и с эренбургским «Лазиком»).

Называя Благодетеля из романа «Мы» Великим Инквизиторм, Эренбург имеет в виду, надо думать, не только «Братьев Карамазовых», но и написанного почти одновременно с «Мы» «Хулио Хуренито». В романе Эренбурга Великий Инквизитор существует в реальных обстоятельствах места и времени (Кремль, 1918), именуется капитаном и важным коммунистом, и даже при несовпадении некоторых биографических черт и суждений прототип его для читателей-современников романа, как и для нынешних его читателей, несомненен. В «Мы» действие унесено далеко вперед, это «Светлое будущее», и Благодетелю — создателю земного рая — не обязательно было дразнить читателя знакомыми внешними чертами («лысый, сократовски-лысый человек»). В «Хуренито» капитан, важный коммунист сам страдает от тяжести взваленного на себя бремени: «Дезертира-красноармейца надо расстрелять для того, чтобы дети

<sup>24</sup> Там же. С. 470–471.

<sup>25</sup> Там же. С. 481. Письмо от 12 января 1926 г.

<sup>26</sup> Первое посмертное «Избранное» Замятина в СССР было подготовлено А. Галушкиным для издательства «Советский писатель» еще в 1983 г. (без романа «Мы»). В. Шкловский написал большую и умную внутреннюю рецензию на подготовленную книгу. «Откроем глаза и прочитаем заново выдающегося русского писателя», — убеждал он издательство. Но его слушать не стали и книгу тогда не разрешили.

его, расстрелянного, познали всю сладость грядущей коммуны!.. Думаете — легко? Вам легко — глядеть? Им легко — повиноваться? Здесь — тяжело, здесь — мука!.. Я под образами валяться не буду, замаливать грехи, руки отмывать не стану. Просто говорю — тяжело. Но так надо, слышите, иначе нельзя!..»<sup>27</sup>. Не оспаривая необходимости вести темные массы к светлому будущему, автор естественно сочувствует не только их, случающимся по означенной дороге страданиям, но и внутренней боли за это тех, кто взялся стать на капитанский мостик. Этот авторский нравственный релятивизм спасает главу «Великий Инквизитор вне легенды» от чисто публицистической одномерности, и он же открывает возможность автору «Хуренито» для почти эластичного взаимодействия с режимом, чего не мог позволить себе автор «Мы», предугадавший полное отсутствие у преемников тогдашнего капитана даже ничтожной интеллигентской рефлексии — замаятинский Благодетель начисто лишен переживаний этого рода.

Говоря об «опускании злободневных (для 1920 г. — Б.Ф.) мест», Эренбург имел в виду, скорее всего, «регламентированности эпохи военного коммунизма», отмененные при переходе к нэпу, (что оказалось, как известно, сугубо локальным не только по объему предоставленных гражданам свобод, но и по времени действия этой отмены, и все-таки еще и в 1926-м сюжет «Мы» казался как бы менее злободневным, чем в 1920-м.)

Из двух опасностей, грозящих человечеству, о которых, собственно, и писал Замятин в романе «Мы» — опасности «гипертрофированной власти машин» и опасности «гипертрофированной власти государства»<sup>28</sup> — Эренбург, признавая замысел романа великолепным, принял в 1926 г. лишь «протест против механистичности». Человек богемы, завсегдатай парижских кафе, друг художников и поэтов, сам поэт, Эренбург, не умевший жить без толики парижского воздуха, странным образом почитал сильную российскую государственность, которая — со временем — показала ему свои неограниченные (гипертрофированные, по слову Замятина) возможности по отношению к отдельно взятому (и даже не обязательно «взятому») человеку. То, что он в 1926 г. легкомысленно назвал «зlobой дня», остается таковой, увы, и по сей день.

В отличие от Замятина Эренбург — минималист, он не отвергал советскую систему в целом; понимая ее «недостатки», он лишь надеялся на постепенное ее реформирование, придавая при этом главное значение повышению общего культурного уровня населения.

<sup>27</sup> Эренбург И. Собр. соч.: В 8 т. М.: Художественная литература, 1991. Т. 1. С. 405.

<sup>28</sup> Высказывание Замятина о своем романе цитирую по статье В. Келдыша к книге: Замятин Е. Избр. произведения М., 1989. С. 25.

Эренбургские письма Замятину позволяют судить о его тогдашнем участии в осуществлении западных переводов «Мы». Когда в 1927 г. пражский журнал «Воля России» начал вопреки воле автора печатать роман «Мы» в обратном переводе на русский, Эренбург, как об этом сказал сам Замятин, «письмом из Парижа по-товарищески предупредил меня об этом» (это письмо отсутствует в фонде Замятина в ИМЛИ), а затем, как пишет Замятин, «Эренбург по моей просьбе отправил в редакцию “Воли России” письмо с требованием от моего имени — прекратить печатание отрывков из “Мы”»<sup>29</sup>.

Добиться французского издания «Мы» Эренбургу оказалось совсем не просто. 21 марта 1928-го он сообщает Замятину: «...мне нужен английский перевод Вашего романа (для того, чтобы устроить французский перевод). Здесь я его достать не могу. Это спешно. Кроме того, пришлите мне доверенность в виде письма на франц. или английский»<sup>30</sup>.

Еще в феврале 1928-го Эренбург выслал Замятину диппочтой (через посольство) на адрес Наркоминдела парижское издание романа «Бурная жизнь Лазика Ройтшванца», о работе над которым не раз Замятину писал. 21 марта он напомнил, что книга лежит в НКИД у секретаря коллегии Канторовича. В начале апреля Замятин попросил находившегося в Ленинграде М. Булгакова по возвращении в Москву связаться с Канторовичем и попросить его выслать книгу в Ленинград. Булгаков писал Замятину 12 апреля: «Я захворал, тем не менее Канторовича постараюсь найти» — и 22 апреля: «Поручение Ваше выполнил — говорил с Канторовичем. Он еще не получил романа Эренбурга, обещал Вам его послать по получении»<sup>31</sup>.

6 мая 1928-го Эренбург сообщил Замятину: «Только что получил из Праги английскую книгу и передал ее в “Nouv<elle> Revue Franç<aise>”. Надеюсь, что дадут ответ не позже, чем через 2–3 недели. Думаю — выйдет. Получили ли “Лазика”?»<sup>32</sup>. Наконец, 1 июня 1928 г. последовало: «Дорогой Евгений Иванович, спешу сообщить Вам приятную новость: мне удалось устроить французский перевод романа в издательстве “Нувель Ревю Франсез”. Сейчас выписал

<sup>29</sup> Замятин Е. Письмо в редакцию // Литературная газета. 1929. 7 окт.; см. также: Рукописные памятники. Вып. 3. Ч. 1. Рукописное наследие Евгения Ивановича Замятина // Российская национальная библиотека. СПб., 1997. С. 431–433.

<sup>30</sup> Эренбург И. Дай оглянуться... Письма 1908–1930. С. 563.

<sup>31</sup> Булгаков М. Письма. М., 1989. С. 130, 131. Комментаторы этого издания ошибочно отождествили секретаря коллегии НКИД Канторовича с писателем В. Я. Канторовичем, в НКИД никогда не работавшим.

<sup>32</sup> Эренбург И. Дай оглянуться... Письма 1908–1930. С. 567.

русскую рукопись. Переводить будет хороший переводчик, француз, хорошо владеющий русским языком. Книга выйдет зимой. Как только подпишу договор, пришлю Вам <...>. Получили ли Вы наконец “Лазика”?»<sup>33</sup>.

Путь «Мы» к читателю был не прост. Но вот 3 марта 1929-го Эренбург сообщает Замятину, что французский перевод «Мы» уже объявлен к выходу: «Выйдет она, думаю, через месяц-два. Перевел молодой француз, хорошо знающий русский язык, Cauvet-Duhamel. Надеюсь, перевод неплох»<sup>34</sup>.

Несмотря на развернувшуюся в СССР активную кампанию травли Замятина и вопреки ей, Эренбург продолжает переписку с писателем; возможно, были и другие его письма в 1929 г. — одни могли не дойти (шестью годами раньше Замятин писал Л. Лунцу: «Невинность мою и нравственность очень оберегают и поэтому заграничных писем я аккуратно не получаю»<sup>35</sup>), другие — не сохранились, что-то он мог уничтожить перед тем, как оставить их в Ленинграде. Наверняка Эренбург отозвался на замятинское «Письмо в редакцию», напечатанное 7 октября 1929 г. в «Литературной газете»; да и письмо 1930 г. не производит впечатление написанного после годовой паузы. К выходу Замятина из Союза писателей Эренбург отнесся с уважением — как к поступку мужественному и благородному<sup>36</sup>.

Что же касается эренбургской оценки романа «Мы», то — для контраста — нелишне будет привести здесь высказывание 1923 г., принадлежащее писателю с устойчивой политической репутацией непродажного и пронизательного автора: «Роман Замятина “Мы” мне ненавистен. Надо быть скопцом, чтобы не видеть, какие корни в нынешнем социализме. Все язвительное, что Замятин говорит о будущем строе, бьет по фурьеризму, который он ошибочно принимает за коммунизм. А фурьеризм “разносили” гораздо талантливее, чем Замятин: в одной строчке Достоевского больше ума и гнева, чем во всем романе Замятина»<sup>37</sup>.

<sup>33</sup> Там же. С. 568–569.

<sup>34</sup> Там же. С. 583.

<sup>35</sup> Новый журнал. Нью-Йорк, 1966. № 82. С. 185.

<sup>36</sup> Савич А. Я. Минувшее проходит предо мною... / Авторизованная машинопись. Запись воспоминаний Б. Фрезинского // Архив автора.

<sup>37</sup> Чуковский К. Собр. соч.: В 15 т. М., 2006. Т. 12. Дневники. Запись 7 октября 1923. С. 107. Запись сделана в Коктебеле, где Чуковский, как и Замятин, отдыхал в доме М. Волошина. Запальчивость приведенных слов, может быть, объясняется двумя страницами предыдущих, не без сарказма, описаний Волошина и его дома, а также полутора страницами описаний повальной влюбленности в Замятина всех гостивших у Волошина дам и его ответной черствости.

Обращаясь в июне 1931 г. к Сталину с просьбой разрешить ему уехать из СССР, Замятин, в частности, писал: «Илья Эренбург, оставаясь советским писателем, давно работает главным образом для европейской литературы — для переводов на иностранные языки: почему же то, что разрешено Эренбургу, не может быть разрешено и мне?»<sup>38</sup>. Эренбургская ситуация, как она сложилась к 1931 г., изложена здесь приблизительно (в Москве Эренбурга едва ли уже считали «советским писателем», и писал он, ориентируясь вовсе не на переводы своих книг в Европе). Тогдашнее положение его не устраивало. Находясь в тисках жестокого финансового и политического кризиса, Эренбург трудно шел к новой сдаче позиций, надеясь, что со временем либерализация режима (как это называют теперь) облегчит творческую участь присягнувшим ему художников. Конечно, Сталин мог и не выпустить Замятина, как он мог, взвесив все аргументы, лишить Эренбурга советского паспорта, либо вернуть его в Москву (в 1931 г. оба эти варианта с учетом реалий того, что случилось 5–8 лет спустя, для Эренбурга оказались бы гибельными). Но Сталин пошел навстречу Горькому — и Замятин был отпущен.

13 октября 1931 г. в последнем письме Замятину в Россию Эренбург писал: «Дорогой Евгений Иванович! Benjamin Gremieux, секретарь Pen Club'a твердо обещал мне выслать Вам визу. Сейчас вообще с визами здесь несколько полегчало, и я думаю, Вы ее, если уже не получили, то получите в самом ближайшем будущем. Я завтра уезжаю на месяц в Италию. Приеду в Париж 16 ноября, надеюсь Вас найти уже в Париже! Сердечно жду. Ваш И. Эренбург»<sup>39</sup>. В середине ноября 1931 г. Замятин выехал из СССР; он приехал в Берлин, откуда отправился в Прагу, затем снова в Берлин, и в Париже оказался в феврале 1932-го. Эренбург был среди встречавших его. А. Я. Савич вспоминает о приезде Замятина в Париж: «Мы встречали его триумфально» и затем рассказывает про обед, данный в честь Замятина Савичами (Эренбург с женой на нем был)<sup>40</sup>. Об этом обеде Замятин 22 февраля 1932 г. писал из Парижа в Ленинград К. Федину: «А погода пока все еще неважная, кризисная... Хотя если пойдешь, например, обедать к Савичу — какой там кризис! Устрицы на льду, артишоки, сыры, черт в ступе. Пили, кстати, вермут и вспоминали

<sup>38</sup> Замятин Е. Избр. произведения: В 2 т. М., 1990. Т. 2. С. 108.

<sup>39</sup> Эренбург И. На цоколе историй... Письма 1931–1967 / Изд. подг. Б. Я. Фрезинским. М.: Аграф, 2004. С. 46.

<sup>40</sup> Савич А. Я. Минувшее проходит предо мною... Из воспоминаний / Публикация, запись и комм. Б. Фрезинского // Диаспора. V. Новые материалы. Париж; СПб., 2003. С. 88.



тебя...». Далее в этом же письме: «Завтра вечером — у Эренбурга, там званый вечер с французами»<sup>41</sup>.

Время и разводило и не разводило Эренбурга и Замятина. Идя к тому, чтобы стать действительно «советским писателем», Эренбург нуждался в моральной опоре и находил ее в первых шагах испанской революции, в корреспондентской работе для «Известий», в роспуске РАППа. А Замятин, решив, что ему нет места в СССР, не сжигал мостов, сохранял советский паспорт и, общаясь в Париже с давно эмигрировавшими друзьями-художниками, был очень сдержан и корректен в официальных политических высказываниях.

Мы не располагаем сведениями о встречах Эренбурга с Замятиным после 1932 г.<sup>42</sup> В ответном письме Эренбурга Замятину в марте 1930-го были невеселые слова о Париже кризисного времени: «Здесь скучновато, а главное для нашего брата весьма неуютно. Я работаю, пишу. Теперь нечто вроде ублюдочного романа: борьба за рынки, спички, хлопок и пр.<sup>43</sup> Читали ли Вы отрывки, довольно жалко подобранные, из моей последней книги “10 л. с.”? Хотел там передать ужас перед машиной, по форме найти жанр средний между романом и репортажем. Было это в “Кр<сной> Нови”<sup>44</sup>. Жаль, что не могу послать Вам книгу. Не теряю надежды скоро с Вами лично повидаться и вволю поговорить!»<sup>45</sup>. А ровно через два года оказалось, что разговора не получается. Почему? Остается лишь гадать. Может быть, при контактах не только литературных, но и человеческих, выявилось слишком заметное несовпадение натур. (Так было у Эренбурга, например, при встрече в Париже — после переписки и знакомства в Ленинграде — с М. Слонимским, писателем, конечно, куда менее значительным, который написал из Парижа К. Федину: «Эренбург милый, но мы с ним так не сошлись во вкусах, как нельзя больше»<sup>46</sup>). Может быть, со временем прояснились важные политические или человеческие расхождения, либо еще что-то. В письмах Замятина в Ленинград (не только Федину, с которым он тогда дружил) встречается имя Эренбурга.

<sup>41</sup> Письма Е. Замятина К. Федину // Русская лит-ра. 1998. № 1. С. 104.

<sup>42</sup> Парижская скульпторша, давняя знакомая Эренбурга, Дарья Гамсараган рассказывала Дж. Рубинштейну в 1980-е, что помнит, как видела где-то в Париже в то время Замятина и Эренбурга, стоящими врозь и лишь поглядывающими друг на друга (сообщено Рубинштейном в 1996 г.).

<sup>43</sup> Имеется в виду не публиковавшийся на родине автора роман «Единый фронт» (издан единственный раз в 1930 г. в Берлине).

<sup>44</sup> Красная новь. 1929. № 9, 10.

<sup>45</sup> Эренбург И. Дай оглянуться... Письма 1908–1930. С. 593.

<sup>46</sup> ЦГАЛИ СПб. Ф. 414. Оп. 71. Ед. хр. 29. Л. 16.

Так, 1 августа 1932-го он пишет с юга Франции, где отдыхал, серапионовской подружке З. А. Никитиной: «Анатоль Эренбург едет в двухмесячный отпуск в Москву и на Урал: всякому своя Ривьера»<sup>47</sup>. Речь здесь идет о деловой поездке Эренбурга, собиравшегося написать свой первый советский роман о стройках Первой пятилетки (он назовет его «День второй») — очевидно, Замятин был в курсе его творческих планов, но грустно-ироничный тон (и выражение «Анатоль Эренбург», и слова «каждому своя Ривьера») говорят о внутреннем скепсисе.

«В Париже, — рассказывает А. Я. Савич, — Замятин как-то быстро потерял себя. Он все писал и никак не мог дописать своего “Аттилу”. Все больше сближался с русскими эмигрантами, подружился с Юрием Анненковым. Мы виделись реже и реже»<sup>48</sup>. Это свидетельство из окружения Эренбурга, а вот свидетельство совсем с «другого берега», оно дополняет картину — Н. Берберова, знавшая Замятина в Петрограде начала 1920-х, вспоминая случайную встречу с ним в Париже (июль 1932), написала: «Он ни с кем не знался, не считал себя эмигрантом и жил в надежде при первой возможности вернуться домой. Не думаю, чтобы он верил, что он доживет до такой возможности, но для него слишком страшно было окончательно от этой возможности отказаться <...> Он был наигранно оптимистичен, говорил, что необходимо “переждать”, “сидеть тихо”, что некоторые животные и насекомые знают эту тактику: не бороться, а притаиться. Чтобы позже жить. <...> Я вдруг поняла, что жить ему нечем. Что писать ему не о чем и не для кого, что тех он ненавидит, а нас... немножко презирает. И я думала: если ты здесь, то скажи об этом громко, не так, что с тобой случилось, как тебя мучили, русского писателя, как тебя довели до отчаянья, и сделай *открытый* выбор. Нет, я это сказать не посмела: мне было жаль его. Доживай и молчи. Это было теперь его тактикой»<sup>49</sup>. К сказанному, пожалуй, стоит добавить строки о Замятине Зинаиды Шаховской, эмигрантки совсем иной судьбы: «Замятин был умен и, несмотря на свою уклончивость от сношений с эмигрантами, как-то очень быстро к нам приручился. <...> Такую энергию и трудоспособность я мало у кого встречала, так же как

<sup>47</sup> Новый мир. 1996. № 10. С. 144. Здесь Анатоль — намек на Анатоля Франса (не один Замятин ошибочно считал, что Эренбург находится под его влиянием), как перед этими словами в выражении «Ромэн Федин» — столь же поверхностное представление о влиянии Ромена Роллана на Федина.

<sup>48</sup> Заметим, что с художником Ю. Анненковым, эмигрировавшим из СССР в 1924 г., Замятин был дружен еще на родине (см.: Анненков Ю. Дневник моих встреч. Цикл трагедий: В 2 т. М., 1991. Т. 1. М., 1991. С. 246–274).

<sup>49</sup> Берберова Н. Курсив мой. Автобиография. М., 1996. С. 341–342.

редко встречала среди русских такого всесторонне образованного человека»<sup>50</sup>.

14 июня 1934 г. секретарь Оргкомитета Союза советских писателей П. Ф. Юдин, доложив Сталину, что Ленинградский Оргкомитет Союза получил из Парижа телеграмму Замятина с просьбой принять его в члены Союза советских писателей, причем эту просьбу поддерживают беспартийные писатели К. Федин, А. Толстой, Н. Тихонов, М. Слонимский, Б. Пастернак и др., запросил указаний вождя. Резолюция Сталина на его сообщении: «Предлагаю удовлетворить просьбу Замятина. И. Сталин»<sup>51</sup>.

Есть свидетельство, не знаю, насколько точное, что Замятин бывал в Париже на заседаниях Международного конгресса писателей в защиту культуры (июнь 1935)<sup>52</sup>, в подготовке которого важную роль сыграл Эренбург. Не очень надежный мемуарист, Ю. Анненков, пишет, что в дни конгресса катал по Парижу в своей машине Замятина с делегатом конгресса Б. Пастернаком...<sup>53</sup>

Когда в марте 1937 г. Замятина хоронили в предместье Парижа Тие, Эренбург находился в Испании...

С тех пор имя Замятина не упоминается ни в переписке, ни в эссеистике Эренбурга, нет его и в мемуарных главах «Книги для взрослых» (1936). А два упоминания в мемуарах «Люди, годы, жизнь» — бессодержательны (в ремизовской главе Замятин и Щеголев названы в качестве кавалеров Обезвельволпала, а в главе о Тынянове, написанной по настоянию Каверина уже после завершения основного свода шести книг мемуаров, имя Замятина замыкает перечень прозаиков старшего поколения, которых знал Эренбург). Удивительно, пожалуй, даже не то, что Замятину не посвящена персональная глава, как Белому, Ремизову, А. Толстому или Тынянову, или хотя бы развернутый абзац, как Бунину или Пильняку, удивительно то, что даже там, где речь идет явно о Замятине, Эренбург предпочитает безымянную форму (так, рассказывая о том, как ему были приятны хвалебные отзывы о «Хуренито», Эренбург вспоминает, что о его романе «одобрительно отозвались некоторые писатели Петрограда, которых я ценил»<sup>54</sup> — но ведь это, прежде всего, был Замятин, поскольку отзывы

<sup>50</sup> Шаховская З. В поисках Набокова. Отражения. М., 1991. С. 243–244.

<sup>51</sup> Власть и художественная интеллигенция. Документы ЦК РКП(б) — ВКП(б), ВЧК — ОГПУ — НКВД о культурной политике. 1917–1953. М., 1999. С. 213.

<sup>52</sup> Русские писатели. 1800–1917: Биограф. словарь. М., 1992. Т. 2. С. 322.

<sup>53</sup> Анненков Ю. Дневник моих встреч. Т. 1. С. 281.

<sup>54</sup> Эренбург И. Люди, годы, жизнь: В 3 т / Изд. подг. Б. Я. Фрезинским. М.: Текст, 2005. Т. 1. С. 409.

Шкловского и особенно Тынянова были куда скромнее, критичнее, да и ценил этих писателей тогда Эренбург куда меньше).

Следует сразу сказать, что не имеет смысла искать причину такого умолчания в превентивной цензуре — портретные главы Эренбург посвящал и таким лицам, одно упоминание которых в сколько-нибудь положительном контексте в те годы казалось немислимым — Савинкову, А. Жиду, Ремизову, «троцкисту» Истрати, не реабилитированному Бухарину (эту главу так и не разрешили к печати), да и глава о Пастернаке была написана в пору, когда его имя в положительном контексте не проникало на страницы советских изданий, так что Эренбургу пришлось обращаться к Хрущеву за разрешением ее напечатать.

Точно так же ничего не объясняют предположения о возможной ссоре Эренбурга с Замятиным в Париже — очень резкие ссоры с Волошиным, А. Толстым или Пильняком не помешали Эренбургу доброжелательно о них написать, как и политические расхождения с А. Жидом или ссора и даже сцена с пощечиной от Бретона не помешали появлению их имен в мемуарах Эренбурга.

Здесь было что-то иное. Может быть, в чем-то напоминающее ситуацию с Л. Троцким, у которого Эренбург жил в Вене в 1909 г., но, рассказывая об этом, не счел возможным назвать его имени<sup>55</sup> (Троцкий Эренбургу по-человечески оказался не близок, но писать об этом в пору, когда имя всемирно знаменитого революционера было в СССР залито потоками грязи и клеветы, он не считал допустимым). Думаю, что в пору, когда книги Замятина были в СССР под строжайшим запретом, а само его имя значилось в списке злых врагов страны, Эренбург не мог себе позволить повествование о нем в духе Н. Берберовой (в человеческом, не идеологическом, смысле), а написать о Замятине, обходя то, неизвестное нам, что развело его с ним в Париже<sup>56</sup>, Эренбург тоже не захотел — вот он и выбрал форму глухого умолчания.



<sup>55</sup> Там же. С. 77.

<sup>56</sup> Это могли быть и какие-либо откровенно ироничные реплики по поводу, напр., «Дня второго» или другой тогдашней литпродукции Эренбурга, которые сильно его задели, так что, говоря о Замятине, он никак не мог этого обойти, а, с другой стороны, в 1960-е, когда в СССР все написанное Замятиным было под строжайшем запретом, такие упоминания Эренбург не считал для себя политически допустимыми.







**М. Ю. ЛЮБИМОВА**

**Философские взгляды  
и культурологические воззрения Е. Замятина\***

Мысль о том, что мир управляется космическими законами, общими для живой и неживой природы (неорганической, органической и социальной), получила широкое распространение в первой трети XX в. Физиолог В. М. Бехтерев в фундаментальном труде «Коллективная рефлексология» (1921) пришел к выводу, что все общественные явления из-за их сложности «не могут быть объяснены какой-либо одной закономерностью», а представляют собой более сложные зависимости, «раскрыть которые можно лишь путем анализа общественных явлений в различных направлениях»<sup>1</sup>. Несколько лет спустя, оценивая вклад немецкого физика А. Эйнштейна в науку, физиолог А. А. Ухтомский писал: «Он, прежде всего, вернул мышление к его историческому месту в жизни, снял его со школьных ходуль!» Под влиянием теории относительности ученый сделал вывод: «В нервных элементах еще более подчеркнута <...> историчность, сцепление настоящего с предшествующим, — чем это видно в области данных электромагнитных явлений!». Поэтому «наука о сложнейшем событии мира, о человеческом поведении», которая ставит своей целью «однозначно детерминировать жизненную траекторию» человека, не может быть «сведена на положение геометрии, механики,

---

\* Фрагменты из статей: «Биография Е. И. Замятина. Источники для реконструкции» (впервые: Евгений Замятин и культура XX века: Исследования и публикации / Сост. М. Ю. Любимовой; науч. ред. Л. С. Гейро. СПб., 2002. С. 8–36) и «Евгений Замятин — автор романа “Мы”» (впервые: *Евгений Замятин. «Мы»: Текст и материалы к творческой истории романа* / Сост., подг. текста, публ., комм. и статьи М. Ю. Любимовой и Дж. Куртис. СПб., 2011. С. 3–136). Публикуются с уточнениями.

<sup>1</sup> *Бехтерев В. М. Коллективная рефлексология*. Пг.: Колос, 1921. С. 25.



электромагнетизма», такая наука должна быть «наблюдательна». В значении глагола «наблюдать» Ухтомский вкладывал значение «измерять и связывать между собой величины»<sup>2</sup>.

Изображая человека и вычисляя его «жизненную траекторию», Замятин «наблюдал» его в различных «плоскостях», «системах координат» (философской, исторической, биологической, психологической, этической), нередко совмещая несколько систем одновременно.

Склонность к анализу и философским обобщениям у Замятина проявилась в юношеском возрасте. В последнем гимназическом классе он делает для себя важное открытие о том, что он «не материалист»<sup>3</sup>. Оторванный на полгода (декабрь 1905 — май 1906 г.) от привычной студенческой жизни, в одиночной тюремной камере и лебедянской ссылке Замятин получил возможность много читать, спокойно размышлять. Это важный период в формировании его мировоззрения; он размышлял о смысле человеческого существования, о соотношении личного счастья и общественного долга. В камере Дома предварительного заключения зимой 1906 г. он изучил, в частности, книгу немецкого врача, психолога и философа Макса Нордау «В поисках за истиной (“Парадоксы”»)». Книга «Парадоксы» была опубликована в русском переводе в 1891 г. и выдержала пять изданий. Переводчик работ М. Нордау Р. И. Сементковский писал: «Ни один из его трудов не остался непереведенным в России, и все они читались с интересом, даже с увлечением». Такой успех переводчик объяснил тем, что Нордау в своих трудах касался наиболее жгучих вопросов современности и обсуждал их с такой точки зрения, которая представляет «неизбежную ступень в развитии мирозерцания современной интеллигенции»<sup>4</sup>. В книге «Вырождение» (1892), обращаясь к творчеству французских символистов, музыке Р. Вагнера, сочинениям Л. Толстого, Г. Ибсена, Э. Золя, Нордау показал признаки духовного вырождения человечества. Под «вырождением» философ понимал уклонение от нормального психологического типа, который обусловлен наследственностью. Критик А. Л. Волынский в неподписанной рецензии писал, что эта книга свидетельствует о кризисе, переживаемом обществом, однако имеющем «не реак-

<sup>2</sup> «Ну, так о странниках и об Эйнштейне...»: Письма А. А. Ухтомского к Ф. Г. Гинзбург / Публ., вст. ст. и прим. Л. В. Соколовой и И. С. Кузьмичева // Звезда. 1998. № 2. С. 126, 128.

<sup>3</sup> См.: <Замятин Е. И.> Из переписки с родными / Публ. А. Н. Стрижева // Наше наследие. 1989. № 1 (7). С. 114.

<sup>4</sup> Цит. по: Нордау М. Вырождение: Современные французы / Пер. с нем. под ред. и с предисл. Р. И. Сементковского; послесл. В. М. Толмачева. М., 1995. С. 5.

ционный, а прогрессивный характер»<sup>5</sup>. Работы Нордау вызвали в среде русской интеллигенции споры о природе художественного творчества, о взаимодействии в искусстве социальных и биологических факторов<sup>6</sup>. Психиатрическая теория Ч. Ломброзо — М. Нордау в значительной степени повлияла на теоретиков и практиков русского натурализма<sup>7</sup>.

В архиве Замятина сохранилось переписанное им оглавление книги «В поисках за истиной (Парадоксы)», с перечислением всех разделов и многочисленных параграфов; эти записи датированы 9 февр., указано место написания — ДПЗ<sup>8</sup>. В предисловии к русскому изданию этой книги Нордау заявил о своем стремлении доказать, что «один и тот же факт допускает множество взаимно противоположных толкований, которые будут одинаково убедительны, но вместе с тем, по всей вероятности, и одинаково ошибочны», и пробудить в читателе «недоверие ко всем готовым формулам», потому что «для человека, стремящегося к истине, главное наслаждение заключается не в обладании ею, а в поисках за нею»<sup>9</sup>. Подобный подход: проверки жизнеспособности той или иной идеи с противоположных точек зрения — Замятин позднее использовал при анализе различных общественных явлений. Писатель был знаком также с книгой Нордау «Вырождение»: в набросках к выступлению на диспуте «Современная литература» в середине 1920-х гг. Замятин определяет кризис словесности как «психическое вырождение»<sup>10</sup>. Вероятно, этот опыт исследования и описания духа современности побудил будущего писателя обратиться к творчеству французских символистов (в частности, к Ш. Бодлеру), к произведениям А. Франса. Можно предположить также, что Замятин был знаком еще с одной работой Нордау — «Новые парадоксы. (Нравственно-общественные этюды)», — в ней автор развивал идею главенствующей роли «морали

<sup>5</sup> <Вольнский А.Л.> Рец. на кн.: Нордау М. Вырождение. СПб., 1894 // Северный вестник. 1894. № 1. С. 135 (2-я паг.).

<sup>6</sup> См. подробнее: Русская литература конца XIX — начала XX в.: Десяностые годы. М., 1968. С. 29.

<sup>7</sup> См.: Литературный процесс и русская журналистика конца XIX — начала XX века. 1890–1904. Буржуазно-либеральные и модернистские издания. М., 1982. С. 354.

<sup>8</sup> ОР ИМЛИ. Ф. 47. Оп. 1. № 212. Л. 1–2 об.

<sup>9</sup> Нордау М. В поисках за истиной («Парадоксы») / Пер. с 4-го нем. изд. Эл. Зауэр. 4-е изд. СПб.: Изд. Ф. Павленкова, 1896. С. I–II.

<sup>10</sup> Замятин Е. Я боюсь: Литературная критика. Публицистика. Воспоминания / Сост. и коммент. А. Ю. Галушкина; подг. текста А. Ю. Галушкина и М. Ю. Любимовой; вст. ст. В. А. Келдыша. М., 1999. С. 246.

солидарности» в становлении религии, а также утверждал мысль о том, что для «людей с сильно выраженной индивидуальностью, неудержимо стремящихся к полному развитию своих сил» нет места в деспотических государствах<sup>11</sup>. Эти идеи позднее нашли отражение в концепции творческой личности, сформулированной Замятиным.

Об интересах Замятина к философии и социологии можно судить и по составленному им 29 августа 1906 г. конспекту статьи социал-демократа А. А. Богданова «Собирание человека», опубликованной в 1904 г. в журнале «Правда». Идеи, изложенные в этой работе, долгое время будут находиться в русле философских и творческих интересов Замятина (1910-е — начало 1920-х гг.)<sup>12</sup>.

Находясь в ссылке в Лебедяни, Замятин читал социал-демократические газеты и журналы «Волна», «Невская газета», «Призыв», «Вестник жизни», различные издания по вопросам научного социализма, анархизма, аграрные программы<sup>13</sup>. В списке книг, которые Замятин просил ему прислать, три издания заслуживают особого внимания — в свете признания Замятина о том, что на его мирозерцание в определенной степени повлияли Карл Маркс и Фридрих Ницше. Имена Маркса и Ницше встречаются в письмах Замятина 1906 г.<sup>14</sup> в таком контексте, что можно предположить, что он был достаточно хорошо знаком с работами Маркса если не по оригиналам, то по их изложению в социал-демократической литературе. В письмах Замятин использовал некоторые цитаты из Ницше, которые свидетельствуют о том, что был знаком и с работами этого немецкого философа.

Автор книги «Маркс и Ницше» Макс Фалькенфельд<sup>15</sup> утверждал: «Вряд ли кто-нибудь из мыслителей последних десятилетий XIX в. имел на общество такое влияние, как Маркс и Ницше» (с. 3). Он писал, что хотя слияние их теорий невозможно, но зато возможно

<sup>11</sup> Нордау М. Новые парадоксы: Нравственно-общественные этюды / В пер. Э. Ф. Заур. СПб.: Ф. Павленков, 1900. С. 38, 64–65.

<sup>12</sup> Богданов А. Собирание человека // Правда. 1904. Апр. С. 158–175. См. подробнее: Евгений Замятин. «Мы». Текст и мат-лы к творческой истории романа. С. 299–301, 441–445.

<sup>13</sup> См.: Рукописное наследие Евгения Ивановича Замятина / Сост. Л. И. Бучина, М. Ю. Любимова; предисл. и комм. М. Ю. Любимовой; каталог подгот. Л. И. Бучиной; подгот. текста — Л. И. Бучина, М. Ю. Любимова. СПб., 1997. С. 13–43. (Рукописные памятники; Вып. 3. Ч. 1–2).

<sup>14</sup> См.: Там же; по указателю.

<sup>15</sup> Фалькенфельд М. Маркс и Ницше / Пер. с нем.; предисл. Я. В. Перовича. Одесса: [Новая заря], 1906. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием страниц в скобках.

«частичное проникновение» позитивистической теории, марксизма, — «поэтической метафизикой» Ницше, потому что «только узенькая полоска отделяет социализм от индивидуализма» и эта узкая полоска — мораль, этический идеал каждого учения (с. 3, 11). Автор поставил в заслугу Марксу то, что он дал возможность «заглянуть в происхождение психологии масс», исследовал источники происхождения общества и государства, причем не «как мечтатель и утопист», а «сильными и смелыми штрихами» изобразил историю человечества в виде борьбы класса правящего с классом поработенных (с. 6, 8). Ницше, по мнению Фалькенфельда, «смелый партизан, отрывающий авангард от бесконечного обоза со старой залежавшейся моралью», его «утопия о сверхчеловеке, в противовес «поэзии общественного движения» Ш. Фурье, К. Сен-Симона, Г. Бабёфа и Н. Г. Чернышевского», является «поэзией нравственного переворота в современном строе» (с. 4). Для Ницше высшее счастье человека — это его индивидуальность, а все, что проникнуто демократическим духом, духом массы — враждебно индивидуальности. Главный лозунг Ницше — «К массам мы должны относиться беспощадно, как природа, они поддерживают лишь род» (с. 14). Исходя из этих посылок, Ницше становится противником христианства и лютеранства и противником демократии. Фалькенфельд считал, что общественное движение может двинуть историю «вперед быстрым темпом», не останавливаясь «на каждом перекрестке для долгого отдыха», если созидающие его люди будут обладать «здоровой и смелой совестью» (с. 3).

Вторая книга, заинтересовавшая Замятина, «Индивидуализм и социализм» (1906)<sup>16</sup>, принадлежит Валериану Константиновичу Агафонову, магистру минералогии. Будучи старшим лаборантом Санкт-Петербургского Политехнического института, он на следующий день после «Кровавого воскресенья», в знак протеста против расстрела мирной демонстрации, обратился с заявлением в Совет института с просьбой исключить его из педагогического персонала, мотивируя свою просьбу «невозможным для себя иметь хотя бы самую отдаленную связь с царским правительством»<sup>17</sup>. Агафонов подробно рассмотрел четыре фазы европейского индивидуализма —

<sup>16</sup> Агафонов В. К. Индивидуализм и социализм. СПб.: Изд. В. И. Яковенко, 1906 (Соц. б-ка). Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием страниц в скобках.

<sup>17</sup> Агафонов В. К. Заявление в Совет Петербургского Политехнического института с просьбой об исключении из педагогического персонала. ЦГИА СПб. Ф. 478. № 27. Д. 2. Л. 26.

«звериный эгоизм» Т. Гоббса, «мягкий оптимистический социальный эгоизм» И. Бентама, «гносеологический и чувственный эгоцентризм» М. Штирнера, индивидуализм Ницше. Анализируя эти фазы, он пришел к выводу — индивидуализм не всегда противостоял общественности: Гоббс и Бентам «считали нужным примирить» противоречия между запросами индивидуума и требованиями общества, — а с середины XIX века, когда «централизующая власть государства так стиснула личность, что скомпрометировала в глазах наиболее чутких к этому людей даже и государство будущего» (с. 23). Поэтому М. Штирнер и Ф. Ницше — обострили «до необыкновенной яркости эти противоречия», отрицая какие бы то ни было «требования общества к личности, и не только современного общества, но и всякого: в том числе и того, которое рисуется социалистическими идеалами» (с. 22–23). Автор рассмотрел вопрос, насколько противоречат в действительности идеалы общественности, выдвинутые социалистическими учениями, свободному развитию человеческой личности и является ли социализм анти-тезой индивидуализма (с. 5). По его мнению, учение социалистов-утопистов в принципе не противоречит индивидуализму, за одним исключением: социалисты переоценивают и фанатично верят «в силу *сознательной* деятельности» в переустройстве общества и не понимают, что жизнь «творится гораздо больше бессознательным творчеством людей, чем их сознательной планомерной деятельностью, больше чувством, кровью и мышцами, чем мозгом и чистой мыслью» (с. 57). Лишь одно социалистическое учение противоречит индивидуализму — марксизм, или экономический материализм, потому что он отрицает «значение творческой деятельности личности» (с. 58). Автор выразил свои представления о человеке — строителе Грядущего: личность должна иметь «свой общественный идеал и вкладывать всю силу своего творчества в работу для его осуществления» — «мысль, логику, чувство и страсть» (с. 57). Он процитировал положение Ф. Ницше: «Погибнуть, стремясь к осуществлению невозможного, — вот высшая цель, которую только может поставить себе человек» (с. 63). По его мнению, «творит будущее не голая логика, а чувство и идея», оно творится в моменты революции (в личной жизни и в жизни общества), в такие моменты «наибольшего напряжения страсти, чувства и мысли человека охватывает энтузиазм и он в своем творчестве жизни, в борьбе за свой “идеал” жертвует собой — тогда самый вопрос об осуществимости или неосуществимости этого идеала становится немислимым, невозможным» (с. 63). Таким образом, «будущее создается проявлением индивидуальности» (с. 55).

Автор третьей книги, привлечшей внимание Замятина, «Анархизм и социализм», Д. Галеви<sup>18</sup> рассматривал новую «безымянную», но «непреодолимую» форму деспотизма, вызванного промышленной революцией в Европе, — «общественный деспотизм»: «Все, словно повинувшись какой-то молчаливой силе, участвуют в могучем движении, которое их связывает и соединяет» (с. 3). Автор опасается, что люди — в руках «вершителей будущего» (инженеров и статистиков) — превратятся в «простой математический значок, один из тех бесчисленных значков, которые входят в число данных для решения политической программы» (с. 3–4). В книге приведен разговор П. Ж. Прудона с К. Марксом, который произошел в 1847 г. Тогда Прудон отметил существенную трудность диалога коммунистов — последователей Маркса с французскими индивидуалистами именно по вопросу о том, какой должна быть роль личности в «системах стесняющей ее солидарности» (с. 15–16). Галеви приводит слова Прудона: «Человек не хочет более организовываться, не хочет, чтобы его превращали в машину. У него стремление к дезорганизации, к дефатализации <...> всего <...> в чем он чувствует тяжелую руку фатализма и машинизма. В дезорганизации цель борьбы, наша великая, славная задача!» (с. 24). По мнению автора книги, идея свободы присуща человеку от рождения, она своего рода инстинкт, который нельзя подавить, и те общества, которые игнорируют этот инстинкт, — или «ниспровергнуты бунтом», или падали медленно, «постепенно разъедаемые моральным малокровием своих обезличенных граждан» (с. 6). Протест «во имя личной свободы» выразился в различных формах анархизма, которые, по Галеви, отразились в «лирическом анархизме» П. А. Кропоткина и «фанатическом анархизме» М. А. Бакунина; последний мог бы стать, иронично заметил Галеви, «хорошим атаманом в одной из шаек Атиллы и Чингисхана» (с. 12).

В. К. Агафонов, Д. Галеви и М. Фалькенфельд рассматривали вопросы взаимодействия личности с «массой», государством и религиозным сознанием; они, вероятно, дали Замятину материал для размышлений о соотношении этического идеала в социалистических учениях и индивидуалистических теориях, заставили будущего писателя усомниться в том, что общество можно переустроить одной лишь «сознательной деятельностью» людей, «чистой мыслью», а не чувством. 6 мая 1906 г. он писал Л. Н. Усовой: «Если вы искрен-

---

<sup>18</sup> Галеви Д. Анархизм и социализм / Пер. Л. Данилова и А. Вяхирева. М.: В. Д. Карчагин, 1906 (Освободит. биб-ка). Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием страниц в скобках.

но живете интересами тех, за кого боретесь, — вы не можете быть счастливы: слишком много страданий кругом, и слишком много их впереди, чтобы чувствовать себя счастливо. А если вы не совсем искренно живете этими интересами, вы тоже не можете быть счастливы: ведь мы, которых величают “идейными интеллигентами”, мы счастливы только тогда, когда чувствуем, что искренно “служим делу”. А настолько искренно, чтоб *живо*, как свои, чувствовать чужие страдания, мы не можем. Да это так и должно быть: ведь мы только “становимся на точку зрения другого класса”. А ведь это, в сущности говоря, искусственность»<sup>19</sup>.

Мировоззрение Замятина складывалось в период обострения идейной борьбы между идеалистическим и материалистическим направлениями мысли, когда «из недр марксизма» возникло «критическое направление», которое, как писал Н. А. Бердяев, допускало «соединение марксизма с иной, не материалистической философией и критический пересмотр некоторых сторон марксизма». Впоследствии оно оторвалось от разных форм марксизма и «превратилось в борьбу за самостоятельность от духовных ценностей в познании, искусстве, моральной и религиозной жизни»<sup>20</sup>.

Интерес Замятина к работам, посвященным различным социалистическим теориям, и учению К. Маркса был обусловлен кругом его общения и участием в общественном движении 1905–1906 гг. Внимание к идеям Ницше было вполне естественным: в начале XX века имя Фридриха Ницше не сходило со страниц русских журналов<sup>21</sup>. Перед русским читателем он предстал «в самых разных ипостасях — от богоборца до богоискателя, от идеолога мещанства до врага его и союзника русского освободительного движения, от насаждающего “древо смерти” до проповедующего радость жизни».

Несмотря на то что Замятин отметил в декабре 1916 г. (в неотправленном письме к историку литературы С. А. Венгеру), что «... частокол (его скептических настроений. — М.Л.) одолели Маркс и Ницше, осевши, впрочем в виде изрядно еретизирован<ной>

<sup>19</sup> Рукописное наследие Евгения Ивановича Замятина. С. 35.

<sup>20</sup> Цит. по: Бердяев Н. А. Самопознание / Сост., авт. вст. ст. А. А. Ермичев. Л., 1991. С. 93.

<sup>21</sup> Федоров Н. Ф. Соч. / Вст. ст., примеч. и сост. С. Г. Семенов. М., 1982. С. 555. По мнению Г. В. Плеханова, «филиппики Д. С. Мережковского против середины, посредственности и пошлости в книге “Судьба Гоголя” ближайшим образом напоминали обличения “странности” у Ницше и также имели двойственную природу: и неприязнь к буржуазной обывательщине, и протест против поступательного движения массы» (Плеханов Г. В. Избр. произв.: В 5 т. М., 1957. Т. 3. С. 446–447).



п<ыли>»<sup>22</sup>, влияние их идей на последующее творчество Замятина оказалось более существенным, чем в тот момент показалось ему самому. Имена Маркса и Ницше будут встречаться довольно часто и в его литературно-критических статьях 1920–1930-х гг.

В конце 1910-х гг. Замятин трактовал причины мировой войны в соответствии с экономической теорией Маркса и объяснял их «экономической стихией», а не «виной» Германии и немецкого народа. В предисловии к роману Г. Уэллса «Война в воздухе» в 1919 г. он сравнил мир с «котлом без манометра», куда «кочегары без конца» подкладывали уголь, и выход мог быть только один: «...мировой котел разнесло вдребезги». Все «великолепное здание старого мира» было построено из пироксилина — «Целыми десятками лет мир вооружался. <...> миллиарды тратились на постройку броненосцев, цеппелинов, пушек». Высокоразвитая промышленность Германии не находила новых рынков для сбыта продуктов, и так «стихийно, логически Германия пришла к войне»<sup>23</sup>. Из учения Маркса Замятин воспринял критику фанатичной веры утопистов в силу мысли и творческой идеи в достижении социального прогресса, но отверг его положение, что наука, искусство, литература — лишь надстройка на экономических отношениях, на производственных формах данной эпохи. В статье «Новая русская проза» (1923), говоря об особенностях современной эпохи, Замятин цитирует строчки из послесловия к второму изданию «Капитала» К. Маркса (1873): «...каждую существенную форму она (диалектика. — М.Л.) рассматривает в движении, следовательно, так же и с ее преходящей стороны <...>»<sup>24</sup>. Замятин пишет: «А в нашу эпоху великих синтезов — арифметика уже бессильна; нужны интегралы от нуля до  $\infty$ , нужен релятивизм, нужна дерзкая диалектика, нужно “всякую осуществленную форму созерцать в ее движении, то есть как нечто преходящее” (Маркс)»<sup>25</sup>. В тезисах для ответа критикам его статьи «Я боюсь» (1921) Замятин использовал имя Маркса для защиты литературы от давления государственной идеологии, подчеркивал, что марксистская философия не ограничивается узкоклассовым подходом к искусству: «Если бы Маркс

<sup>22</sup> Переписка Е. И. Замятина с С. А. Венгеровым / Публ. и подг. текста Т. А. Кукушкиной и Е. Ю. Литвин; вст. ст. и коммент. М. Ю. Любимовой // Евгений Замятин и культура XX века. С. 192.

<sup>23</sup> Замятин Е. Соч. Мюнхен, 1988. Т. 4: Проза; Киносценарии; Лекции; Рецензии; Лит. публицистика; Ст. на разные темы / Под ред. Е. Жиглевич и Б. Филиппова при участии А. Тюрина; вст. ст. Б. Филиппова. С. 461.

<sup>24</sup> Маркс К., Энгельс Ф. Соч.: В 30 т. 2-е изд. М., 1960. Т. 23. С. 22.

<sup>25</sup> Замятин Е. Я боюсь. С. 93–94.

дал философию благоденствия только пролетариата, т. е. рабочего класса в капиталистическом организованном обществе, его философии была бы невелика цена. Но в том-то и дело, что он искал путей не к благоденствию пролетариата, а к благоденствию человечества, *человека вообще*. Только об этом может говорить большая литература»<sup>26</sup>. В последующие годы писатель употребляет слово «марксизм» в значении ортодоксального марксизма, укрепившегося в идеологии советской власти. В черновом наброске к статье «Перегудам. От редакции “Русского современника”» (1924) он возразил официальному критику Н. Смирнову из газеты «Известия»: литературу нельзя «лечить марксизмом» так, как можно лечить экономику, марксизм — не панацея от всех бед<sup>27</sup>. А два года спустя Замятин подчеркивал, что в отличие от политики, экономики, торговли и народного образования, где уже «установилась твердая линия», в искусстве и, в частности, в литературе «марксистской линии нет и быть не может», «потому что художественное творчество стандартизировать нельзя»<sup>28</sup>.

Критики творчества Замятина из кругов русской эмиграции не могли не заметить, что писатель часто использует в своем лексиконе слово «марксизм». Вероятно, поэтому после его смерти Т. И. Манухина попыталась специально объяснить причину этого явления. «По видимому, — писала она, — марксистская фразеология была ему удобна, и формально она прикрывала резкие протесты, колкости сатиры, словесную борьбу, мечтание о рае за гранями пролетарской диктатуры <...>»<sup>29</sup>. Вряд ли с этим утверждением можно согласиться. Замятин употреблял слово «марксизм» точно по назначению и, обращаясь к тому или иному положению Маркса и продолжателей его учения в советской России, он прямо передавал смысл идеи и прогнозировал возможные последствия ее воплощения в реальности.

Влияние Ницше на творчество писателя не ограничивалось простым цитированием его поэтических формул и потому не прослеживается на уровне лексических и фразеологических совпадений. Осмысление идей немецкого философа происходило во взаимодействии притяжения и отталкивания, в соединении тезисов, которые у Ницше или не связаны, или противоречат друг другу. Замятин разделял взгляд Ницше на трагизм человеческого существования, который заключен в противоречии этих устремлений личности и сверхличного начала, создающего предел для полной реализации

<sup>26</sup> Там же. С. 241; см. также коммент. А. Ю. Галушкина, с. 331.

<sup>27</sup> Там же. С. 242.

<sup>28</sup> Там же. С. 243.

<sup>29</sup> Т. Таманин [Манухина Т. И.]. Е. И. Замятин. С. 407.

устремлений. Так же как и для Ницше, для Замятина невозможен путь выхода из этого кризиса, если он ведет к добровольному, сознательному растворению личной воли человека в воле божества (будь то Бог, монарх, государственная идеология, общественная или политическая доктрина). Но Замятин не принимает как путь, предложенный философом для выхода из этого трагического противоречия, так и отвергает культ сверхчеловека, преодоление им морали и права.

Замятину импонирует враждебное отношение Ницше к ортодоксальному христианству, которое уничтожило здоровую, чувственную радость земного бытия, «веселие жизни»; он так же, как философ, не приемлет ни высшее господство иезуитизма, ни господство над человечеством «с целью его осчастливливания». Так же, как Ницше, Замятин считал, что никакая философская система не может целиком войти в жизнь и процесс поиска истины ценнее, чем борьба за ее воплощение. Из поэтической философии Ницше Замятин, вероятно, заимствовал для своей философии культуры формулы «мечтателя», «еретика» и «матроса на мачте». Возможно, этический идеал писателя «любовь к завтра» восходит к этическому идеалу Ницше «любовь к дальнему»<sup>30</sup>. Из других одиннадцати заповедей Ницше Замятин в своей жизни следовал, кажется, еще только двум: «Ты не должен подчиняться ни одному религиозному обряду» и «Ты должен предпочесть изгнание невозможности говорить правду»<sup>31</sup>.

Еще в конце XIX в. в философии и литературе новое освещение получила идея о том, что не все в жизни и деятельности человека определяется сферой его сознания; искусство открыло в человеческой душе области, недоступные аналитическому проникновению. В первой же фразе книги «Рождение трагедии, или Эллинство и пессимизм» Ницше представил свою методологическую декларацию, где уравнивал «путь логического уразумения» и «путь непосредственной интуиции»<sup>32</sup>. В поэтической философии Ницше антиномия разума и бытия, интеллекта и жизни играет очень важную роль. Проблема истины и лжи, одна из производных этой антиномии, получила выражение в словах парадоксалиста в «Записках из подполья» Ф. М. Достоевского: «Что знает рассудок? Рассудок знает только

<sup>30</sup> Обоснование идеала «любовь к дальнему» философ С. Л. Франк считал новаторской идеей немецкого философа. См: *Франк С. Л.* Душа человека: Опыт введения в филос. психологию. М., 1917. С. 142–143 (Зап. Ист.-филос. фак-та Петрогр. ун-та; Ч. 138).

<sup>31</sup> В общем виде они сформулированы в кн. Ф. Ницше «Так говорил Заратустра. Книга для всех и ни для кого».

<sup>32</sup> *Ницше Ф.* Соч.: В 2 т. / Сост., ред., вст. ст. и примеч. К. А. Свасьяна. М., 1990. Т. 1. С. 59.

то, что успел узнать <...> а натура человеческая действует вся целиком, всем, что в ней есть, сознательно и бессознательно, и хоть врет, да живет»<sup>33</sup>. С точки зрения как Ницше, так и Достоевского, разум — это неадекватный инструмент познания жизни; жизнь неизмеримо богаче, чем ее рационалистическое понимание, называемое истиной, и поэтому она есть царство видимости, лжи. «Из факта относительности истины, — как тонко заметил авторитетный исследователь творчества Достоевского, — подпольный человек и Ницше делают вывод о ее несостоятельности»<sup>34</sup>.

В концепции «философского синтетизма» Замятин развивал тезис Ницше о равноценности «двух путей» познания действительности — логического дискурса и интуиции. Отношение Замятина к проблеме рационального и иррационального в жизни человека не выражено писателем непосредственно в развернутом виде; о нем можно судить в основном по художественным текстам и некоторым высказываниям в письмах. Замятин осознавал, что феномен мысли по своей природе не является недостаточным и не гарантирует от ошибок. В ранних письмах Л. Н. Усовой он излагал придуманные им теории «о фантазиях» и «о глупостях». Сохранился лишь небольшой фрагмент — в нем Замятин размышляет о «рассудке» и об «ошибках» в точных науках: «Делание глупостей <...> является революцией против самодержавия рассудка, а этот деспот всегда страшно самолюбив. <...> В высшей математике, этой чистейшей науке, царстве самого холодного, самого мертвого разума — <...> нет ни одного вывода, в кот<ором> не было бы известной доли неточности, приближения, ошибки. Эти ошибки я устанавливаю заранее, в начале каждого вывода. И вот это-то, что я делаю их *сознательно*, устанавливая их величину, учитывая их влияние — это и дает возможность в сущности ошибочным выводам, тем не менее, быть строго научными»<sup>35</sup>. Этой теорией он, вероятно, пытался обосновать в 1906 г., что любой человеческий поступок, продиктованный исключительно разумом, не гарантирует от ошибки. Позднее Замятин, вероятно вслед за французским философом Анри Бергсоном (его книга «Творческая эволюция» (1907) была переведена на русский язык в 1909 г.), выделил два пути различного рода познания — путь бессознательного инстинкта и путь интеллекта: «Интеллект характеризуется естественным непониманием жизни», путь интеллекта — это путь только технического развития и «ведет

<sup>33</sup> Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1973. Т. 5. С. 115.

<sup>34</sup> Дудкин В. В. Достоевский — Ницше: проблема человека. Петрозаводск, 1994. С. 22–23.

<sup>35</sup> Рукописное наследие Евгения Ивановича Замятина. С. 24–25.

к рабству у материи». Инстинкт — органичен, он изнутри, интимно чувствует мир. Один из неразвитых зародышей этого инстинкта — интуиция, она действует через симпатию, сочувствие, мгновенно преодолевая тот раскол «субъект — объект», который развился в ходе «орудийного» отношения человека к миру. От интеллекта можно будет освободиться только тогда, когда сознание человека сумеет обратиться вовнутрь и разбудить в нем те возможности интуиции, которые еще спят<sup>36</sup>.

Бессознательные инстинкты определяют поведение героев ранней прозы Замятина. Склонность писателя «сравнивать человека с живым куском природы» отметил критик Вяч. Полонский и назвал его художником «плоти, живой твари, всего, что дышит, размножается, плодится»<sup>37</sup>. Характеризуя персонажей повести «Уездное», П. М. Пильский утверждал, что они — «не случаи, не души, даже не типы, а история», «не просто лица, а генеалогия», «живые носители наследственных передач, какие-то атактические изваяния»; их уклад жизни писатель изобразил как «быт, вывернутый корнями вверх»<sup>38</sup>. Каждый персонаж является носителем какого-либо инстинкта, и этот инстинкт отражен в его портретной характеристике. Существование или отсутствие Бога герои объясняют «земными приметами», в библейские сюжеты и нравственные понятия вкладывают физиологический смысл. «Культурные изобретения» — тарелки, вилки, гребенки — не изменили первобытного облика персонажей «Уездного».

Духовная жизнь в провинции еле теплится — в ранних рассказах и повестях Замятина неизменно присутствуют нелепые и трогательные чудаки и мечтатели. Они тяготеют к абсолютному, а не конкретному. Если для них становится ясным, насколько они отдалены от идеала, то они сразу теряют интерес к каким-либо действиям, приобретают равнодушие ко всему. В героях подчас уживается дикое и нелепое — и высокая тяга к непонятному христианскому идеалу, но это не гармоничное сочетание, а «нескладный лад»: «Но одно так к другому пригнано, что из нескладных кусков как будто и лад выходит: может, и дикий, а все же лад»<sup>39</sup>.

<sup>36</sup> Бергсон А. Творческая эволюция / Авториз. пер. с фр. В. А. Флеровой. М.; СПб.: Рус. мысль, 1914. С. 120, 128, 141–142, 147–149, 156.

<sup>37</sup> Полонский В. Заметки о молодых: (Чапыгин, Никандров, Замятин) // Летопись. 1916. № 3. С. 262.

<sup>38</sup> Пильский П. Внуки: Литературные наблюдения // Аргус. 1916. № 9. С. 85–86.

<sup>39</sup> Замятин Е. Избр. произведения: Повести; Рассказы; Сказки; Роман; Пьесы / Сост. А. Ю. Галушкин; предисл. В. Б. Шкловского; вступ. ст. В. А. Келдыша. М.: Сов. писатель, 1989. С. 45.

В жизни одновременно присутствуют и «веселое», и «страшное». «Веселое» — это природный инстинкт, неумная жизненная энергия, «страшное» — это непознанное в мире и иррациональное начало в человеке. «Веселое» выступает в значении инфантильности, детскости, открытости по отношению к окружающему миру, это слово может означать и анархическую стихийность человека, его отзывчивость на бунт. И в одном, и в другом случае «веселое» — означает гигантский по продолжительности своего действия выброс жизненной энергии, разнородной по своим свойствам. Это «поток однонаправленного действия», он не отклоняется от «заданного курса и поэтому легко заходит в тупик»<sup>40</sup>. «Веселое» всегда оборачивается «страшным». Сеня Бабушкин в рассказе «Непутевый», человек размашистый, щедрый, добрый и великодушный, живет по велению сердца и чужд трезвого рационализма, игнорирует общественное мнение и презирает обыденное сознание. Героя привлекает музыка стихии, буря, порыв, половец в социальной жизни, и его сопровождает слово «веселый» до самого момента смерти, когда «страшное» вновь проступает в жизни.

«Страшный» заменяется словом «веселый», когда автору нужно подчеркнуть перевернутость нравственных понятий его персонажей. Глава в повести «Уездное», в которой речь идет о воровстве денег, называется «Вытекло веселое вино», глава «Веселая вечерня» повествует о предательстве Барыбы. Страшное подстерегает «веселых» героев на каждом шагу. В обитателях русской провинции писатель подчеркивает их духовную неразвитость, отсутствие идеалов и нравственных норм, пренебрежение настоящим: при избытке жизненной энергии они легко доходят до звероподобного состояния, стремятся разрушить все, что было создано до них, но не знают, что делать дальше; при недостатке энергии они живут надеждой, что все образуется само собой. Быт в повести «Уездное» связан воедино только внешним, бытовым и церковным ритуалами или же освящен национальными преданиями. Миф о жизни провинциальных жителей как о «земном рае», как о граде Китеже разрушается самим сюжетным ходом — превращением вдовьего «потешника» Анфима Барыбы в полицейского урядника: желанный рай оборачивается сплошным адом.

У персонажей повести «На куличках» неразвитая психология, и потому человек распадается на множество частей, на «человечьи кусочки»: «чья-то лысая как арбуз голова», «косолапые капитан-не-

---

<sup>40</sup> См.: *Майорова Т. А.* «Веселое» и «страшное» в творчестве Е. И. Замятина // Творческое наследие Евгения Замятина: Взгляд из сегодня / Под ред. Л. В. Поляковой. Тамбов, 1997. Кн. III. С. 88–89.

часовы ноги», «букет повисших в воздухе волосатых кулаков». Они «плавают в рыжем тумане самодовлеюще, как рыбы в стеклянной клетке какого-то бредового аквариума». Географические координаты рая-ада, или «бредового аквариума», двоятся — иногда они вполне конкретны и реальны, иногда достигают гигантских пространственных масштабов. «Звериный быт», или распавшийся на «человечьи кусочки» мир уездного города, вырастает до символа жизни всей провинциальной России.

За «уродливыми лицами» персонажей Замятина, за «толстухами и лентяями, преступниками и пьянчужками» критик В. П. Полонский увидел «коллективный лик» — «милое и противное вместе», «привычное, родное» и «ненавистное, проклятое, тягостное» одновременно. Сюжет повести «Уездное» — историю походов лентяя и мерзавца — он назвал только «предлогом», способом объединить 26 коротких эпизодов в одну большую главу, отдельные главы которой «растворяются, тонут в общей, единственной картине, имя которой Русь». Подобный подход к изображению быта имеет определенный смысл: «Ощувив в себе залежи всякой скверны, народная душа пытается объективировать эту скверну в искусстве, чтобы тем легче от нее избавиться»<sup>41</sup>. Критик Я. В. Браун в статье «Взыскующий человека (Творчество Евгения Замятина)» в 1923 г. писал, что «Уездное» было для писателя «не формулой утверждения быта, бытовизма, но лишь формой его познания во имя преодоления». Критик справедливо заметил, что если бы Замятин остановился только на этой форме художественной «надбытовой философии», в этом не было бы ничего особенного. Так о России писали и предшественники, и современники Замятина — Г. И. Успенский, М. Е. Салтыков-Щедрин, А. П. Чехов, А. И. Куприн, Ф. Сологуб в романе «Мелкий бес». Я. Браун отметил также, что в творчестве Замятина вряд ли возможно выделить и рассмотреть отдельно «английскую тему», неразрывно связанную с предшествующим и последующим творчеством писателя<sup>42</sup>.

Пребывание в Англии в 1916–1917 гг., знакомство с ее культурой дало Замятину богатый материал для философских и культурологических размышлений<sup>43</sup>. Противоречия английской жизни — удивительные технические достижения и утрата человеком

<sup>41</sup> Полонский В. Заметки о молодых... С. 263.

<sup>42</sup> См.: Евгений Замятин. «Мы». Текст и мат-лы к творческой истории романа. С. 324, 330–337.

<sup>43</sup> См. подробнее: Казнина О. А. Е. И. Замятин // Русские в Англии: Русская эмиграция в контексте русско-английских литературных связей в первой половине XX в. М., 1997. С. 271–293.



индивидуальности, высокий уровень жизни и всепроникающий дух консерватизма — побуждали Замятина задуматься над вопросами, которые давно занимали западноевропейских мыслителей, а к началу XX в. приобрели актуальность в России, вступившей на путь интенсивного промышленного развития. Английские впечатления дали новый импульс для осмысления проблемы личности, но уже в контексте иных, не ставших еще злободневными в России вопросов — «человек и технократическое общество», «нравственная сущность технического прогресса».

В основе повести «Островитяне» — трагический разлад между британской бесстрастностью и жадной живой жизни со всеми ее безумствами и страстями. Жрец Единообразия викарий Дьюли и его паства мечтают о безликой подстриженной вселенной: «...электрический уют: громадный, сверкающий, ползет и приглаживает все, и не останется ничего — ни домов, ни деревьев, только что-то плоское и гладкое, как зеркало»<sup>44</sup>. Дьюли провозглашает «математически верное счастье», он уверен в своем «своевольном праве» вершить судьбы окружающих по закону «христианского благочестия»: «умные» должны «гнать ближних по стезе спасения, гнать — скорпионами, гнать — как рабов». Он пытается сформулировать «розовые и голубые» идеи «Завета Принудительного Спасения»: «с неизбежностью механической» «единичная», «преступная» и «беспорядочная» воля «будет заменена волей Великой Машины Государства»<sup>45</sup>. В художественной структуре «Островитян» намечена и другая характерная особенность англичан — стремление к свободомыслию. Объекты «принудительного спасения» викария — актриса Диди и адвокат О'Келли — носители «крайнего своеволия». Диди провозглашает «прелесть безобразного» и воплощает в жизнь «анархическую свободу чувств». О'Келли (вероятно, не случайно автор выбрал для этого персонажа не английскую, а ирландскую фамилию) рассуждает о «чопорном» английском обществе и Оскаре Уайльде, о «гармонии порока»<sup>46</sup>.

Д. П. Святополк-Мирский отметил, что в повести «Островитяне» «отразилось то внутреннее состояние, которое характерно и для сугубо российских повестей “Уездное” и “На куличках” — изображение тоскливой и одинокой жизни человека»<sup>47</sup>. Значение этой повести

<sup>44</sup> Замятин Е. Избр. произведения. С. 290.

<sup>45</sup> Там же. С. 268.

<sup>46</sup> Там же. С. 278.

<sup>47</sup> <Святополк-Мирский Д. С. История русской литературы с древнейших времен по 1925 год / Пер. с англ. Р. Зерновой. London, 1992. С. 205.

в контексте культурологических идей Замятина значительно шире. «Английский опыт» убедил Замятина в том, что проблема нераскрытости личности не является специфически российской проблемой, она не менее актуальна для европейской культуры. Технический прогресс и самое совершенное государство, где царствует «Завет Принудительного Спасения», согласно которому жизнь, как «стройная машина», с «механической неизбежностью» ведет к «желанной цели», не гарантируют счастья человеку.

Счастью человека Замятин связывал с присущим каждому индивидууму стремлением к свободе, существующим в нем *a priori*. В дорожном блокноте во время путешествия по Англии он сделал запись: «Англичанин любит свободу, как свою законную жену, и если обращается с ней не особенно нежно, то умеет при случае защитить ее как мужчина»<sup>48</sup>. Именно такое отношение к свободе Замятин делает своим жизненным кредо: свое право на свободу он будет отстаивать «как мужчину» в сложных перипетиях своей жизни в пореволюционной России и вдали от нее, во Франции.

Если судить по комплексу идей, содержащихся в повести «Островитяне», Замятин понимал свободу как возможность выбора человеком дальнейших путей движения. Свобода — это состояние человека в момент этого выбора. Выбор — акт индивидуального сознания, он никогда не дается легко и сопровождается чувством угнетенности, нерешительности, сомнения. Такое понимание свободы созвучно идеям Ф. М. Достоевского: в «Зимних заметках о летних впечатлениях» писатель полемизировал с теоретическими построениями А. И. Герцена о грядущем общественном переустройстве, в «Записках из подполья» — с идеями Н. Г. Чернышевского в романе «Что делать?»<sup>49</sup>. По Достоевскому, «человеку надо — одного только *самостоятельного* хотенья, чего бы эта самостоятельность ни стоила и к чему бы ни привела»<sup>50</sup>. На личном жизненном опыте Замятин пережил столкновение индивидуального сознания и среды (разрыв с отцом-священником и отход от религии), личности и социальной группы (отход от революционной деятельности после 1908 г.), личности и общества. Детальное знание уклада русской провинциальной жизни, как, впрочем, и английский опыт привели его к убеждению, что масса людей не любит свободы, не выносит самого состояния свободы и предпочитает, чтобы выбор за них был

<sup>48</sup> Цит. по: *Казнина О.А.* Е. И. Замятин. С. 205.

<sup>49</sup> См. комментарии Е. И. Кийко: *Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 5. С. 357–361, 384.

<sup>50</sup> Там же. С. 113.

сделан кем-то другим. Аналогичным образом рассуждает Великий Инквизитор в романе «Братья Карамазовы»: «...ничего и никогда не было для человека и для человеческого общества невыносимее свободы!»<sup>51</sup>, — ничего более угнетающего, более страшного бремени, чем свобода выбора.

Замятин часто обращался в своем творчестве к религиозным темам, образам и мотивам. Рассказы «Дьячек» (1915), «Бог» (1915), «О святом грехе Зеницы-девы. Слово похвальное» (1916), «Знамение» (1916), «Сподручница грешных» (1918), «О том, как исцелен был инок Еразм»<sup>52</sup> (1922), «О чуде, происшедшем в Пепельную среду» (1924) и пьесу «Огни св. Доминика» (1920) можно рассматривать как критику традиционных христианских представлений. Религиозными понятиями и отсылками насыщены статьи «Рай» (1921), «О литературе, революции, энтропии и о прочем» (1923) и роман «Мы». Отношение Замятина к церкви как оформившемуся институту на протяжении почти всей его жизни было негативным. «Человек неверующий, далекий от метафизики», — свидетельствовала З. А. Шаховская, часто встречавшаяся с Замятиным в последние годы жизни<sup>53</sup>. Как справедливо заметил Р. Гольдт, писатель «подозрительно относился к трансцендентному, как только оно принимало вид оформившихся институтов»<sup>54</sup>. Однако в годы советской власти он «никогда не участвовал в антиклерикальной пропаганде» государства, наоборот, с возмущением откликнулся на снятие церковных колоколов в конце 1920-х гг.

Религию Замятин рассматривал как составную часть культуры; ее развитие, в представлении Замятина, происходит по тому же универсальному закону «энтропии», как и все в мире. В развитии всякой религии он различал три стадии — пророческую, апостольскую и церковную. Первая — «христиане в катакомбах, это пророческая стадия, и в ней больше всего величия, романтизма». Во второй, апостольской стадии — христиане «проповедуют открыто, они — борются идейно, они не победили». В третьей, «церковной» — христиане «победили в земном плане». «И, как всякий победитель, христиане силой, мечом, кострами, тюрьмами начинают спасать насильно...»<sup>55</sup>.

<sup>51</sup> *Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1976. Т. 14. С. 230.

<sup>52</sup> Печталось также под загл. «О том, как исцелен был инок Эразм».

<sup>53</sup> *Шаховская З. А.* В поисках Набокова; Отражения. М., 1991. С. 244.

<sup>54</sup> *Гольдт Р.* Религиозный кризис и протест против мира отцов // Творческое наследие Евгения Замятина. Кн. III. С. 29.

<sup>55</sup> *Замятин Е.* Художник и общественность / Публ. А. Тюрина // Новый журнал. 1990. Кн. 178. С. 163.

Еще подробнее писатель изложил свое видение истории христианства в предисловии<sup>56</sup> к исторической драме «Огни св. Доминика» (1920), в процессе работы над которой использовал многочисленные источники — историческое исследование американского историка цивилизации Г. Ч. Ли «История инквизиции в Средние века», книгу М. Барро «Торквемада», одноименную пьесу В. Гюго и др. В подготовительных материалах к пьесе есть ссылки на книгу П. Ж. де Сен-Виктора «Боги и люди»<sup>57</sup>.

Героическую юность христианства, за которое новые толпы «потрясенных его красотой» идут на смерть, писатель относит к III веку. Спустя двенадцать столетий новые тысячи людей «заперты за свою веру в темные подземелья», подвергнуты пыткам и сожжены на кострах. Палачами «во имя Христа» теперь выступают победившие христиане, они вступили «на престол римских императоров» и вышли из своих катакомб «на широкий путь государственной религии». На протяжении девяти веков христианство в борьбе с еретичеством не прибегало к грубой силе. В подтверждение этого положения Замятин процитировал одного из столпов христианства Тертуллиана: «Навязывать религию — дело совершенно противоречащее религии»<sup>58</sup>, — а также слова более позднего христианского философа Лактанция: «Никого не следует принуждать силою оставаться в лоне

---

<sup>56</sup> Это предисловие было опубликовано впервые в 1989 г.; см.: *Замятин Е.* Избр. произведения. С. 685.

<sup>57</sup> См., в частности: *Барро М. В.* Торквемада («Великий инквизитор»): Его жизнь и деятельность в связи с историей инквизиции: Биогр. очерк. С гравюрой картины Каульбаха из истории инквизиции. СПб.: Тип. Ю. Н. Эрлих, 1893. (ЖЗЛ. Биогр. б-ка Ф. Павленкова); *Ли Г. Ч.* История инквизиции в средние века: В 2 т. / Пер. с франц. А. В. Башкирова под ред. [и с предисл.] С. Г. Лозинского. СПб.: Брокгауз-Ефрон, 1911–1912; *Сен-Виктор П.-Ж., де.* Боги и люди / Пер. М. Волошина. М.: М. и С. Сабашниковы, 1914. (Страны, века и народы). См. подробнее: *Ерыкалова И. Е.* Черновые рукописи пьесы Е. И. Замятина «Огни св. Доминика» // Творческое наследие Евгения Замятина. Кн. III. С. 124–137.

<sup>58</sup> Ср. слова Квинта Септимия Флоренса Тертуллиана (ок. 160 — после 220) в «Послании к Скапуле» (213 г.), обращенные к римскому проконсулу Карфагена Квинту Флавию Скапуле Тертулу: «...богопочитанию (религии) не подобает вынуждать богопочитание, так как оно должно быть принято добровольно, а не путем насилия, так как и жертвы требуются от духа волящего» (Творения К. С. Ф. Тертуллиана. Ч. 1: Апологетические сочинения / Пер. с библиографией и комм. Н. Щеглова. Киев: Тип. «Петр Барский», 1910. С. 219. (Б-ка Творений Св. Отцов и Учителей Церкви Западных, издаваемые при Киевской Духовной Академии; Кн. 31).

церкви»<sup>59</sup>. Христианство начинает стареть с XI в., в нем все резче обнаруживаются «явные признаки старческого окостенения»: «вера в абсолютную непогрешимость своих догм», «боязнь свободной мысли и стремление пользоваться в борьбе уже не силою проповеди, а силою оружия, силою тюрем и казней». По мнению Замятина, это особенно сказалось в западном христианстве; в качестве примера он цитирует католического философа святого Фому Аквинского, который высказывался в том смысле, что «нераскаянных еретиков следует изъять из христианского общества, предавая их смерти»<sup>60</sup>. «Он только окончательно укрепил философский фундамент для этой душной тюрьмы церковного террора, в которую на несколько веков была загнана большая часть Западной Европы»<sup>61</sup>, — писал Замятин. Инквизиция со всем карательным аппаратом превратилась в могущественную и страшную власть, перед которой склонились и светские власти. В пьесе Замятин изобразил тот момент истории, когда инквизиция «впервые выступила с огнем и мечом против свободной еретической мысли». Действие происходит в первой половине XIII в. в Южной Франции, в Тулузском графстве (с богатыми городами Тулузой, Альби и Каркассоном), где прежде мирно обитали католики и еретики, сторонники альбигойского учения. Замятин поясняет: «Альбигойство — представляло собою смесь из принципов христианства первых веков и элементов восточных учений, Зороастры и Манеса; это была одна из первых попыток разрушить окостеневшую католическую догму и рационализировать христианство»<sup>62</sup>. Название пьесы связано с монашеской общиной

<sup>59</sup> Замятин дает перевод изречения Люция Лактанция (Lucius Coelius (Caecilius) Firmianus; ок. 250 — ок. 330): «Et quoniam vi nihil possunt; augetur, enim religio Dei, quanto magis premitur; ratione potius et hortamentis agant» (Избранные места из сочинения Лактанция *Institutiones Divinae* с комментариями / Составил М. Гурьев. СПб.: В Синодальной тип., 1889. С. 107; из гл. VIII «Несостоятельность средств, употребляемых язычеством в борьбе с христианством»; на титульном листе издания сообщается: «Учебным Комитетом при Святейшем Синоде книга одобрена для употребления в старших классах духовных семинарий»).

<sup>60</sup> Замятин цитирует изречение Фомы Аквинского (Фома (Томас) Аквинат; Thomas Aquinas (Thommaso d'Aquino); 1225 или 1226–1274) из его труда «Сумма теологии» («Summa theologicae»; 1265–1273) в изложении профессора Гентского университета Поля Фредерика (Frédéric, Paul). Ср.: «Ересь есть грех; за который виновный не только должен быть отлучен от Церкви, но *изъят из мира смертью...*» (Фредерик П. Историография Инквизиции // Ли Г. Ч. История инквизиции в Средние века. Т. 1. С. V).

<sup>61</sup> Замятин Е. Избр. произведения. С. 684.

<sup>62</sup> Там же. С. 685.

доминиканцев, основанной св. Домиником, который считался покровителем инквизиции; в его честь «огнями св. Доминика» называли костры, где сжигали еретиков.

Замятин был, судя по всему, равнодушен к жизни церкви и специфическим религиозным конфессиональным проблемам. Религиозную и церковную тематику он использовал как средство разрешения других проблем. Как справедливо заметил критик П. М. Пильский в 1923 г., в основе пьесы — «современная российская действительность» (необходимо отметить, что церкви и религии в этой действительности оставалось все меньше места), но автор сумел поднять пьесу «высоко над злободневностью и затронуть в ней глубокие вопросы человеческой души, выявить ее искания и противоречия»<sup>63</sup>.

Отношение Замятина к проблеме Бога и человека, иносказательно выраженное в рассказе «Чудесное знамение», таково: Бог не должен зримо присутствовать в жизни человека, а тем более руководить его действиями. Бог, открывающийся человеку после совершения чуда, уподобляется Великому Инквизитору в романе «Братья Карамазовы» Ф. М. Достоевского. Религиозные чувства человека должны быть направлены на поиск самого себя, в поисках истины человек все время пребывает в сомнении. Появление Бога останавливает это духовное движение, и далее следует — энтропия. Нормы христианской морали в области половых отношений подвергнуты Замятиным критике в рассказах «О святом грехе Зеницы-девы. Слово похвальное» и «О том, как исцелен был инок Еразм». Замятин не только обращается к проблемам из области религии, но и пытается их решить, используя жанровые и стилистические особенности церковной литературы, которую он хорошо знал с детства. Христианской морали о безграничной любви к ближнему писатель противопоставляет романтический миф о человеке-творце, глашатая Природы, «сочетающемся тайным браком с ней»<sup>64</sup>.

Исследователи отмечают адогматический характер идей у Замятина, отсутствие у него утопического сознания и делают из этого вывод об антиутопическом характере его мировоззрения, определяя роман «Мы» как антиутопию. Чтобы проверить справедливость этих высказываний, следует обратиться к тому значению,

<sup>63</sup> Пильский П. М. Новые книги // Сегодня (Рига). 1923. 4 февр.

<sup>64</sup> См. подробнее: Лебедев А. «Святой грех» Зеницы Девы, или Что мог прочитать инок Еразм (два произведения Е. Замятина в церковно-литературном контексте) // Новое о Замятине: Сб. мат-лов / Под ред. Л. Геллера. М., 1997. С. 36–55.

которое писатель вкладывал в само понятие «утопия». В статье «Генеалогическое дерево Уэллса» (1922) Замятин утверждал, что социально-фантастические романы Г. Уэллса — «не утопии». Он отметил «два родовых и неизменных признака утопии»: «один — в содержании: авторы утопий дают в них кажущееся им идеальным строение общества, или, если это перевести на язык математический, утопия имеет знак +. Другой признак, органически вытекающий из содержания, — в форме: утопия всегда статична, утопия — всегда описание, и она не содержит или почти не содержит в себе — сюжетной динамики»<sup>65</sup>. Эти признаки в социально-фантастических романах Уэллса «Машина времени», «Первые люди на луне», «Война в воздухе», «Освобожденный мир» отсутствуют; социальная фантастика английского писателя — со знаком «минус»: «Своими социально-фантастическими романами он пользуется почти исключительно для того, чтобы вскрыть дефекты существующего строя, а не затем, чтобы создать картину некоего грядущего рая». В них нет «розового или золотого райского отблеска», это «мрачные краски Гойи». Они скорее социальные памфлеты, облеченные в форму фантастического романа и ведут свое генеалогическое древо от «Путешествия Лемюэля Гулливера» Дж. Свифта, «Путешествия Нильса Клима к центру земли» Л. Гольберга, «Грядущей расы» Э. Бульвер-Литтона<sup>66</sup>. Целые главы романа «Война в воздухе», отмечает Замятин в предисловии к нему, посвящены «разбору недостатков общественного строя, анализу общественных условий», которые привели человечество к мировой войне: «...война между нациями и война междуусобная — обратили в развалины весь мир, всю цивилизацию, люди вернулись в первобытное, дикое состояние <...>»<sup>67</sup>. Залог успеха научно-фантастических произведений Уэллса Замятин видит в том, что в них всегда сказка, миф соседствуют с точной наукой. Вряд ли есть какая-либо отрасль науки, которая не отразилась бы в фантастических романах английского писателя — они логичны, «как математические уравнения». То, что кажется современникам Уэллса фантастикой, завтра «станет бытом»<sup>68</sup>.

В двадцатые годы Замятин был одним из немногих знатоков фантастической литературы и утопий. Редактируя переводы для одиннадцатитомного собрания сочинений Г. Уэллса, он изучил широкий круг произведений, многочисленные исторические ис-

<sup>65</sup> Замятин Е. Герберт Уэллс. Пб.: Эпоха, 1922. С. 43.

<sup>66</sup> Там же. С. 43–44.

<sup>67</sup> Замятин Е. Соч. Т. 4. С. 465.

<sup>68</sup> Замятин Е. Герберт Уэллс. С. 9, 12.



точные, научную литературу, что позволило ему определить место Уэллса во всемирной литературе, реконструировать его «генеалогическое древо». В статьях о Г. Уэллсе встречается около сотни имен авторов, названий произведений утопической и фантастической литературы; все они, как правило, снабжены емкими и точными характеристиками. Замятин был знаком с трудами экономиста, профессора Санкт-Петербургского университета, историка различных общественных и политических учений от анархизма до социализма, а также утопической литературы, Владимира Владимировича Святловского (1871–1927)<sup>69</sup>. В составленном им «Каталоге утопий» (1922) была приведена литература «утопического социализма», начиная с античных форм и заканчивая последними произведениями 1918 года. Из известных автору 2000 утопий он включил в каталог те, которые имели преимущественно «экономическое, социально-философское или социально-политическое содержание»; в каталог не вошли «утопии в технике, утопии явно сказочного или сатирического характера, утопии-фантазии из зверино-эпоса», не вошли также произведения Ж. Верна, Ж.-А. Б. Сен-Пьера, «Путешествие Гулливера» Дж. Свифта и др.

В книге «Русский утопический роман» (1922) В. Святловский полемизировал с тезисом Замятина из статьи «Герберт Уэллс»: «...образцов социальной научной фантастики почти нет; едва ли не единственными представителями этого жанра окажутся рассказ “Жидкое солнце” Куприна<sup>70</sup> и роман “Красная звезда” Богданова<sup>71</sup>, имеющие скорее публицистическое, чем художественное значение»<sup>72</sup>. Святловский упрекнул Замятина в необоснованности такого заявления и перечислил некоторые отечественные утопии, признав, однако, что роман «Красная звезда» до 1917 г. был единственной

<sup>69</sup> В числе его работ: *Святловский В. В.* 1) Анархизм, его сущность и учение. Пг.: Кн-во Ясного (б. Попова), 1917 (Б-ка «Свобода»); 2) Очерки по анархизму. Пб.: Гос. изд-во, 1922; 3) История социализма. Пг.: Былое, 1922; 4) Русский утопический роман. Пг.: Гос. изд-во, 1922; 5) Каталог утопий. М.; Пг.: Гос. изд-во, 1922. Замятин, вероятно, был знаком и с членами семьи Святловского: фамилия «Святловский» неоднократно упоминается в письмах Замятина к жене (письма от 5 сент. 1911 г., 12 янв. 1912 г., 29 авг. и 3 сент. 1918 г., 10 сент. 1923 г.). См.: Рукописное наследие Евгения Ивановича Замятина. С. 99, 113, 216, 219, 258.

<sup>70</sup> Роман А. И. Куприна «Жидкое солнце» был опубликован в альманахе «Жатва» (1912. Вып. IV). Альманах вышел из печати уже в 1913 г.

<sup>71</sup> Роман А. А. Богданова «Красная звезда» (СПб., 1908) вышел из печати в конце 1907 г.; в 1918–1929 гг. переиздавался шесть раз.

<sup>72</sup> Замятин Е. Герберт Уэллс. С. 47.

«русской утопией с социалистическим содержанием»<sup>73</sup>. В этой же книге был напечатан анонс готовящейся к печати утопии, не известной к тому времени российскому читателю: «Денис Веррас д'Алле (Denis Vairasse d'Allais). Французский писатель, его утопия — одно из интереснейших произведений века, послужившее прототипом для позднейших социальных фантазий. “История Севарамбов”. Русский перев. — А. М. Святловской: “История Севарамбов”, Петроград, 1923 (печатается)»<sup>74</sup>. Известно, что Замятин 18 мая 1923 г. предложил директору издательства «Academia» А. А. Кроленко издать книгу французского писателя XVII в. «Histoire des Sévarambes, peuples qui habitent une partie du troisième continent communément appelé la Terre Australe»<sup>75</sup>.

Исследователи обратили внимание на одну утопию<sup>76</sup>, которая в России прошла незамеченной, но, вероятно, была известна Замятину и могла послужить стимулом для создания ряда образов и даже эпизодов романа «Мы», — на роман американского писателя и бизнесмена Дэвида М. Пэрри «Багровое царство»<sup>77</sup>.

Вероятно, Замятину было известно и о масштабной русской монархической утопии — романе казачьего генерала П. Н. Краснова «За чертополохом» (1921). Действие романа разворачивается во второй половине XX в. в России, границы которой непроницаемо защищены плотной стеной гигантского чертополоха: он растет на полях, обильно политых кровью красноармейцев, погибших при попытке большевиков завоевать Европу и организовать там революцию. Путешественники из Европы, пытаясь познакомиться с загадочной страной, обнаруживают за непроходимыми зарослями процветающую под властью царя в полной гармонии с разумом, Богом и при-

<sup>73</sup> Святловский В. В. Русский утопический роман. С. 7–9.

<sup>74</sup> Там же. С. 52–53.

<sup>75</sup> Подробнее см.: Е. И. Замятин в дневниках А. А. Кроленко / Вст. ст., публ. и комм. И. В. Дацюк // Евгений Замятин и культура XX в. С. 280, 287. Книга была издана «Academia» лишь в 1937 г. (см.: Верас Д. История севарамбов / Пер. с франц. Е. Дмитриевой; общ. ред. и вст. ст. В. П. Волгина. М.; Л., 1937).

<sup>76</sup> См.: Брандис Е., Дмитревский В. Тема «предупреждения» в научной фантастике // Вахта «Арамиса». Л., 1976. С. 440–471; Ануфриев А. Е. Неизвестный источник романа Е. Замятина «Мы» (Д. Пэрри. «Багровое царство») // Творческое наследие Евгения Замятина. Тамбов, 1997. Кн. V. С. 77–85.

<sup>77</sup> См.: Пэрри Дэвид М. Багровое царство: Социал-демократическая фантазия / Пер. <З.> Рагозиной. СПб., 1908 (впервые на англ. яз. под назв. «The Scarlet Empire»; 1906). Этот роман, как справедливо заметил А. Е. Ануфриев, действительно имеет многочисленные совпадения, параллели и аналогии с романом Замятина, и вряд ли они являются случайными.

родой новую Россию<sup>78</sup>. Имя П. Н. Краснова упоминается в письме И. Е. Куниной-Александр к Замятину от 29 февраля 1928 г.<sup>79</sup>

Вероятно, Замятин был хорошо знаком и с фундаментальной работой «История утопии» (1910) А. Свентоховского<sup>80</sup>. В качестве эпиграфа Свентоховский выбрал слова Оскара Уайльда: «На карту земли, на которой не обозначена Утопия, не стоит глядеть, так как карта эта игнорирует страну, к которой неустанно стремится человечество. Прогресс — это реализация Утопии» (с. 1). Многие идеи, высказанные польским историком, были восприняты писателем и нашли свое воплощение в романе «Мы»; в тексте романа можно обнаружить аллюзии на отдельные высказывания автора. Например: «Марксисты, вопреки своим принципам и вопреки партийным интересам, принуждены были для толпы своих последователей бросить несколько живых картин на экран, заслоняющий будущее»; «утопия, как мечта о будущем счастье человечества, является одним из наиболее прекрасных и наиболее облагораживающих созданий человеческого духа» (с. 418, 423); «Мечта — это кружево, которое сплетается из ниток действительности» (с. 420); «О. Уайльд думает даже, что “большинство людей портит свою жизнь нездоровым и преувеличенным альтруизмом”, т. е. утопический кристалл души человека не должен легко растворяться в огне любви к ближним» (с. 405); «Когда семья теряет собственность и все средства производства, когда она перестает быть воспитательным заведением, она становится “разрушенным зданием, от которого остаются две стенки”. Поэтому многие утопии рекомендуют случайные связи» (с. 408); «Чтобы механизм действовал хорошо и точно, он должен быть заключен в крепкие формы». Свентоховский выделил характерную черту в утопиях Платона, Кампанеллы, Кабе и других: «...не только действия, но даже мысли и чувства урегулированы заранее, замкнуты и распределены в обществе, как пар по трубам; ими овладели и применили их, как на фабрике. Старый Молох, в котором гибнут принесенные в жертву

<sup>78</sup> См.: Краснов П. Н. За чертополохом: Фантастический роман. Берлин: О. Дьякова и К<sup>о</sup>, 1922; 2-е испр. и доп. автором изд.: Кн. 1–2. Рига: «Граматы Драугс», 1928–1929. (Б-ка новейшей лит-ры; Т. 47–48). Краснов Петр Николаевич (1869–1947) — русский генерал, военный и политический деятель, писатель и публицист.

<sup>79</sup> См.: Два письма И. Е. Куниной-Александр к Е. И. Замятину / Публ. Е. Ю. Литвин; комм. В. М. Загребина и М. Ю. Любимовой // Евгений Замятин и культура XX века. С. 298–299.

<sup>80</sup> См.: Свентоховский А. История утопии / С вст. ст. А. Р. Ледницкого; с разрешения автора пер. Е. Загорский. М., 1910. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием страниц в скобках.

люди, остался, только его раскаленное чрево увеличилось чрезмерно. За исключением анархических утопий, которые хотят ввести в человеческие отношения совершенный хаос, или идиллий в стиле Морриса, все другие утопии дают личность тяжестью коллективной воли, некоторые даже (напр., Морелли и Кабэ) желают, чтобы общество окаменело навсегда в неизменном виде, убивая каждого, кто хотел его оживить. Самая ужасная тирания никогда не стремилась к такому безусловному задержанию прогресса, как многие утопии, намеревавшиеся стереть всякую тиранию с лица земли. <...> Ни одна из утопий не указала до сих пор, каким узлом соединить личность с коллективом, чтобы этот узел был не давящей петлей, а паутиной нитью, и какой силе естественного притяжения к массе подчинить ее, не прибегая к тягостному насилию. Стрелка утопических часов все движется между коммунистическим принуждением и анархическим своеволием и не может остановиться на средней точке, не впадая ни в одну из двух крайностей» (с. 409–410). В заключении автор «Истории утопии» писал о сущности, значении и влиянии утопий: «Люди могут иметь равные права, но не равные способности. Утописты замечают это препятствие, но надеются, что оно когда-нибудь падет само собой. Они рассчитывают на то, что половой подбор, руководимый обществом, искусное воспитание детей и одинаковые для всех условия жизни сделают людей более похожими друг на друга; всеобщее и равное образование уничтожит те высоты и бездны, которые теперь отделяют людей темных от ученых или даже переученных, уровень знаний будет одинаков, а вместе с тем одинаковы и способности. До известной степени предположить это возможно. Но чтобы наступило время безусловной нивелировки или такое состояние, когда разница между человеческими особями была бы ничтожна, — это кажется и невероятным и нежелательным. Невероятно это потому, что природа, каковы бы ни были искусственные влияния, не перестанет производить разновидности среди особей, поставленных в одинаковые условия; нежелательно — потому что такая нивелировка задержала бы развитие и общественную жизнь превратила бы в движение механизма» (с. 402–403).

Замятин понимал утопию как «мечту об истинной и справедливой жизни». Движение человеческого общества, полагал Замятин, будет осуществляться по пути воплощения в жизнь научной утопии или прогнозов подобных уэллсовским, социально- или научно-фантастическим. Различные социалистические теории Замятин рассматривал как научные утопии — их цели вполне совпадали с идеями Платона и его последователей. В 1921 г., когда коммунистическая утопия начала воплощаться в России, Замятин писал К. А. Федину:

«...социализм уже перестал быть утопией»<sup>81</sup>. Практика насильно вводимого в России «социализма» убедила его, что признаки этого явления были угаданы Ф. Ницше довольно верно: «Социализм есть фантастический младший брат почти отжившего деспотизма, которому он хочет наследовать <...>. Он жаждет такой полноты государственной власти, какую обладал только крайний деспотизм его»<sup>82</sup>. В условиях воплощенной утопии, социализма, необходима новая утопия, но с другой задачей, считал Замятин. Как прямое следствие утопического мышления Замятин трактует социальное явление «террор». В предисловии к роману Г. Уэллса «Невидимка» Замятин рассказывает историю Неvidимки как историю утописта, «заскочившего на много лет вперед своего поколения»: «Озлобленный, затравленный, в своей упрямой борьбе с сегодняшним — он дошел до крайнего средства: до террора». Уэллс, по мнению Замятина, во многом на стороне утописта Неvidимки, но террора автор своему герою «не прощает»: «Невидимка гибнет, раздавленный тяжестью пролитой им человеческой крови». Замятин разворачивает свою философию бесперспективности террора: «Сегодняшнее — всегда враждебно завтрашнему и упрямо защищает свое право на жизнь. И если это завтрашнее, утопическое, не имеет прочных корней в массах, если завтрашнее слишком резко расходится с интересами сегодняшнего, то оно неминуемо гибнет. <...> Слишком завтрашнее не выдерживает столкновения с жизнью»<sup>83</sup>.

Идеи английского фантаста, некоторые образы и сюжеты его художественных произведений оказали воздействие на строй философского и художественного мышления Замятина и отразились в романе «Мы».

Отношение Замятина к социализму было сложным, неоднозначным. Излагая социалистические взгляды Г. Уэллса, Замятин подчеркивал их отличия от того социализма, который якобы строится в России. Личные особенности английского писателя состоят, по Замятину, в том, что он гуманист: «Красное знамя Уэллса не окрашено кровью», человеческая жизнь для него — «неприкосновенная ценность», он еретик, которому «нестерпима всякая оседлость», всякий «катехизис марксизма»<sup>84</sup>. Замятин процитировал автобиографию Уэллса: «Я всегда

<sup>81</sup> Замятин Е. Я боюсь. С. 239.

<sup>82</sup> Ницше Ф. Соч.: В 2 т. Т. 1. С. 446.

<sup>83</sup> Замятин Е. Предисловие // Уэллс Г. Дж. Неvidимка / Пер. В. Засулич; под ред. и с предисл. Е. Замятина. Пб.: Гос. изд-во, 1922. С. 7–8. (Всемирная лит-ра; Вып. № 41).

<sup>84</sup> Замятин Е. Герберт Уэллс. С. 20, 39.

был социалистом не по Марксу... Для меня социализм не есть стратегия или борьба классов: я вижу в нем план переустройства человеческой жизни с целью замены беспорядка — порядком»<sup>85</sup>. В социализме английского фантаста, считает Замятин, отразились специфические черты англичан; в подтверждение он цитирует Уэллса: «Мы, англичане, парадоксальный народ, — одновременно и прогрессивный и страшно консервативный; мы вечно изменяемся, но без всякого драматизма; никогда мы не знали внезапных переворотов... Чтобы мы что-нибудь “свергли”, “опрокинули”, “уничтожили”, чтобы мы начали все “сознова”, как это бывало почти с каждой европейской нацией, — никогда»<sup>86</sup>. О социализме в России Замятин продолжал размышлять на протяжении 1920–1930-х гг. Сохранилась запись его разговора с бывшим директором издательства «Academia» А. А. Кроленко 15 июля 1930 г.: «Беседуем с Замятиным на политические темы. Он считает, что пятилетка — это реклама для Европы, что из нее ничего не выйдет, что она идет за счет снижения качества, что социализм бесмысленен, т. к. увеличивает сумму человеческих страданий. <...> Власть сильна и осуществляет свои задания, как египетские пирамиды, на крови миллионов <...>»<sup>87</sup>. В записной книжке Замятина сохранилась недатированная запись о будущем социализма: «Физический труд человечество презирает, ненавидит от века веков. Отсюда — сначала рабы-люди, потом рабы-машины. Труд, достойный человека, — только труд умственный. Когда-нибудь и настанет такое время, что вся физическая работа будет выполняться машинами, а человеку останется интеллектуальная. В сущности, об этом времени и мечтает социализм, а все его гимны труду — это дипломатия»<sup>88</sup>.

Интерес к научным открытиям становится в двадцатые годы определяющим и для всего творчества Замятина. Этот интерес был порожден не только индивидуальными свойствами его личности, но и процессами, происходившими в культуре XX в., которая по природе своей синтетична.

В поэзии, прозе конца XIX — начала XX в., литературной и художественной критике отразились различные естественнонаучные теории и открытия. А. П. Чехов признался: «Не сомневаюсь, занятия медицинскими науками имели серьезное влияние на мою литературную деятельность». В 1894 г. А. П. Чехов писал А. С. Суворину,

<sup>85</sup> Там же. С. 19.

<sup>86</sup> Там же. С. 20–21.

<sup>87</sup> Е. И. Замятин в дневниках А. А. Кроленко. С. 284.

<sup>88</sup> *Замятин Е.* Записные книжки / [Сост., вст. ст., примеч. Ст. Никоненко и А. Н. Тюрина]. М., 2001. С. 41.

рассказывая о том, что толстовская мораль перестала его трогать: «...расчетливость и справедливость говорят мне, что в электричестве и паре любви к человеку больше, чем в целомудрии и в воздержании от мяса. <...> Очень возможно и очень похоже на то, что русские люди опять переживут увлечение естественными науками и опять материалистическое движение будет модным. Естественные науки делают теперь чудеса, и они могут двинуться, как Мамай, на публику и покорить ее своею массою, грандиозностью»<sup>89</sup>. Чешский писатель Карел Чапек утверждал, что писатель должен знать химию, физику, историю, естествознание, медицину и биологию. «Он изучал особенности людей, насекомых и растений, — вспоминала чешская актриса, поэт, прозаик, драматург Ольга Шайнпфлюгова, — так же внимательно, как Эйнштейнову вселенную или квантовую теорию»<sup>90</sup>.

С начала 1900-х гг. на страницах научных и научно-популярных изданий широко обсуждалось использование достижений математики в поэтическом творчестве, а также художественных критериев — в науке и технике. Журнал «Наука и жизнь» в первом номере за 1901 г. опубликовал статью Я. И. Перельмана (псевд. Я. Недымов) «Математика в эстетике»; в ней автор рассматривал различные аспекты преломления одного из «математических законов эстетики» — принципа золотого деления (пропорциональности) в рэзии, музыке, архитектуре, живописи. Филолог Ф. Ф. Зелинский в статье «Ритмика художественной речи и ее психологические обоснования» пытался охарактеризовать «психологический регулятор» и использовал статистический метод немецкого психолога Г. Т. Фехнера при изучении ритма поэтической и публицистической речи<sup>91</sup>. Широкое распространение получили идеи А. А. Потемби, и сформировалась его школа психологического языкознания и поэтики (Д. Н. Овсяннико-Куликовский и др.). В статье «Техника как искусство» русский инженер П. К. Энгельмайер указывал на возможность использования художественных критериев в техническом и научном творчестве<sup>92</sup>.

Замятин ощущает, что пропасть между научным и художественным методами не так велика: «Наука и искусство — одинаковы

<sup>89</sup> Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Письма: В 12 т. М., 1977. Т. 5. С. 283–284.

<sup>90</sup> Карел Чапек в воспоминаниях современников. М., 1983. С. 244 (Серия лит. мемуаров); пер. О. М. Малевича.

<sup>91</sup> Литературный процесс и русская журналистика конца XIX — начала XX в. 1890–1904: Буржуазно-либеральные и модернистские издания. М., 1982. С. 345.

<sup>92</sup> Энгельмайер П. Техника как искусство (Оконч.) // Науч. обозрение. 1900. № 8. Стб. 1364–1378.



в проектировании мира на какие-то координаты. Различие форм — только в различии координат»<sup>93</sup>.

В 1919 г. в биографическом очерке «Роберт Майер», посвященном немецкому врачу и физику, Замятин характеризовал учение об энтропии как «один из глубочайших философских выводов всего современного учения об энергии»<sup>94</sup>.

Открытые Юлиусом Робертом фон Майером (Mayer, Julius Robert von; 1814–1878) законы, детально разработанные немецким физиком Р. Клаузиусом и французским инженером Н. Карно, в конце XIX — начале XX в. получили свое развитие не только в естественнонаучных учениях, но и проникли в гуманитарные науки, философию, психологию, социологию<sup>95</sup>. Уже в 1890 г. А. Волынский отметил как «заслуживающую внимания» попытку немецкого психолога и физиолога В. Вундта, «применить закон сохранения силы к психическим явлениям», «распространить этот важный закон и на мир психический, духовный» Эту проблематику популяризовал немецкий естествоиспытатель и натурфилософ Вильгельм Оствальд. В его системе энергетизма или энергетического монизма ключевое место принадлежит понятию энтропии, которое он распространил на все явления природы, общественной жизни, морали и искусства. По мысли Оствальда, общество может препятствовать трате энергии и таким образом сопротивляться наступлению энтропии. Эти идеи отразились в его лекции о Р. Майере<sup>96</sup>.

Теория энтропии была широко известна в России, она повлияла на символистов<sup>97</sup>, на «тектологию» А. А. Богданова, а через нее

<sup>93</sup> Замятин Е. Я боюсь. С. 110.

<sup>94</sup> Замятин Е. Роберт Майер. Берлин; Пб.: Изд-во З. И. Гржебина, 1921. С. 56–57. Далее ссылки на это издание даются сокращенно, только с указанием страницы.

<sup>95</sup> Волынский А. Л. Наука и философия: Критич. обзор главнейших произведений Вильгельма Вундта // Северный вестник. 1890. № 1. С. 97.

<sup>96</sup> Оствальд В. Третья лекция: Юлий Роберт Майер // Оствальд В. Великие люди / Со ст. Э. Бауэра; пер. с 2-го нем. изд. Г. Кваша. СПб.: Вятское книгоизд. тов-во, 1910. «Оствальд первым перенес идеи Майера, которого он почитает, как полубога, разрушившего основы прежней вселенной, в перспективу поиска “всеобщего поля” <...>. Он первым распространяет понятия энергии и энтропии на социальные и культурные явления» (Геллер Л. Игры и ставки синтетизма: Евгений Замятин и его «Рассказ о самом главном» // Творческое наследие Евгения Замятина. Тамбов, 2004. Кн. 12. С. 62).

<sup>97</sup> См. подробнее: *Venclova T. К демонологии русского символизма // Christianity and the Eastern Slavs. Vol. 3: Russian Literature in Modern Times / Ed. by B. Gasparov, R. Hughes, I. Paperno, O. Raevsky-Hughes. Berkeley; Los Angeles; London, 1995. P. 134–159*),

на многие теории пореволюционного времени<sup>98</sup>. С критикой энергетической теории В. Оствальда и ее воплощения в эмпириомонизме врача, философа, партийного деятеля А. А. Богданова выступил В. И. Ленин в книге «Материализм и эмпириокритицизм» (1909). Социолог П. А. Сорокин в работе «Преступление и кара, подвиги и награда» высказывал предположение, что «закон сохранения энергии человеческих деяний, подобно физическому закону, действует в мире людей», ни одно человеческое действие «не исчезает бесследно и все поступки продолжают свое бытие в форме близких и отдаленных последствий»<sup>99</sup>.

Замятин проследил, как Майер шел к главному научному открытию, которое принесло ему всемирную известность. Во время морского путешествия из Роттердама в Батавию молодой врач открыл, что после сильных бурь вода всегда нагревается, становится теплее, чем была до бури. Профессионально наблюдая за развитием эпидемии воспаления легких у матросов, сравнивая цвет венозной крови у человека в нормальных широтах и в условиях тропического климата, сопоставляя человеческий организм с паровой машиной, Майер неожиданно пришел к выводу: «...теплота и работа находятся между собой в одной и той же неизменной, выражаемой в цифрах связи» (с. 24). Замятин уточнил для читателей понятия, которыми пользовался немецкий ученый: Р. Майеру не хватало «систематической научной подготовки в области математики и теоретической механики», поэтому он смешивал два понятия — работу и силу. Замятин проанализировал доклад Майера «О необходимых следствиях и непоследовательностях механической теории теплоты» (прочитан на съезде естествоиспытателей в Инсбруке в 1869 г.). По мнению писателя, ученый в нем «бросает взгляд на мир сверху, с какой-то огромной высоты, откуда одновременно видны и солнце, и дождем сыплющиеся на солнце метеоры, и земля, увенчанная коронами полярных сияний, и на земле — ничтожный и могущественный человек» (с. 55). По сравнению

<sup>98</sup> О влиянии идей В. Оствальда на постреволюционное искусство в России см.: Геллер Л. Оствальд, Богданов, Малевич и многие другие: Заметки о русских судьбах энергетизма // Литературоведение на современном этапе: Теория. История литературы. Творческие индивидуальности. Материалы Междунар. конгресса литературоведов. К 125-летию Е. И. Замятина. 5–8 окт. 2009 г. / Отв. ред. Л. В. Полякова. Тамбов, 2009. С. 22–47. О влиянии идей энергетизма на творчество Замятина см.: Геллер Л. Игры и ставки синтетизма: Евгений Замятин и его «Рассказ о самом главном». С. 54–82. Статья написана в 1986 г., ранее была опубликована по-французски.

<sup>99</sup> Сорокин П. А. Система социологии: В 2 т. / Вст. ст. А. В. Липского. М., 1993. Т. 1. С. 63.

с прежними взглядами Майера на теорию о пополнении запасов солнечной теплоты (удары небесных тел, падающих на солнце) в докладе появилось новое понятие так называемой энтропии, под которой ученый понимал стремление мировой энергии к покою — к смерти. При этом энергия теплоты не теряется, а «понижается, стареет» и равномерно распределяется по вселенной («...при низких температурах, при отсутствии тепловых контрастов — даже большие количества теплоты неработоспособны <...>») (с. 56). Доклад «О землетрясениях» (1870), по мнению Замятина, впоследствии послужил основанием для новой теории землетрясений: в нем Майер изложил «простую и очень логичную теорию» вулканических явлений, прямо вытекающую из механической теории теплоты (с. 58). Из работ последнего периода Замятин особо отмечает статью, которая касается «разряда» энергии и которая, как кажется Замятину, является необходимым дополнением к теории Майера. «Разряды» имеют место в том случае, когда какая-либо энергия искусственно удерживается от превращения. Достаточно незначительного трения, ничтожной искры — и следует: страшный взрыв. В этой статье Майер приводит в качестве примеров случаи «разряда» энергии в живом организме (с. 59).

Замятин подчеркивает, что значение работ Майера не ограничивается «только одной практической областью техники», его исследования в физиологии, физике, химии, механике, астрономии играют еще большую роль в развитии философии естествознания. По мнению Замятина, Майер перевел на «язык формул и цифр», на «язык научных фактов» — мысль греческого философа Демокрита о том, что «количество всего существующего в мире неизменно — изменяется лишь форма»; сформулированный Майером закон сохранения энергии не только «закрепил это положение», но и «заложил фундамент и для всего современного учения об энергии, так называемой *энергетики*». Обратившись к письму Майера к одному из его друзей, Замятин пришел к выводу, что ученый прямо высказал мысль о единстве материи и энергии, составляющую одно из основных положений «новейшей философии существования» (с. 69–71).

Термин «энтропия» Замятин употребляет в том значении, как дают ее статистическая динамика, космология, теория информации: энтропия есть мера униформизации системы<sup>100</sup>. Замятин к атрибутам энтропии относит порядок, строй, гармонию. У Замятина рост энтропии означает все меньшую способность к работе: система с высокой энтропией не может производить работу.

---

<sup>100</sup> См. подробнее: *Лахузен Т.* Евгений Замятин; теория энтропии и литературный дискурс // Русский язык за рубежом. 1993. № 4. С. 91–97.

Теория энтропии в целостном ее выражении представлена в статье Замятина «О литературе, революции, энтропии и о прочем» (1923). Возможно, стимулом к ее написанию послужила работа британского физика и физиолога Франка Ива «In the Beginning: An Interpretation of Sunlight Energy» («В начале: Интерпретация солнечной энергии»), опубликованная в английском журнале «Atlantic Monthly» в мае 1923 г.<sup>101</sup> Замятин перевел ее, сопроводил вступительной заметкой и опубликовал в том же году в четвертом номере журнала «Современный Запад». Ф. Ив распространил законы неорганической химии на биологию, преодолевая таким образом границы между живой и неживой материей. Суть этой теории в том, что пока существуют контрасты тепла и холода, в природе происходит обмен; как только устанавливается равенство температур, обмен кончается, прекращается развитие, начинается энтропия, распад. Замятин применил тот же принцип к общественной жизни, мышлению, искусству и литературе. По теории Замятина, этот же процесс происходит в человеческом обществе: «Две силы в мире — энтропия и энергия. Одна — к блаженному покою, к счастливому равновесию; другая — к разрушению равновесия, к мучительно-бесконечному движению»<sup>102</sup>. Это две противоположности находятся в непрерывной борьбе. В периоды, когда какие-либо причины мешают свободному превращению энергии в новое качество, следует взрыв. В истории человечества идут аналогичные процессы, только взрывы именуют здесь словом «революция». «Революция — всюду, во всем; она бесконечна, последней революции нет, нет последнего числа, — утверждает писатель. — Революция социальная — только одно из бесчисленных чисел: закон революции не социальный, а неизмеримо больше — космический, универсальный закон (universum) — такой же, как закон сохранения энергии, вырождения энергии (энтропии)»<sup>103</sup>. Революция — объективный закон преодоления противоречий, поэтому устанавливать взаимосвязь ее причин и следствий так же тщетно, как искать их в «разряде» энергии. Революция — это конец старой формы материи и начало ее новой формы.

В отношении к социальной революции Замятину близка позиция Ф. Ницше, который не разделял «суеверий» Ж. Ж. Руссо

---

<sup>101</sup> См.: *Eve F. C. In the Beginning: An Interpretation of Sunlight Energy // Atlantic Monthly. 1923. Vol. 131. P. 664–677.*

<sup>102</sup> Эти слова произносит I-330, героиня романа «Мы». См.: *Евгений Замятин. «Мы». Текст и мат-лы к творческой истории романа. С. 248.*

<sup>103</sup> *Замятин Е. Я боюсь. С. 95–96.*

относительно «благости человеческой природы» и считал всякие политические и социальные фантазии, призывающие к «перевороту человеческого порядка» «безумием». Исторический опыт убедил Ницше: «...всякий такой переворот снова воскрешает самые дикие энергии — давно погребенные ужасы и необузданности отдаленнейших эпох <...>»<sup>104</sup>.

В философии Замятина революции вечны, последней революции нет. В романе «Мы» представлен диалог героев о бесконечности революции, этот же диалог выбран в качестве эпиграфа к манифесту писателя — его статье «О литературе, революции, энтропии и о прочем»:

— Назови мне *последнее* число, верхнее, самое большое.

— Но это же нелепо! Раз число чисел бесконечно, какое же последнее?

— А какую же ты хочешь последнюю революцию? Последней нет, революции — бесконечны. Последняя — это для детей: детей бесконечность пугает, а необходимо, чтобы дети спали спокойно...<sup>105</sup>

В природе и в человеческом обществе, по Замятину, превращение может протекать эволюционным путем. Тогда в науке, религии, социальной жизни, в искусстве развивается энтропия мысли: «Когда пламенно-кипящая сфера (в науке, религии, социальной жизни, искусстве) остывает, огненная *магма* покрывается догмой — твердой, окостенелой, неподвижной корой». И тогда вместо Нагорной проповеди звучит «дремотная молитва в благолепном аббатстве», вместо трагического крика Галилея «А все-таки она вертится!» — «спокойные вычисления в теплом пулковском кабинете»<sup>106</sup>.

«Вопрос о четвертом измерении — очень сложный и интересный философско-математический вопрос», — писал Замятин в предисловии к роману «Машина времени» Г. Уэллса в 1919 г. и утверждал, что «четвертое измерение, четвертое протяжение — человека или вещи — будет именно *время*»<sup>107</sup>. Для иллюстрации этого положения писатель использовал два примера из неживой и живой природы: движение лучей света от звезд и изменение человека в течение всей его жизни. Все в природе движется, изменяется, и тот свет, который доходит от звезд, удаленных от человека на огромные расстояния, уже не отражает сегодняшнего состояния звезды,

<sup>104</sup> Ницше Ф. Соч.: В 2 т. Т. 1. С. 440.

<sup>105</sup> Замятин Е. Я боюсь. С. 95.

<sup>106</sup> Там же. С. 96.

<sup>107</sup> Замятин Е. Соч. Т. 4. С. 474.

а только ее прошлое. То же происходит с человеком. Чтобы измерить человека целиком, нужно измерить его не только в трехмерном пространстве — определить его «высоту, ширину, толщину», но и его длину в пространстве его жизни. Если фотографировать человека от рождения и до смерти и совместить эти фотографии на одной «кинематографической ленте» — получается «змеевидное существо», «крошечный красный комочек»: младенец растет и затем снова сморщивается. В настоящий момент можно в человеке увидеть только «сегодняшний кусочек» человека, его часть — или, выражаясь математически, «сегодняшнее сечение человека». В этой статье Замятин перечислил имена ученых, которые сделали серьезные открытия в становлении новой концепции времени: математик Н. И. Лобачевский (он «первый поставил этот вопрос на серьезную научную основу»), немецкий физик и математик Б. Риман и английский — Ч. Г. Хинтон<sup>108</sup>.

Вероятно, вопрос о «четвертом измерении» интересовал Замятина не только как инженера. Известно, что Замятин интересовался философской, богословской, мистической и оккультной литературой. Замятин был знаком с книгами популяризатора идей Ч. Г. Хинтона — русского философа, теософа и эзотерика П. Д. Успенского<sup>109</sup>.

Летом 1919 г. в петроградской газете «Жизнь искусства» и в московской — «Искусство» была опубликована статья лингвиста Р. О. Якобсона «Футуризм»<sup>110</sup>. В ней обильно цитируются работы, посвященные специальной и общей теории относительности, — в частности, книги О. Д. Хвольсона «Принцип относительности» и Н. А. Умова «Характерные черты и задачи современной естественнонаучной мысли», выпущенные в Петербурге в 1914 г.<sup>111</sup> С этими работами Замятин был знаком не только по роду своей инженерной и преподавательской деятельности: отклики на эти книги печатали журналы «Заветы» и «Летопись», где Замятин публиковал свои произведения.

<sup>108</sup> Там же. С. 474–475.

<sup>109</sup> См. подробнее мою статью «Разговоры с дьяволом» и «Tertium Organum» П. Д. Успенского (Заметки об источниках романа «Мы» Е. И. Замятина) в наст. изд.

<sup>110</sup> См.: Якобсон Р. О. Футуризм / Подг. текста и комм. А. Е. Парниса // Якобсон Р. О. Работы по поэтике / Вст. ст. Вяч. Вс. Иванова; сост. и общ. ред. М. Л. Гаспарова. М., 1987. С. 414–420 (Языковеды мира).

<sup>111</sup> См.: Хвольсон О. Д. Принцип относительности: общедоступное изложение. СПб.: Естествоиспытатель, 1914; Умов Н. А. Характерные черты и задачи современной естественно-научной мысли: [Речь, произнесенная на общ. собр. чл. II Менделеевского съезда 21 дек. 1911 г.]. СПб.: Естествоиспытатель, 1914 (Задачи нашего времени; 3).

Проблема времени остро волновала многих современников писателя — как литераторов, так и художников. Р. О. Якобсон вспоминал, что В. В. Маяковского занимал «вопрос о том, не является ли скорость, обгоняющая световой луч, обратным движением во времени». В 1920 г. Маяковский несколько раз заставил Якобсона повторить «рассказ об общей теории относительности и о ширившейся вокруг нее в то время дискуссии», поэт мечтал сделать А. Эйнштейна героем своей поэмы «Четвертый Интернационал» и членом этого Интернационала<sup>112</sup>. О теории относительности размышлял писатель А. П. Платонов в 1921 г. в статье «Слышные шаги (Революция и математика)»<sup>113</sup>. Новая концепция времени отразилась в «Философии общего дела» Н. Ф. Федорова, «супрематизме» К. С. Малевича, в «фонологической теории» Р. Якобсона, в «теории хронотопа» М. М. Бахтина.

О том, насколько большое значение придавал Замятину научным открытиям в области вопросов пространства и времени, говорит следующий факт. Рецензируя журнал «Грядущая Россия» в 1921 г., он с возмущением, обычно ему несвойственным, отметил, что редакция запоздала с опубликованием статьи профессора В. А. Анри «Современное научное мировоззрение»<sup>114</sup>, которая была посвящена открытому А. Эйнштейном закону относительности. Автор статьи оценивал это открытие как третью, новую эпоху в науке (после первого этапа — наука «до Аристотеля», и второго — «от Аристотеля до Галилея — Декарта — Ньютона»)<sup>115</sup>.

О теории относительности Замятину 22 мая 1922 г. писал художник Б. Д. Григорьев из Парижа: «Мы тут кое-что узнали из “теории относительности” Эйнштейна и начинаем сомневаться в прочности каких-либо понятий. <...> в эпоху творческой остылости под влиянием насилия материалистического мышления, ставшего почти диктатурой, — наука набрела на творческие пути <...>»<sup>116</sup>. Возможно,

<sup>112</sup> См. коммент. А. Е. Парниса: *Якобсон Р. О.* Футуризм. С. 420.

<sup>113</sup> См.: *Платонов А. П.* Государственный житель: Проза, письма. М., 1988. С. 535–537; впервые опубликовано: Воронежская коммуна. 1921. 18 янв.

<sup>114</sup> См.: *Анри В. А.* Современное научное мировоззрение // *Грядущая Россия*. 1920. № 1. С. 293–310. Анри Виктор Алексеевич (Anri, Viktor A.; 1872–1940) — физиолог и биохимик, в 1919 г. — профессор государственного Оптического института в Петрограде. В 1919 г. выехал из России. Соредатор первого «толстого» журнала русской эмиграции — ежемесячного литературно-политического и научного журнала «Грядущая Россия» (Париж).

<sup>115</sup> *Замятин Е.* Я боюсь. С. 64.

<sup>116</sup> «Все тот же, русский и ничей...»: Письма Бориса Григорьева к Евгению Замятину / Вст., публ. и коммент. В. Н. Терехиной // *Знамя*. 1988. № 8. С. 165–166.



Григорьев узнал, что математик А. А. Фридман установил: уравнения Эйнштейна имеют решения, описывающие мир, геометрия которого изменяется со временем. Таким образом, основной аргумент науки в пользу замкнутого мира был опровергнут. Вскоре с этим открытием согласился и сам Эйнштейн<sup>117</sup>.

Замятин неоднократно возвращается к открытиям немецкого физика в статьях 1922–1923 гг. — «О синтетизме», «Новая русская проза» и «О литературе, революции, энтропии и о прочем». Утверждая необходимость новых художественных подходов к изображению действительности, он указывал, что в новых «динамических координатах» Эйнштейна «привычные формулы и вещи» становятся «сдвинутыми, фантастическими, незнакомо-знакомыми». Философский смысл этого открытия Замятин видит в том, что Эйнштейну удалось включить самого себя в «диалектический силлогизм»: «...ему удалось вспомнить, что он, Эйнштейн, с часами в руках, наблюдающий движение, — тоже движется, ему удалось на земное движение посмотреть *извне*»<sup>118</sup>. «После произведенного Эйнштейном геометрически-философского землетрясения, — утверждал Замятин, — окончательно погибли прежнее пространство и время»<sup>119</sup>. Замятин пришел к выводу, что процессы, происходящие в науке, неизбежно отразятся в искусстве: «В точной науке — анализ все больше сменяется синтезом, задачи микроскопические — задачами Демокрита и Канта, задачами пространства, времени, вселенной. И, явно, эти новые маяки стоят перед новой литературой: *от быта — к бытию, от физики — к философии, от анализа — к синтезу*»<sup>120</sup>.

Одной из составляющих русской интеллектуальной жизни с начала 1910-х гг. становится психоанализ. В его российских версиях своеобразно переплелись влияния Ф. Ницше и З. Фрейда. Работы З. Фрейда регулярно переводились и публиковались в России с 1904 по 1930 г. Психоанализ оказался в зоне внимания В. В. Розанова, Андрея Белого, позднее М. М. Бахтина, М. М. Зощенко, С. М. Эйзенштейна и других деятелей науки и искусства. Особую популярность психоанализ приобрел после 1917 г.<sup>121</sup>

<sup>117</sup> См.: Гернек Ф. Принципиальные соображения относительно научной биографии. М., 1971. С. 6.

<sup>118</sup> Замятин Е. Я боюсь. С. 98.

<sup>119</sup> Там же. С. 78.

<sup>120</sup> Там же. С. 93.

<sup>121</sup> О масштабах его распространения и характере восприятия см.: Эткинд А. М. Эрос невозможного: История психоанализа в России. СПб., 1993.

Интерес Замятина к проблемам психоанализа в середине 1900-х гг. был обусловлен его тяготением к самоанализу, увлечением идеями Ницше, а позднее — стремлением найти психологические основания для теории «философского синтетизма». Имя З. Фрейда Замятин упоминает в анкете для сборника «Как мы пишем» (1930) и в статье о советской литературе, опубликованной во Франции в 1934 г.<sup>122</sup>

Начиная с 1918 г. у Замятина постепенно складываются отдельные положения его будущей теории «философского синтетизма»<sup>123</sup>. Об этом свидетельствуют статьи и рецензии Замятина, его выступления в дискуссиях, лекции и многочисленные наброски к статьям и выступлениям 1918–1926 гг. В тот момент, когда деятели Пролеткульта создают теорию «пролетарского» искусства на основе «классовой» идеологии, игнорируют психологические основы художественного творчества и призывают «сбросить классиков с парохода современности», Замятин учит молодых прозаиков «ремеслу» художественной прозы, учитывая новые научные открытия в естественных и гуманитарных науках, в частности в области психологии. Он использует опыт мировой литературы, чутко откликаясь на все, что в литературе имеет современное звучание, независимо от принадлежности автора к литературному течению, общественно-литературной группировке, абстрагируясь от личной приязни или неприязни к автору.

Теория «философского синтетизма» Замятина включает философское и эстетическое обоснование нового художественного течения «неореализма», оригинальную систему взаимодействия различных видов искусств, концепцию творческой личности, вопросы психологии творчества и вопросы восприятия читателем литературного произведения. Пути нового искусства, в представлении Замятина, равноценно сочетают художественные и философские аспекты и опираются на традиции недогматического мышления. Писатель допускает духовную преемственность отдельных элементов художественного и философского мышления в том случае, когда они способны адекватно отразить суть современной эпохи, но характер заимствований, опора на безусловные ценности, накопленные философией и искусством, не должны быть, по его мнению, прямым перенесением их из прошлого в настоящее, это должен быть новый

<sup>122</sup> См.: *Замятин Е. Я боюсь*. С. 321 (фрагмент не был включен в первую публикацию), 205.

<sup>123</sup> См. текст лекции Замятина о современной русской литературе (написан 5 сент. по ст. ст., прочитан 8 сент. 1918 г. в Народном университете в г. Лебедянь): *Замятин Е. Соч.* Т. 4. С. 348–365.

сплав, — только тогда он может стать художественным эквивалентом эпохи.

Русской литературе в начале 1920-х гг., казалось Замятину, «грозила энтропия»: символизм — уже «на книжной полке, прочно переплетенный», ему на смену пришел «подрумяненный политической левизной» примитивный реализм, который отряхивает «сорокалетнюю пыль». Для современного искусства уже не подходит бытописание и попытки «омолодить импрессионизм фольклором», потому что жизнь «перестала быть плоско-реальной», она проецируется на «динамические координаты Эйнштейна, революции». «В этой новой проекции, — отметил Замятин, — сдвинутыми, фантастическими, незнакомо-знакомыми являются самые привычные формулы и вещи»<sup>124</sup>.

Свою концепцию современного искусства Замятин озвучил в феврале 1924 г. в Комитете по изучению современной литературы Государственного института истории искусств в Ленинграде. Литературный критик А. А. Гизетти пересказал выступление писателя в газетном отчете. Замятин в докладе выделил статические и динамические периоды, «органические» и «критические» эпохи в истории человечества. В статические периоды скорость движения мира очень мала и не дает многообразных впечатлений человеку, а тем более художнику: «...неподвижность явления или малая его скорость неминуемо заставляет *детально* изучать явление». Статическим периодам соответствует литература реалистического типа — «большой роман, детальный психологический анализ, детальное описание». В такие периоды наблюдающий жизнь художник воспринимает одни и те же впечатления, он изучает лишь отдельные «дифференциалы», уравнения и не в состоянии «установить уравнение движения жизни», он воспринимает любое явление как реальную и прочную вещь. В динамические периоды, наблюдая последовательное изменение фаз жизни, художник уже не может установить детали, исследовать тот или иной «дифференциал», но зато способен уловить и построить «уравнение движения». Как динамический период сменяет статический, так «синтезирующий, интегрирующий процесс» сменяет период «аналитический»<sup>125</sup>.

В теории словесного искусства Замятин, опираясь на новые концепции пространства и времени, на теорию «энтропии», практику современной живописи, сформулировал принципы художественной изобразительности, которые впоследствии получают широкое распространение в мировой литературе.

<sup>124</sup> Замятин Е. Я боюсь. С. 94.

<sup>125</sup> Там же. С. 251.

В статье «Новая русская проза» (1923) Замятин раскрыл содержание понятия «синтетизм»: «Если искать какого-нибудь слова для определения той точки, к которой движется сейчас литература — я выбрал бы себе слово *синтетизм*: синтетического характера формальные эксперименты, синтетический образ в символикe, синтезированный быт, синтез фантастики и быта, опыт художественно-философского синтеза. И диалектический реализм — тезис, символизм — антитезис, и сейчас — новое, третье, синтез, где будет одновременно и микроскоп реализма, и телескопические, уводящие к бесконечностям стекла символизма»<sup>126</sup>.

Замятин осознавал, что новые научные представления о природе человеческого сознания, о строении и развитии мира уже обусловили специфические формы психологизма и усилили ассоциативно-монтажные приемы в живописи; они неизбежно приведут к изменению способов изображения писателями человека и среды (природной и общественной).

Используя классификацию из области математики и механики, Замятин разделил все виды искусств на статические и динамические. К статическим видам он отнес архитектуру и скульптуру на том основании, что «элемент времени и движения лежит вне их возможностей». Музыка, танец, художественное слово, способные передавать движение и время, являются искусствами динамическими. Литература, считал Замятин, самое сложное и наиболее совершенное из всех искусств, потому что она включает в себя элементы всех видов искусств. Искусство художественного слова — это вершина пирамиды, «фокус», «интегральный вид искусства», оно «сосредоточило в себе лучи всех остальных видов искусства». Музыкальный элемент входит в него ритмом, рифмой, диссонансом, ассонансом, аллитерацией; архитектурный элемент — композицией и соразмерностью частей; словесное искусство — использует все завоевания современной живописи<sup>127</sup>.

Деление художественного слова на поэзию и прозу, утверждает Замятин, пора отбросить — так же, как «наука отбросила деление материи на твердую, жидкую и газообразную». Если «есть только единая материя», то есть и «единое художественное слово»<sup>128</sup>. Замятин нетрадиционно подошел к определению поэзии и прозы, лирики и эпоса. Он говорил: «...для меня ясно: между поэзией и художественной прозой — нет никакой разницы. Это — одно». Разделение,

---

<sup>126</sup> Там же. С. 95.

<sup>127</sup> Замятин Е. Соч. Т. 4. С. 582–583.

<sup>128</sup> Там же. С. 585.

существовавшее в старых теориях словесности, утеряло свой смысл: «...мы не в состоянии различить, где кончается поэзия и начинается художественная проза»; «Внутренние изобразительные приемы в поэзии и прозе — одни и те же». Внешние изобразительные приемы когда-то отличались, но теперь этой разницы нет: есть стихи без рифм, есть стихи без определенного ритма, в современной прозе же, наоборот, присутствует «весь арсенал новейшей поэзии»: аллитерации, ассонансы, инструментовка»<sup>129</sup>.

Замятин принимает тезис Андрея Белого: «Проза — точнейшая, полнозвучнейшая из поэзий»<sup>130</sup>, — но в отличие от него считает, что «точный метр в прозе — есть преступление»<sup>131</sup>. Свою позицию писатель объяснял тем, что точный размер стиха не может передать последовательно длящееся состояние или настроение. Особенно подробно Замятин исследовал категорию ритма в прозе — это было продиктовано его интересом к психологическим регуляторам речевой деятельности. Ритм — категория, свойственная динамическим искусствам — музыке, танцу и художественному слову: эти виды искусства заставляют человека переживать ряд сменяющихся эмоций<sup>132</sup>. Настроение или состояние в литературном произведении определяются инструментовкой — построением слов и фраз в определенной тональности<sup>133</sup>.

Необходимое психологическое условие работы писателя Замятин видел в возможности перевоплощения автора в изображаемое им лицо. Примером перевоплощения писателя, достигающего «изумительных, непостижимых пределов», он считал Ч. Диккенса<sup>134</sup>.

В «новейшей теории словесности» Замятин выделяет два вида произведений художественного слова — лирика («изображение в словах авторской личности») и эпос («изображение других, посторонних автору личностей»). Областью лирики занимается преимущественно поэзия, областью эпоса — художественная проза. Лирик является «настоящим рассказчиком о себе». Всякое эпическое произведение есть игра, театр: «...писатель-эпик должен быть большим, талантливым, гениальным актером». От того, какую традицию театральной игры выберет автор, будет зависеть стиль и язык его произведения. Раньше иллюзию действительной жизни давали

---

<sup>129</sup> Там же. С. 373.

<sup>130</sup> Там же. С. 594.

<sup>131</sup> Там же. С. 596.

<sup>132</sup> См.: Там же. С. 590.

<sup>133</sup> См.: Там же. С. 593.

<sup>134</sup> Там же. С. 374.

«внешняя школа игры» Александринского и Московского Малого театра и «школа внутренней игры» Московского Художественного театра и его студий. Замятину в 1921 г. казалось, что театральная школа К. С. Станиславского, требующая от актера перевоплощения, вживания в изображаемое лицо, вполне может соответствовать неореализму<sup>135</sup>.

Замятин осознавал, что преодолеть монистический подход к изображению человека и мира, разрешить основной вопрос метафизики о соотношении «субъекта и объекта», познающем «я» и познаваемом мире без обращения к психологии невозможно. Связь познающего «я» и познаваемого мира осуществляется только через психологию; если лишить человека органов чувств, он потеряет сознание и представление о «я» и «не-я».

Характеризуя свой собственный художественный метод, Замятин говорил, что он не рассказывает, а показывает: «...нельзя, конечно, рассказать всего Петербурга, если в руках у рассказчика набор красок только реалистических, без всякой примеси Гоголя, Гофмана. Нужна острота, гипербола, гротеск, нужна какая-то новая реальность — та, как будто неправдоподобная реальность, которая открывается глядящему на кусочек человеческой кожи сквозь микроскоп»<sup>136</sup>.

О собственной манере письма Замятин высказался в 1921 г. в московском Доме печати, на «литературном суде», где прочитал два рассказа. Своей задачей он провозгласил не «рассказ» о действительности, а «бесстрастный показ» ее. Замятин полагал, что неумение бесстрастно показывать симпатичных автору героев, «авторское содействие им» возвращает современную литературу к «слащавому письму <18>60-х годов»<sup>137</sup>. Отличительной особенностью своей творческой манеры писатель считал «язык персонажей», которые говорят на языке своей среды — не реальном, фактическом языке, а на «художественно преломленном, выражающем душу среды». Таким же языком необходимо изображать в описательной форме произведений — пейзажи, чтобы читатель видел их «со слов видящего его персонажа». Именно в этом Замятин видел «предмет своих разногласий со многими беллетристами, в частности с А. М. Ремизовым»<sup>138</sup>.

Читая лекции для литературной молодежи в Доме искусств в 1920-е гг., Замятин сосредоточивался именно на вопросах «техники художественной прозы» — вопросах построения сюжета и фабулы,

<sup>135</sup> См.: Там же. С. 373–375.

<sup>136</sup> Замятин Е. Я боюсь. С. 60.

<sup>137</sup> Там же. С. 250.

<sup>138</sup> Там же. С. 250–251.

языке, стиле, инструментовке и ритме. Один из членов будущей литературной группы «Серрапионовы братья» Н. Н. Никитин писал ему 30 сентября 1920 г.: «...нетерпеливо дожидаясь начала занятий с Вами. Я чувствую ту огромнейшую пользу, которую они мне принесли — и не знаю, чем смогу Вас за это отблагодарить. Из слепого Вы сделали меня зрячим. Буквально!»<sup>139</sup>. Искусствовед А. Я. Левинсон, также преподававший в Студии Дома искусств, вспоминал, как Замятин «приучал к литературным опытам юных дикарей», не читавших И. С. Тургенева и Б. Л. Пастернака, но знавших «трудовую систему Тейлора»<sup>140</sup>. «Артель свою он дрессировал <...>. Воспитывал в “цеховых” свой вкус, как тренируют мышцы у боксера. Натаскивал их, как чутких щенят <...> подчинял дисциплине. Умел показать ученику прием, тонко рассчитанный и скупой, сберегающий энергию и бьющий в цель»<sup>141</sup>.

В своих лекциях Замятин сформулировал ряд принципов художественной прозы, основанных на психологических законах. И в драме, и в прозе, по его мнению, действует «закон эмоциональной экономии»: он основан на том, что после сильных ощущений наступает реакция, утомление и эмоциональная восприимчивость при этом понижается. Этот закон требует соблюдения ряда правил — перенесение сильных психологических эффектов в конец произведения, введение «интермедий» (которые являются «роздыхами» или «понижениями»), изменение темпа и силы звука («Нельзя все время держать читателя на forte: он оглохнет»)<sup>142</sup>.

О задачах, стоящих перед писателями в XX столетии в области языка, размышлял драматург Е. Л. Шварц: «Видели мы столько, сколько XIX веку и присниться не могло, а язык остался прежний. Только упростившим язык до полной чистоты удалось сказать правду»<sup>143</sup>. Вяч. Шишков следовал, по его признанию, совету А. М. Ремизова, которого считал «первоклассным стилистом»: «...каждое <...> слово есть условный знак, за которым скрывается большая сущность. Поэтому к словам надо относиться чрезвычайно бережно, умеючи. Многое зависит от расстановки слов во фразе. Надо

<sup>139</sup> См.: Там же. С. 303 (публ. А. Ю. Галушкина).

<sup>140</sup> Тейлор (Тэйлор) Фредерик Уинслоу (Taylor Frederick Winslow; 1856–1915) — американский инженер, создатель теории научной организации труда.

<sup>141</sup> Левинсон А. Джентльмен: (Заметки о прозе Е. И. Замятина) // Евгений Замятин и культура XX века. С. 356.

<sup>142</sup> Замятин Е. Соч. Т. 4. С. 396.

<sup>143</sup> Шварц Е. Телефонная книжка: [Воспоминания] / Сост. текста и прим. К. Н. Кириленко. Л., 1996. С. 318.



выбирать и расставлять слова так, чтобы в них зажглись фонарики, чтоб слова светились»<sup>144</sup>.

В лекции «О языке» Замятин утверждал: «Писатель не только пользуется языком, но и создает его — создает законы языка, формы и словарь»<sup>145</sup>. Поэтому «язык — в художественной прозе должен быть языком изображаемой среды и эпохи. Автора совершенно не должно быть видно»<sup>146</sup>. Замятин вводит в теорию построения новой прозы психологическое понятие «закон эмоциональной экономии»: «...искусство художественной экономии — является одним из непрременных требований от мастера художественной прозы: чем меньше вы скажете слов и чем больше сумеете сказать этими словами — тем сильней будет эффект, при прочих равных условиях — тем больше будет художественный “коэффициент полезного действия”»<sup>147</sup>. «Закон художественной экономии» может осуществляться рядом приемов. Писатель предложил воспользоваться понятием «эмбриональный язык мысли» — именно он производит большой художественный эффект. Автор должен наметить «вехи мыслей» в словесных образах и дать читателю «начальный импульс», далее тот сам сможет связать отдельные словообразы-мысли промежуточными, недостающими «звеньями ассоциаций или нехватаящих элементов силлогизма»<sup>148</sup>. Если каждый персонаж говорит своим индивидуальным языком, то это избавляет писателя от необходимости дополнительно, ремарками, его характеризовать.

В докладе на заседании Комитета по изучению современной литературы Замятин выделил следующие типические черты «нового, синтетического искусства»: «отход от реализма и быта»; «быстро движущийся, фантастический сюжет»; «сгущение в символике и в красках» (вместо детального описания предмета — только «синтетический признак его»); «концентрированный, сжатый язык, выбор слов с максимальным коэффициентом полезного действия»; широкие обобщающие выводы, элементы философии, вступающие в «художественный организм» произведения<sup>149</sup>.

Теория синтетизма формировалась в период тесного личного и творческого общения Замятина с двумя художниками — Б. Д. Гри-

<sup>144</sup> См.: *Шишков Вяч.* [Без загл.] // Как мы пишем. Л.: Изд-во писателей в Ленинграде, 1930. С. 203.

<sup>145</sup> *Замятин Е.* Соч. Т. 4. С. 378.

<sup>146</sup> Там же. С. 376.

<sup>147</sup> Там же. С. 385.

<sup>148</sup> Там же. С. 387.

<sup>149</sup> *Замятин Е.* Я боюсь. С. 251–252 (коммент. А. Ю. Галушкина, с. 334).

горьевым и Ю. П. Анненковым. Найденные словесные приемы он соотносит с приемами, уже освоенными живописью. Стремясь выявить «синтетические тенденции современного искусства, ведущие к преодолению описательного реализма и самодовлеющего эксперимента», Замятин обращается к творчеству Ю. П. Анненкова и в его работах пытается найти подтверждение правильности выбранного пути: «Ни одной второстепенной детали, ни одной лишней черты, ни одного слова, какое можно зачеркнуть: только — суть, экстракт, синтез, открывающийся глазу в сотую секунды, когда собраны в фокусе, спрессованы, заострены все чувства»<sup>150</sup>. В лекции «О стиле» Замятин отметил: «Словом не менее ярко, чем кистью, можно рисовать пейзажи и портреты. И стили литературных портретов вы можете совершенно точно классифицировать по живописным школам <...> Ретиф де ля Бретон — это галантная школа Буше; Расин — это Давид; Золя — это Мейсонье и т. д.»<sup>151</sup>. Своему стилю Замятин нашел соответствие сначала в графических работах Бориса Григорьева, позднее — Юрия Анненкова.

В новейшей литературе, по мнению Замятина, должен использоваться зрительный лейтмотив. Он — то же, что «фокус лучей в оптике: здесь в одной точке пересекаются образы, связанные с одним человеком». Существенное значение Замятин отводил архитектурному элементу произведения, соразмерности его частей. Он неоднократно подчеркивал, что писатель должен быть архитектором. «Гармонические пропорции» русской исторической эпопеи «Война и мир» Л. Н. Толстого он противопоставлял не вполне удачной архитектуре романа «Петр I» А. Н. Толстого: «Отличный живописец, автор оказался менее удачливым архитектором: в построенном им огромном здании слишком много боковых пристроек, не имеющих прямого отношения к основной фабуле»<sup>152</sup>.

Об отношении Замятина к жанру романа можно судить по его рецензиям и статьям 1921–1923 гг. — «Г. Уэллс», «Генеалогическое дерево Уэллса», «Новая русская проза», а также по рецензиям и интервью 1930-х гг. Замятину не нравятся произведения, где эпоха проявляется только «в монументальности зданий», его не устраивают и авантюрные романы французских писателей П. Мак-Орлана и П. Бенуа, подобные «безумной игре», равно как и «реалистически-бытовое двуперстие», «примитивный реализм», «голое изображение быта». Размышляя о новых произведениях Вс. В. Иванова,

<sup>150</sup> Там же. С. 80.

<sup>151</sup> Замятин Е. Соч. Т. 4. С. 583.

<sup>152</sup> Замятин Е. Я боюсь. С. 214.

А. Н. Толстого и И. Г. Эренбурга, он формулирует главные постулаты современного романа; он должен иметь «сложную, полифоническую конструкцию», а в ней — «фантастический сплав реальности и фантастики». Замятин считал, что для отражения всего спектра эпохи «в динамику авантюрного романа нужно вложить тот или иной философский синтез»<sup>153</sup>. Замятин подчеркнул, что Г. Уэллс в социально-фантастических романах сделал то же, что Ф. М. Достоевский: «Взяв форму авантюрного романа, Уэллс значительно углубил его и повысил его интеллектуальную ценность, внес в него элемент социально-философский и научный»<sup>154</sup>.

Замятин настойчиво повторял в лекциях по технике художественной прозы: «...творческий процесс проходит главным образом в таинственной области подсознания. <...> логическое мышление в нем играет второстепенную, подчиненную роль. В момент творческой работы — писатель находится в состоянии *загипнотизированного*. Чтобы часто вызывать такое творческое состояние, нужны «очень сильная воля и очень живая фантазия». Писателю приходится выступать одновременно и в роли гипнотизера и в роли гипнотизируемого. Вдохновение, считает Замятин, — это «крайнее сгущение мыслей», оно может двигаться или естественным путем, постепенным накоплением материала, или усилием воли. Моменты творческой работы писатель сравнил со сновидениями: «...сознание <...> наполовину дремлет, а подсознание и фантазия работают с необычайной быстротой». Обычно мысль человека «работает логическим путем», «путем силлогизмов». Во сне и при творческой работе мысль идет путем ассоциаций; сознание только выбирает из них самую подходящую. «Богатейшая способность Гофмана к ассоциациям, — говорит Замятин, — делает его рассказы похожими на какие-то причудливые сны». Способность к ассоциациям можно «развивать путем упражнений»<sup>155</sup>.

Позднее, в середине 1930-х гг., Замятин утвердился в правильности избранного им направления. Об этом он писал И. Е. Куниной-Александр: «...я знаю (и по собственному опыту), что “настоящее” получается, когда работой руководит подсознание, сознание же и всякая идеология играют подчиненную роль» (29 января 1935 г.). Замятин вспомнил, что за подобную «ересь» в советской России его уже поднимали «на штыки» всякие «тупицы». Давая практические советы переводчице, он напомнил: «...главный герой, над которым много думаешь, — получается *выдуманым*, а эпизодические персо-

<sup>153</sup> Там же. С. 93–94.

<sup>154</sup> Замятин Е. Герберт Уэллс. С. 46.

<sup>155</sup> Замятин Е. Соч. Т. 4. С. 368–371.

нажи, рожденные не умом, а подсознанием — выскакивают живыми» (из письма от 7 мая 1934 г.)<sup>156</sup>.

Во всех областях человеческой деятельности писатель выделяет две ступени — искусство и ремесло. В медицине — искусство: делать операции, а ремесло — перевязывать раны, вскрывать нарывы; в искусстве — художественное творчество и художественное ремесло. Художественному творчеству, считает Замятин, научить нельзя, ремеслу — можно. «Малое искусство» непременно входит в качестве составной части в «большое». Л. ван Бетховен, прежде чем написать гениальные симфонии, должен был «узнать музыкальную технику и технику композиции», а Дж. Г. Байрон — «технику стихосложения». Для того, кто хочет посвятить себя творческой деятельности в области художественной прозы, необходимо изучить технику художественной прозы. Замятин утверждает, что не существует законов, «как надо писать», таких законов и не может быть, потому что всякий должен творить по-своему. Писатель свободен в выборе материала, темы, сюжета, языка, он может использовать любой жанр и любые средства выразительности<sup>157</sup>. В лекциях о технике художественной прозы Замятин говорил о том, чего следует избегать начинающему литератору, и делился собственным опытом.

«Художественное слово» Замятин рассматривает в трех его потенциях: слово как творчество, слово как воплощенная идея, слово как текст, воспринимаемый читателем («творчество, воплощение и восприятие»). Разговорный («диалогический») язык, полагает Замятин, открывает широкие возможности для творчества читателя. Читатель, воспринимая произведение, должен участвовать в творчестве — в его сознании должны восстанавливаться ассоциации, которые писатель намеренно пропустил; читатель должен синтезировать отдельные компоненты произведения. «Нанесенные на бумагу, вехи оставляют читателя во власти автора, — считает Замятин, — не позволяют читателю уклониться в сторону, но, вместе с тем, пустые, незаполненные промежутки между вехами — оставляют свободу для частичного творчества самого читателя». Таким образом, автор делает читателя «соучастником творческой работы», «а результат личной творческой работы, а не чужой» «всегда ярче и резче»<sup>158</sup>.

«Уравнение искусства», по Замятину, это «уравнение бесконечной спирали», «винтовая лестница в Вавилонской башне», путь

<sup>156</sup> Неизвестные письма Евгения Замятина из американского архива / Вст. ст., публ. и коммент. Дж. Куртис // Евгений Замятин и культура XX века. С. 337, 327.

<sup>157</sup> Замятин Е. Соч. Т. 4. С. 366–367.

<sup>158</sup> Там же. С. 387.

аэроплана, «кругами поднимающегося ввысь»<sup>159</sup>. Это, по существу, тот же путь, что и путь развития человечества. В искусстве современной эпохи Замятин выделил три школы — реализм (тезис, со знаком «+»), символизм (антитезис, со знаком «-»), неореализм (синтез, знак «- -»). Современную литературу он характеризует как «сход» с «большака» русской литературы, «до лоску наезженного гигантскими ободами» Л. Н. Толстого, М. Горького, А. П. Чехова, и, позднее, как «сход» с рельсов, «до святости канонизированных» А. А. Блоком, Ф. Сологубом, Андреем Белым. Повествовательные принципы прозы XIX века уже нельзя использовать в эпоху величайших научных открытий, считает Замятин: они архаичны и диссонируют с ритмом современной эпохи<sup>160</sup>. «Символизм явно для всех состарился уже перед началом войны», — в подтверждение этого положения Замятин приводит тот факт, что «апостолы символизма» заговорили «на ином языке, языке неореализма»: об этом свидетельствуют «Двенадцать» А. А. Блока, «Заклинательница змей» Ф. Сологуба, «Петербург» Андрея Белого<sup>161</sup>. Замятин не разделял взгляды Иванова-Разумника на русский символизм как «непреодолимую вершину» в литературном процессе: для этого критика и историка литературы «подлинная литературная современность» была даже в 1925 г. связана с именами Блока и Белого, но не с именами Б. Пастернака и И. Эренбурга. Замятин уже в 1918 г. указал на существование трех течений в литературе и включил в неореализм многих акмеистов<sup>162</sup>. В 1921 г. в черновом наброске статьи «Я боюсь» он прямо утверждал, что «единственным жизнеспособным литературным течением» является неореализм и «в сущности, целиком укладывающийся в него акмеизм»<sup>163</sup>. Замятин отметил существенный вклад футуристов в развитие новой, неореалистической литературы: «многочисленные кланы футуристов» (кубисты, супрематисты, художники, развивавшие идеи «беспредметного искусства»), по его словам, выступили в бою между антитезой и синтезом как «самоотверженные разведчики»<sup>164</sup>.

Замятин был далек от мысли, что неореализм как литературное течение будет существовать долго. Согласно его концепции развития

<sup>159</sup> Замятин Е. Я боюсь. С. 74, 75.

<sup>160</sup> См.: Там же. С. 99.

<sup>161</sup> Там же. С. 298.

<sup>162</sup> См. подробнее: Замятин Е. Соч. Т. 4. С. 348–365 («Современная русская литература» (публичная лекция в Народном университете г. Лебедянь)).

<sup>163</sup> Там же. С. 298.

<sup>164</sup> См.: Замятин Е. Я боюсь. С. 75–76.

искусства, на смену неореализму придут новые течения в литературе, так же как возникнут и новые направления в искусстве.

Трактуя смысл творческой деятельности, Замятин явно следует Ницше, который утверждал, что философ, как необходимый человек завтрашнего и послезавтрашнего дня, во все времена находился и должен был находиться в разладе со своим «сегодня» — «его врагом был всегда сегодняшней идеал». Ницше называет философов «неприятными безумцами и опасными вопросительными знаками»<sup>165</sup>. «Самые смелые философы», по Замятину, — это дети: именно они «приходят в жизнь голые, не прикрытые ни единым листочком догм, абсолютов, вер»; и молодое поколение, входящее в начале 1920-х гг. в жизнь, бесстрашно, как дети, у них «такие же, как у детей, как у Шопенгауэра, Достоевского, Ницше — “зачем?” и “что дальше?”». «Гениальные философы, дети и народ, — утверждает Замятин, — одинаково мудры: потому что они задают одинаково глупые вопросы. Глупые — для цивилизованного человека <...>»<sup>166</sup>.

Для определения творческой личности Замятин использовал различные формулы — «скиф», «мечтатель», «Дон-Кихот», «романтик», «бунтарь», «еретик», «матрос на мачте». В 1918 г. ему были близки взгляды авторов первого сборника «Скифы» и идейного руководителя нового «скифского» течения в искусстве Иванова-Разумника. Авторы введения к первому сборнику «Скифы» Иванов-Разумник и С. Д. Мстиславский утверждали: скифство — это течение, отражающее «искания непримиренного и непримиримого духа», «мятежных духовных скифов»; «...нет цели, против которой побоялся бы напрочь лук он, скиф»<sup>167</sup>. Замятину импонировали противопоставления «вечной революционности» — реформизму и «духу Компромисса», святого безумия — «благоразумию», трезвости и бескрылости «всесветного Мещанина»<sup>168</sup>. Тезис о «безраздельной устремленности» скифов к грядущему, к «революции духа» был программным и для Замятина.

Во втором сборнике «Скифы», выпущенном два месяца спустя после прихода большевиков к власти<sup>169</sup>, Иванов-Разумник в статье

<sup>165</sup> Ницше Ф. Соч.: В 2 т. Т. 2. С. 336.

<sup>166</sup> Замятин Е. Я боюсь. С. 97–98.

<sup>167</sup> Скифы: Сб. 1 / Ред. А. И. Иванчин-Писарев, Р. В. Иванов-Разумник, С. Д. Мстиславский. [Пг.: Скифы], 1917. С. VII, XI. См. коммент. А. Ю. Галушкина: Замятин Е. Я боюсь. С. 291–292.

<sup>168</sup> Скифы: Сб. 1. С. XI.

<sup>169</sup> См.: Скифы: Сб. 2 / Ред. А. Белый, Р. В. Иванов-Разумник, С. Д. Мстиславский. [Пг.: Скифы,] 1918.

«Две России» выдвинул новую программу течения. Он внес в нее значительные коррективы, призывая интеллигенцию проникнуться «верой во всемирность революции», «прочувствовать настоящее» и работать для близкого, а не «только далекого будущего»<sup>170</sup>. Несмотря на то что Замятин сам участвовал во втором сборнике «Скифы» — здесь была напечатана его повесть из английской жизни «Островитяне», — он подверг статью Иванова-Разумника резкой критике и отказал в праве называться настоящими скифами всем авторам сборника, склонившим голову перед догмой большевизма. Замятин возразил критику в статье «Скифы ли?»<sup>171</sup>, напоминая, что скиф «работает *только* для далекого будущего», скифу никогда не быть с практическими победителями, потому что его единственный «путь — Голгофа»<sup>172</sup>. Замятин процитировал стихотворение А. А. Блока «Скифы», чтобы подчеркнуть, что подлинные скифы, способные на «мученичество в земном плане», отстаивающие право на свободное слово, как А. М. Ремизов в «Слове о гибели Русской Земли»<sup>173</sup>, — это одиночки, обреченные на «вечное Агасферово странствование», и их не могут быть «тьмы, и тьмы, и тьмы»<sup>174</sup>. В статье «Домашние и дикие»<sup>175</sup> Замятин вновь обратился к творчеству Блока — на сей раз к статье «Интеллигенция и революция», к поэме «Двенадцать» — и вновь процитировал стихотворение Блока «Скифы». По мнению Замятина, «Блок сумел фагоцитировать своих “двенадцать” с бубновым тузом на спине; сумел принять и воспеть рабовладельческие способности правителей <...>». Замятин отрицательно отнесся к тезису поэта: «Не дело художника смотреть за тем, как исполняется задуманное» — и не принял призывы «всем телом, всем сердцем, всем сознанием» «слушать Революцию» и «не выискивать» в ее оркестре «отдельных, визгливых и фальшивых нот». Замятин не может смириться с тем, что из «дикого» мечтателя Блок превращается в мечтателя «домашнего». По его мнению, задача художника — «быть вечно бездомным бродягой» и искать настоящего, а не иллюзий, которые «рассыпаются от света белого дня» (имеются

<sup>170</sup> Там же. С. 226.

<sup>171</sup> Платонов Мих. <Замятин Е.>. Скифы ли? // Мысль. Пг., 1918. Сб. 1. С. 285–293.

<sup>172</sup> Цит. по: Замятин Е. Я боюсь. С. 26.

<sup>173</sup> См. комм. А. М. Грачевой: Ремизов А. М. Дневник: 1917–1921 / Подг. текста А. М. Грачевой; вст. заметка и коммент. А. М. Грачевой // Минувшее: Ист. альм. М.; СПб., 1991. Т. 16. С. 530.

<sup>174</sup> Замятин Е. Я боюсь. С. 33–34.

<sup>175</sup> Платонов Мих. <Замятин Е.>. Домашние и дикие // Дело народа. 1918. 21 апр. (4 мая). См. коммент. А. Ю. Галушкина: Замятин Е. Я боюсь. С. 293.



в виду попытки поэта оправдать варварские явления в пореволюционной действительности: свойство власти «ломать тяжелые крестцы и усмирять рабынь строптивых», «самосуд» и «плевки на могилу» Л. Н. Толстого)<sup>176</sup>. Замятин возражает против блоковской концепции искусства как самопожертвования — это приводит к учреждению «академии домашних мечтателей», которая послужит хорошей опорой для нового правительства: «домашний мечтатель» «обмечтает и сделает удобоглощаемым любой несъедобный гвоздь»<sup>177</sup>. Настоящий художник предстает у Замятина «диким мечтателем», находящимся в вечных странствиях, вечным скифом и вечным еретиком: «Удел подлинного скифа — тернии побежденных; его исповедание — еретичество, судьба его — судьба Агасфера; работа его не для ближнего, но для дальнего. А эта работа во все времена, по законам всех монархий и республик, включительно до советской, оплачивалась только казенной квартирой: в тюрьме»<sup>178</sup>. Замятин продолжает поиски поэтических формул для выражения своей концепции миссии творческой личности. Художник с философской точки зрения, в представлении Замятина, — всегда пророк, потому что он борется за «вечное завтра» и «к сегодняшнему» относится с отрицанием; если художник удовлетворится «сегодняшним», настоящим, он обратится в «соляной столб». С точки зрения психологии, считает писатель, «подлинный, живой художник — непременно романтик»<sup>179</sup>. Эти высказывания Замятина об искусстве перекликаются с положениями Л. С. Выготского («Психология искусства»), который понимал искусство как организацию человеческого поведения на будущее, как требование, которое заставляет человека стремиться к тому, что лежит за эмпирически воспринимаемой реальностью. Искусство предстает тогда как реакция, отсроченная «по преимуществу, потому что между его действием и его исполнением лежит всегда более или менее продолжительный промежуток времени»<sup>180</sup>.

В процессе мучительных поисков у Замятина выкристаллизовывается все же иная концепция искусства как еретичества. С точки зрения идеологии — всякий творец должен быть еретиком, преодолеть все, что окаменело и застыло, превратилось в догму. «Еретики —

<sup>176</sup> Замятин Е. Я боюсь. С. 36–37.

<sup>177</sup> Там же. С. 35.

<sup>178</sup> Там же. С. 26.

<sup>179</sup> Замятин Е. Художник и общественность / Публ. А. Тюрина // Новый журнал. 1990. Кн. 178. С. 162.

<sup>180</sup> Выготский Л. С. Психология искусства / Под ред. М. Г. Ярошевского. М., 1987. С. 243.

единственное (горькое) лекарство от энтропии человеческой мысли», — утверждал Замятин<sup>181</sup>. Понятие «еретика» суммирует его представление о главном предназначении человека — вечный мятеж во имя обновления и совершенствования бытия. Высокая «ересь» — главное качество творца. Еретиками в науке, по Замятину, были Коперник, «положивший основание современной астрономии», его продолжатель Галилей, «осмелившийся учить, что Земля вертится вокруг Солнца», Джордано Бруно, «провозгласивший бесконечность вселенной и множественность миров», Фультон, который заявил, что он построил судно, движущееся без весел и паруса, — пароход; к еретикам Замятин причислил Ч. Дарвина и А. Эйнштейна, протопопа Аввакума (религиозный еретик).

В середине 1920-х гг. Замятин уточняет концепцию «творчества как еретичества», проверяет ее жизнеспособность новыми явлениями социокультурной действительности, фактами литературы. Об этом свидетельствуют его заметки, сделанные в 1926 г.: «Если есть “правильное”, т. е. общепринятое, узаконенное изображение жизни, то писатель, конечно, должен изображать неправильно, по-своему, по-новому. Только тогда его работа чего-нибудь стоит, и только тогда он создает новую социальную ценность. Постоянная переоценка ценностей — это то, чего подлинный писатель требует от самого себя. Общество (всякое), к сожалению, требует от писателя совсем другого: признания установленных ценностей»; «Настоящий художник и писатель — всегда на один шаг впереди своего времени и своего общества; поэтому положение настоящего писателя всегда и при всех обстоятельствах одно и то же: положение еретика»<sup>182</sup>. Во времена исторических сдвигов, резких социальных сломов писатель должен работать, как «матрос на мачте»: оттуда видны «гибнущие корабли, видны айсберги и мальстремы, еще неразличимые с палубы». Можно писателя-матроса стащить с мачты, иронично заметил Замятин, но «останется мачта, и другому с мачты будет видно то же, что первому»<sup>183</sup>.

Механизм научных и художественных открытий Замятин связывает с редкостным соединением у творцов аналитических способностей с синтетическими — «способностью разбираться с помощью научных методов в самых мелких фактах» и «талантом к широким

<sup>181</sup> Замятин Е. Я боюсь. С. 96–97, 241.

<sup>182</sup> Там же. С. 253.

<sup>183</sup> Там же. С. 97. Ср. с образом матроса на высокой мачте у Ф. Ницше (*Ницше Ф.* Соч.: В 2 т. Т. 2. С. 140; «Так говорил Заратустра: Книга для всех и ни для кого», ч. 3, гл. «О духе тяжести»).

обобщениям». Ум математика соединился у Леонардо да Винчи с творческим даром живописца, Роберт Майер соединил в себе таланты физика и философа, «он одновременно смотрел на мир и в микроскоп, и в телескоп, видел и атом, и вселенную»<sup>184</sup>.

Второе необходимое условие для научного или художественного открытия — это страсть творца к своему ремеслу или идее. «В глазах обывателя, — писал Замятин в 1919 г., — великие таланты и гении всегда являются чем-то вроде сумасшедших. <...> гений, — это великое, божественное сумасшествие, когда человека целиком поглощает одна художественная или научная идея, когда ради этой идеи он жертвует такими приемлемыми и понятными для всех наслаждениями и благами жизни, когда эта идея становится всем содержанием его бытия». Поэтому излагать биографию творца, считает писатель, — «это значит *излагать биографию его идеи*»<sup>185</sup>. В отличие от В. Оствальда, который считал, что Р. Майеру его открытие принесло «личное несчастье», потому что «унаследованные особенности характера» помешали ему поставить себя в такие условия, когда его дарование могло бы планомерно развиваться и его работа была бы оценена современниками<sup>186</sup>, Замятин утверждает, что любой гениальный ученый не может быть понят своими современниками, так как он говорит о «завтра».

Современную литературу Замятин рассматривает в соотношении ее прошлого, настоящего и будущего. При анализе он использовал понятия «сегодняшнее» и «современное» — это «величины разных измерений». «Сегодняшнее» — это отражение быта, оно «жадно цепляется за жизнь», от эпохи берет только «окраску, кожу», только внешнее, видимое, эмпирически воспринимаемое. «Современное» берет от эпохи «сердце и мозг», оно «дальнорорко», стоит над «сегодняшним»<sup>187</sup>. Рецензируя многочисленные прозаические произведения, Замятин пришел к выводу, что «сегодняшнему искусству не хватает правды», «писатель изолгался, слишком привык говорить с оглядкой и опаской», многим мешает «сусальность», унаследованная от дореволюционной литературы. Перед писателями стоит задача — создать «художественные документы» эпохи, по которым потомки смогут судить о ее содержании, о ее *правде*<sup>188</sup>. Эти идеи нашли поддержку у А. К. Воронского, который отметил, что замечания

---

<sup>184</sup> Замятин Е. Роберт Майер. С. 71.

<sup>185</sup> Там же. С. 20.

<sup>186</sup> Оствальд В. Третья лекция: Юлий Роберт Майер. С. 95.

<sup>187</sup> Замятин Е. Я боюсь. С. 111–112.

<sup>188</sup> Там же. С. 101–102.

Замятина в отношении советской литературы справедливы, «... в нашей литературе преобладает не современность, а сегодняшний день. <...> преобладает наивный детский реализм и погоня за злободневным и газетным»<sup>189</sup>.

Замятин проявлял особый интерес к вопросам психологии творчества. Об этом свидетельствуют его лекции 1920–1921 гг., в частности лекция «Психология творчества»<sup>190</sup>. В 1929 г. он готовил сборник «очерков по технологии литературного мастерства» «Как мы пишем». В предисловии составители (в их числе был Замятин) обозначили трудности интеллектуального труда, и особенно художественного творчества, потому что творческие процессы очень трудно «воспроизвести произвольно с целью изучения». Едва ли не единственный источник, откуда можно почерпнуть материал для анализа таких процессов, — это показания самого писателя. Поскольку «художественная литература уже перестала быть блюдом, доступным только для избранных, читательская масса растет очень быстро, новый читатель хочет узнать не только произведение, но и самого писателя как живую творческую личность». Будущим участникам сборника была разослана анкета из 16 вопросов, сориентированных на «внутриписательские проблемы»: о подготовительном периоде к работе; о характере используемого материала (автобиографический, книжный, собственные наблюдения и записи); часто ли прототипами являются живые люди; что дает первый импульс к работе; хронологические рамки творческого процесса; какова производительность труда; употребление наркотиков во время работы; какова техника письма (карандаш, перо, пишущая машинка); сколько раз переписывается рукопись; много ли в ней вычеркивается в окончательной редакции; как меняется предварительный план произведения в процессе работы; на каких восприятиях (зрительных, слуховых, осязательных и т. д.) строятся образы; ставятся ли в процессе работы какие-нибудь музыкальные, ритмические требования<sup>191</sup>.

Замятин определил авторский состав сборника; часть приглашенных к участию в нем материалы не представила; в сборник вошли очерки Андрея Белого, М. Горького, М. М. Зощенко, В. А. Каверина, Б. А. Лавренева, Ю. Н. Либединского, Н. Н. Никитина, Бориса Пильняка, М. Л. Слонимского, Н. С. Тихонова, А. Н. Толстого, Ю. Н. Тынянова, К. А. Федина, О. Д. Форш, А. П. Чапыгина, В. Я. Шишкова, В. Б. Шкловского и самого Замятина. Показательно, что Замятин

<sup>189</sup> Воронский А. О том, чего у нас нет // Красная новь. 1925. № 10. С. 262.

<sup>190</sup> Замятин Е. Соч. Т. 4. С. 366–372.

<sup>191</sup> См.: <Без подписи>. Предисловие // Как мы пишем. С. 5–7.

включил в состав книги авторов, подвергавшихся усиленной «идеологической проработке» с середины 1920-х гг.

Сборник «Как мы пишем» вызвал широкий резонанс в печати. Его расценили как выступление противников «призыва ударников в литературу». Главный удар критики был направлен именно на Замятина: о нем писали как о последовательном стороннике «интуитивизма» А. К. Воронского (Л. Л. Авербах); упрекали в том, что он разыгрывает из себя «высокого жреца искусства и великого мастера, презрительно поплеывает на марксистскую критику, да и вообще на общественность» (Г. Н. Бояджиев)<sup>192</sup>.

Теория «философского синтетизма» не была воспринята современниками. Первое ее печатное изложение содержалось в альбоме репродукций графических портретов Ю. П. Анненкова<sup>193</sup>. Такой контекст в значительной мере ослабил восприятие статьи Замятина и в философском, и в литературоведческом аспектах. Критики сопоставляли портреты А. А. Ахматовой, А. А. Блока, М. Горького, А. М. Ремизова, Ф. Сологуба, К. И. Чуковского, П. Е. Щеголева, созданные художником, с их словесными образами, представленными писателем. Манифест неореализма — статья «О литературе, революции, энтропии и о прочем» — также не вызвал многочисленных откликов, его значение для современного искусства и путей дальнейшего развития литературы не было даже в малой степени оценено ни в советской России, ни критикой русского зарубежья. Писатель М. А. Осоргин назвал статью «образцом истинного косноязычия» и считал, что она лишь очередной случай, чтобы «заявить о человеческом достоинстве писателя, об его особых правах, не подлежащих декретированию, о *своем* пути литературы и искусства»<sup>194</sup>.

Отдельные положения теории «философского синтетизма» «ученики» Замятина — М. М. Зощенко, Л. Н. Лунц, В. А. Каверин и др. — использовали в литературной практике. Сам писатель рассматривал произведения советской и мировой литературы с позиций «философского синтетизма»; последний дал теоретический фундамент его литературно-критическому творчеству. Замятин воплотил свою теорию в художественную практику — его эссе и рассказы 1920–1930-х гг. вкупе с романом «Мы» составили доказательство, что теория «философского синтетизма» вполне жизнеспособна.

<sup>192</sup> См. комм. А. Ю. Галушкина: *Замятин Е.* Я боюсь. С. 320.

<sup>193</sup> См.: *Замятин Е.* О синтетизме // Анненков Ю. Портреты / Текст Е. Замятина, М. Кузмина, М. Бабенчикова. [Пг.]: Петрополис, 1922. С. 19–40.

<sup>194</sup> *Осоргин М.* Российские писатели о себе // *Современные записки.* 1924. Кн. 21. С. 368, 375.

Развивая ту или иную идею романа в художественной структуре, Замятин скрывает ее философский и исторический аппарат. И лишь иногда короткой цитатой он намекает на ее источник. В романе можно распознать идеи Р. Декарта<sup>195</sup> и Демокрита. Демокрит видел источник морали не в «божественном голосе» (как Сократ), не в «идее добра», как Платон, не в велениях богов, — а в земной жизни людей: человек — существо с естественными стремлениями к удовольствию и природным инстинктам. Чувство удовольствия или неудовольствия, по Демокриту, — это «граница» между тем, что «родственно», и тем, что «неродственно» духу человека, а счастье — это «внутренняя устойчивость, гармония, размеренность (симметрия), безмятежность (атараксия) и неустрашимость». Для Демокрита чувства являются источником сведений о добре и зле, но только разум помогает человеку sobлюсти условие счастья — меру, разум помогает принять решение. Из этих идей Демокрита Замятин следует первой — о решающей роли чувства в жизни человека — и отвергает идею о счастье как об «устойчивости», «размеренности» и «симметрии».

Упоминание немецкого философа И. Канта в сочетании с именем Ф. У. Тейлора вызывает у читателей ассоциацию с эпизодом бредового видения Страшного Суда у героя романа Андрея Белого «Петербург» Николая Аполлоновича Аbbleухова — в нем голос монгольского предка изложил ему скрытую, роковую цель исторического процесса:

<...> вместо Канта — быть должен Проспект.

— *Вместо ценности — нумерация: по домам, этажам и по комнатам на вековечные времена.*

— *Вместо нового строя: циркуляция граждан Проспекта — равномерная, прямолинейная*<sup>196</sup>.

Имя Канта в оппозиции к Ф. У. Тейлору может означать, что идее «всеобщей организации труда» в жизни людей Замятин противопоставляет идею немецкого философа: «...поступай так, чтобы ты всегда относился к человечеству и в своем лице, и в лице всякого другого так же, как к цели, и никогда не относился бы к нему только как

<sup>195</sup> См.: Дубин Б. В. Быт, фантастика и литература в прозе и литературной мысли 20-х гг. // Тыняновский сб.: Четвертые Тыняновские чтения. Рига, 1990. С. 166–167.

<sup>196</sup> *Белый Андрей*. Петербург: Роман в восьми главах с прологом и эпилогом. 2-е испр. и доп. изд. / Изд. подготовил Л. К. Долгополов. СПб., 2004. С. 237 (Лит. памятники).

к средству»<sup>197</sup>. Некоторые идеи романа восходят к Ф. Ницше. В романе последовательно развивается мысль Ницше о страхе государства перед духовным развитием индивидуума. По мнению Ницше, и «греческий полис», и Платон для своего идеального государства — не желали допустить «никакой истории, никакого движения культуры»; «установленное государственным законом воспитание должно было быть обязательным для всех поколений и удерживать их на *одном* уровне»<sup>198</sup>. Эту идею Платона развивал А. А. Богданов в статье «Собирание человека», разрабатывая свою теорию будущего государства<sup>199</sup>. В романе Замятин изображает такой общественный строй, который может быть сравним только с самым крайним деспотизмом. Единая Норма, выработанная государством, диктует единую модель бытового и общественного поведения. Часовая Скрижаль диктует временной режим жизни индивидуума. Государство вторгается в сексуальную сферу жизни человека, перестраивает его психологию, навязывает ему новую мораль. Здесь Замятин следует идеям, высказанным Ницше: «Социализм <...> превосходит все прошлое тем, что стремится к формальному уничтожению личности; последняя представляется ему неправомерной роскошью природы, и он хочет реформировать ее, превратив в целесообразный *орган коллектива*»<sup>200</sup>.

Главный смысл романа — не в сатире на новый общественный строй, не в осуждении его, а в художественном раскрытии всех его потенциалов и последствий для личности. Замятин воспринимает этот строй как возможный момент в историческом процессе.

В персонаже Д-503 Замятин изобразил новый исторический феномен, важное звено в общей и единой цепи исторического развития. Андрей Белый в романе «Петербург» изобразил тот период истории России, когда хаос, анархия и террор одержали победу над порядком, покоем и гармонией. Замятин представил художественную картину мира в тот момент, когда порядок, организация и регламентирование государством всех сторон человеческой жизни одерживает верх над хаосом, над иррациональным, над человеческой природой. В тот момент, когда З. Фрейд изучал иррациональное в массах и искал

<sup>197</sup> Кант И. Собр. соч.: В 8 т. / Под общ. ред. А. В. Гулыги. Т. 4: Прологомены; Основоположения метафизики нравов; Метафизические начала естествознания; Критика практического разума. М., 1994. С. 270 (Мировая философская мысль).

<sup>198</sup> Ницше Ф. Соч.: В 2 т. Т. 1. С. 447.

<sup>199</sup> См.: Евгений Замятин. «Мы». Текст и мат-лы к творческой истории романа. С. 441–444.

<sup>200</sup> Ницше Ф. Соч.: В 2 т. Т. 1. С. 446.



метафору для определения лидера этих масс, Замятин стремится понять психологическую природу этого явления. «Не только тоталитарность как таковая, — точно заметил И. А. Доронченков, — определяет своеобразие Единого Государства», она лишь «следствие эгалитарности, порождения эпохи “подавления личности во имя масс”»<sup>201</sup>. Интерес к роману в разных странах мира сегодня связан с осознанием личностью опасности такого общества, где личность угнетена, разрушена, где универсализируются идеи и веры, где происходит рационализация культуры.

Теория «философского синтетизма» логически завершила поиски Замятиным оснований для всеохватного, целостного восприятия мира. В ней сочетаются философский, научный и художественный методы познания и изображения человека. Теория «философского синтетизма», интегрировавшая личностно-творческие доминанты писателя, не была адекватно воспринята современниками.

Философские и культурологические идеи романа «Мы» отразили смену культурных эпох в человеческой истории, раскрыли потенциал новой исторической эпохи и возможные последствия их воплощения для личности и культуры. Замятин представил художественную картину мира в тот момент его развития, когда порядок и регламентирование государством всех сфер жизнедеятельности человека одерживали верх над личностью, когда на смену полицентрической концепции культуры приходила монофоничная, механическая концепция.

Концепция творческой личности, сформулированная Замятиным, устремлена в будущее. Фрагменты этой концепции можно найти в разных художественных произведениях Замятина, критических статьях, лекциях о технике художественной прозы, его эпистолярном наследии. В наиболее завершенном виде она воплотилась в романе «Мы», который явился вершинным произведением Замятина и одним из наиболее значительных романов XX в.



---

<sup>201</sup> Доронченков И. А. Об источниках романа Е. Замятина «Мы» // Русская литература. 1989. № 4. С. 195.



**Л. ГЕЛЛЕР**

**Утопия в зеркале гематрии,  
или Эзотерический модернизм Е. Замятина\***

Все устроено согласно числам...

*Изречение,  
приписываемое Пифагору*

**I**

Произведения Е. Замятина до сих пор вызывают споры. Сегодня накал споров меньше, чем был до падения советского режима и до возвращения писателя на родину, но они продолжаютсЯ. Жак Катто вполне точно определил положение, назвав Замятина живым геометрическим центром всех литературных возможностей своего времени<sup>1</sup>. Но и сегодня замятинская манера письма, сложная и парадоксальная, удивляет читателя и задерживает внимание историка литературы.

В этой статье мы продолжаем тему, прерванную несколько лет тому назад. Из творчества Замятина мы старались вывести то, что можно было бы назвать «парадигмой русского модернизма» (некой комбинации поэтических принципов и взглядов на мир, характерной для периода между 1880-ми и 1930-ми гг., между закатом одного реализма и победой другого, реализма социалистического).

Анализ «Рассказа о самом главном» и романа «Мы», в сравнении с другими произведениями самого Замятина и других авторов, позволил нам выделить внутри сложной многоуровневой парадигмы противоречивое и разнородное явление *сциентизма*. Это — вера в «ученное знание», будь оно результатом революции, происходящей

---

\* Впервые (на рус. яз.): Все устроено согласно числам, или Эзотерические коды Евгения Замятина // Творческое наследие Евгения Замятина: Взгляд из сегодня. Т. XIV / Под ред. Л. В. Поляковой. Тамбов, 2007. Публикуется по этому изданию.

<sup>1</sup> *Catteau J. Quatrième page de couverture, in E. Zamiatine, Le récit du plus important, L'âge d'homme, Lausanne, 1971.*

в системе современных наук к началу XX века, или же содержанием древней традиции, для изучения которой возникали тогда же многочисленные тайные общества. Постоянный интерес к науке и к новейшим научным открытиям не мешает явственно и сильно звучать *эзотерическим* темам; их отзвук слышен даже и в ждановское, и в послесталинское время, прежде чем вернуться с многократным усилением вместе с ослаблением и падением режима<sup>2</sup>.

Возьмем пример. Как и Замятин, многие его современники (Вяч. Иванов, о. Павел Флоренский, Горький, Хлебников, Малевич, Пильняк и др.) усердно разрабатывают новую мифологию *энергетизма*<sup>3</sup>.

Отсылая к физическому понятию энергии и к закону неизбежного рассеивания тепла, второму закону термодинамики (а порой, как у имяславцев, и к религиозно-философскому пониманию энергийных сил, действующих в мире), эта мифология изображает титаническое сопротивление Человека процессу мирового оледенения, всеобщей Энтропии. Такое «диалектическое» — вернее, манихейское или гностическое — видение космической борьбы сил Энтропии и Энергии (в терминах Флоренского: Энтропии и Логоса-Эктропии) дает повод для самых разных милленаристских и мистических провидений.

Это замечание верно и для теории эволюции Дарвина, которая используется для аргументации в пользу фантастической розенкрейцерской теории «инволюции» (согласно которой все живое происходит от человека, постепенно сходя на все более низкие стадии развития); то же можно сказать о возрожденной страсти к теории и философии числа, страсти, свойственной на рубеже столетий как адептам древнего знания, так и самым передовым исследователям новой науки.

<sup>2</sup> См.: Геллер Л. 1) Об утопии, антиутопии, герметизме и Замятине // Филологические записки. Вестник литературоведения и языкознания. Вып. 3. Воронеж, 1994; 2) Эзотерические элементы в социалистическом реализме. Тезисы // *Orthodoxien und Häresien in den slavischen Literaturen* / Fieguth R., éd. Wiener Slavistischer Almanach, 1996. SBd 41; 3) Игры и ставки синтетизма: Евгений Замятин и «Рассказ о самом главном» (1986) // Творческое наследие Евгения Замятина: Взгляд из сегодня. Т. XII. Тамбов, 2004; Heller L. *Away from the Globe. Occultism, Esotericism and Literature in Russia during the 1960s–1980s* // *The New Age of Russia: Occult and Esoteric Dimensions* / Ed. by B. Menzel, M. Hagemeister, B. Glatzer Rosenthal. München-Berlin: Otto Sagner, 2012.

<sup>3</sup> Геллер Л. Оствальд, Богданов, Малевич и многие другие. Заметки о русских судьбах энергетизма // Литературоведение на современном этапе: теория. История литературы. Творческие индивидуальности / Отв. ред. Л. В. Полякова. Тамбов, 2009.

Бертран Рассел говорил о том, что пифагорейство входит в логику и новую математику<sup>4</sup>; и то же пифагорейство в тот же самый момент обосновывает поэтико-пророческое творчество Велимира Хлебникова.

Таким образом, в модернизме рубежа веков научный рационализм и поиск тайного порядка мира сосуществуют, не исключая, а наоборот, часто дополняя друг друга. Камилл Фламмарин, необычайно популярный в то время, — хорошая иллюстрация этому положению: знаменитый астроном был в то же время одним из главных популяризаторов оккультизма.

Разумеется, автор этих строк не одинок в признании значимости эзотерической составляющей в модернизме. В последнее время, наконец, и академическая наука заинтересовалась «оккультной культурой» в России; о том свидетельствуют организуемые на эту тему коллоквиумы, многочисленные статьи и серьезные монографии появившиеся за последние несколько лет<sup>5</sup>.

Как обычно бывает при росте количества трудов на определенную тему, в научное обращение вводится новый материал и при этом выделяются какие-то его стороны, другие же остаются без внимания. Так, в энциклопедии Брокгауза и Эфрона, этом великолепном путеводителе по знаниям XIX в., все сведения по эзотерике собраны в статьях «Алхимия» и «Гермес Трисмегист»; сегодня же количество рубрик в этой области умножается безмерно. Время от времени полезно проводить пересмотр терминов для того, чтобы уточнить их смысл, пересортировать данные, бросить свет на новые подробности.

Когда речь заходит о такой обширной и запутанно-многообразной области как традиционные учения и связанные с ними практики, термины легко — порой умышленно — путаются; плохо воспринимаются (отрицаются, минимизируются) различия между оккультизмом, эзотеризмом, герметизмом, Каббалой, теософией, масонством, розенкрейцерством и так далее. Нам приходилось иллюстрировать расслоение изучаемой области с помощью схемы; позволим себе воспроизвести ее здесь, добавив некоторые уточнения (рис. 1).

---

<sup>4</sup> *Ghyka M.* Philosophie et mystique du nombre, Payot. Paris, 1971. P. 8.

<sup>5</sup> *The Occult in Russian and Soviet Culture* / Ed. by B. Glatzer Rosenthal. Cornell University Press, Ithaca, 1997; *Carlson M.* No Religion Higher than Truth: A History of the Theosophical Movement in Russia, 1875–1922. Princeton, 1993; *Leighton L.G.* The Esoteric Tradition in Russian Romantic Literature. Decembrism and Freemasonry. Pennsylvania State U. Press, University Park PA, 1994; *Богомолов Н.* Русская литература начала века и оккультизм. М., 1999; *Силард Л.* Герметизм и герменевтика. СПб., 2002; *The New Age of Russia: Occult and Esoteric Dimensions*, и др.

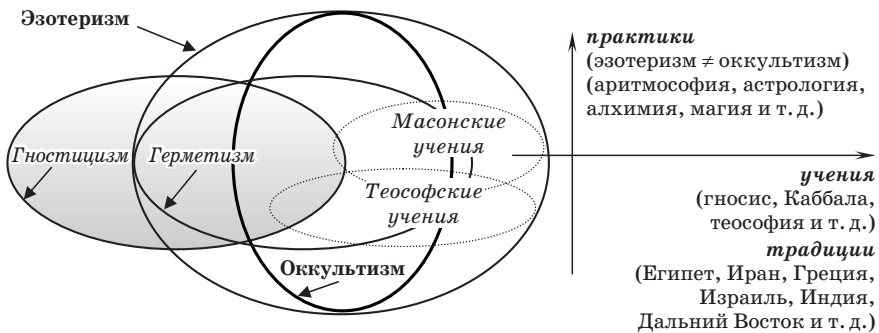


Рис. 1

Данное множество элементов упорядочивается по двум осям: оси практики и оси доктрин и традиций. На первой можно расположить действия с установкой на модификацию предметов и событий (магия), противопоставив их действиям умозрительным и дидактическим (таким, как аритмософия). Напомним о типологии Рене Генона, полагавшего, что «пессимистический» *эзотеризм* стремится лишь понять тайны Создания, тогда как оптимистический и активный *оккультизм* считает, что он может улучшить мир и человека<sup>6</sup>. Вторая ось помогает распределить течения, орденовые организации и другие инстанции передачи тайных знаний согласно их хронологии, происхождению, принадлежности или культурной близости, подлинной или декларируемой.

Конечно, задача заключается не в создании раз и навсегда всеобщей «карты» тайных учений, а в постоянной работе с картографией такого типа как с орудием сохранения эффективности употребляемых понятий; новая проблема может затребовать новую карту — нужно просто усвоить картографические навыки.

На размеченной таким образом территории можно проследить за влияниями и обменами, выделить отдельные доктрины, линии жизни различных течений, их сближение и расхождение, мотивы и темы, которыми они обмениваются и которые порой начинают жить за пределами эзотерики, в мире *экзотерическом*.

Схема проясняет отношения между наиболее часто используемыми понятиями. *Эзотеризм* — это та часть мистического знания, которую все религии и верования хранят для посвященных. *Гностицизм* — объяснения Вселенной, созданные ересархами

<sup>6</sup> Eliade M. Occultisme, sorcellerie et modes culturelles. Gallimard, Paris, 1978. S. 89–92.

II–III вв.; они передаются вплоть до наших дней, составив доктринальную основу различных течений и сект; на нашей схеме сфера гностики не входит полностью в пространство эзотеризма, ибо ее течения могли обладать собственным эзотерическим корпусом (напр., религия катаров). *Герметизм* — греко-римская ученая традиция, опирающаяся на *Corpus Hermeticum*, собрание священных текстов, часть которых восходят к древнему Египту). В эпоху Возрождения эта традиция была обогащена Каббалой. *Оккультизм* — технически-манипуляционные искусства (алхимия, различные черные и белые магии), с помощью которых посвященные в тайные знания заручаются для реализации своих замыслов поддержкой сверхъестественных сил.

Явления, охватываемые этими понятиями, имеют очень давнюю историю, зачастую они развивались параллельно и чрезвычайно переплелись между собой. Может показаться, что они составляют единое целое. Нельзя, однако, забывать, что каждое из них соответствует иному типу поведения и образу мышления. Из всех этих понятий определение *эзотерический* кажется наименее связанным с определенными обстоятельствами и, следовательно, наиболее широким; поэтому мы и будем использовать его здесь как родовое (в отличие от других исследователей, которые предпочитают термины *герметический*, *оккультный*, *гностический*, и даже *розенкрейцерский* или *масонский*).

Надо помнить и то, что явления, о которых идет речь, издавна способны входить в разнообразные сочетания с явлениями другого типа: идеологиями, философскими учениями, политическими теориями, Некоторых — из тех, кто не привык смешивать большевиков с масонами и евреями в котле всемирного заговора, — может удивлять появление эзотерических тем у большевистских авторов, таких как Горький, Луначарский, Троцкий: материалисты, они должны быть непроницаемы для мистицизма и метафизики. Так думать — значит забыть о тесной связи, существующей между эзотерической традицией, радикальной утопией и революцией; живые до сих пор антимасонские клише не должны нас путать. Недоуменный вопрос «что может быть общего между большевизмом и оккультными силами?»<sup>7</sup> отдает наивной риторикой. Уже Норман Кон и, позднее, Аллен Безансон и Михаил Геллер раскрыли отношения аналогии, если не прямой связи, между милленаристскими доктринами и марксистско-ленинской идеологией, между пифагорейской верой в силу

---

<sup>7</sup> *Fedorovski V. Le Département du Diable. La Russie occulte d'Ivan le Terrible à nos jours. Plon, Paris, 1996. S. 164.*

числа и магией советских цифр, между практиками секретных орденов и организациями профессиональных революционеров<sup>8</sup>. Связь не прервана и сегодня, как то доказывает сайт в Интернете, который заявляет своей целью восстановление старинных духовных (спиритических?) традиций с помощью исторического материализма и который воспеваает социальную революцию<sup>9</sup>.

Еще более прочная связь существует между эзотерической традицией и утопией Нового времени. Специалисты спорят о степени воздействия, которое герметизм оказал на Томаса Мора, но отнюдь не о самом воздействии<sup>10</sup>. Такое воздействие бесспорно в случае Иоганна Валентина Андреа, предполагаемого автора первых розенкрейцерских манифестов и в то же время большой утопии «Христианополис»; оно бесспорно в случае Кампанеллы, город Солнца которого сильно повлиял на большевистское воображение, начиная с Ленина (именно чтение Кампанеллы подтолкнуло его к составлению «плана монументальной пропаганды»). Между утопией и определенной частью эзотерического наследия существует глубокое родство, основанное на убеждении о пластичности мира и его способности к совершенствованию, а также на принципе, который космологи сегодня называют «антропическим». Принцип этот утверждает, что весь Космос отражается в микрокосмосе-человеке, который становится тем самым силой, способной действовать в масштабе Вселенной. В итоге следы традиции утопии в революционном дискурсе о переделке человека и мира во многом совпадают со следами близости к традиции эзотеризма. Таким образом, в писаниях революционеров тема, связанная с эзотерикой, указывает с уверенностью только на свою прямую зависимость от традиции утопии (связь с эзотерикой тут может быть очень косвенной).

Очевидно, что изучение всех этих сложносплетений ставит различные задачи перед историком идей и культуры, историком нравов и ментальности, просто историком или историком литературы. Последний интересуется эзотерическими (научными, философскими и т. п.) учениями, в той мере, в какой они помогают ему лучше понять литературные тексты и их взаимодействие с различными контекстами, в которых они функционируют.

<sup>8</sup> *Cohn N. The Pursuit of the Millenium: Revolutionary Millenarians and Mystical Anarchists of the Middle Ages. Paladin, London, 1970; Besançon A. Les Origines intellectuelles du léninisme. Calmann-Lévy, Paris, 1977; Геллер М. Машина и винтики. М.: МИК, 1994.*

<sup>9</sup> См.: *Global Social Revolution. <http://www.gnostics.com/index.html>.*

<sup>10</sup> Напр.: *Yates F.A. Giordano Bruno and the Hermetic Tradition. U. of Chicago Press, Chicago-London, 1991. P. 185–186.*



## II

Теперь, когда приняты все меры предосторожности и проблематика в общих чертах намечена, вернемся к Е. Замятину и его роману «Мы» (1921), картине будущего Единого Государства, которое обеспечивает своим гражданам — «нумерам», поименованным посредством комбинаций из букв и цифр, — равные порции математически подсчитанного счастья. «Мы» — произведение очень важное для историка литературы, настолько в нем сконцентрированы «поэтические виртуальности» эпохи, а также манера его автора, его приемы, темы, влияния. Упомянутые в начале этой статьи споры вокруг Замятина касаются по большей части именно оценки и прочтения этого романа: является ли он фантастической абстракцией или моделью реальности, критикой советской системы или капитализма, анти- или анти-анти-утопией, актуален ли он для нас или устарел из-за своей политической предвзятости, импрессионистское ли в нем письмо или символистское, экспрессионистское или конструктивистское и т. п.

Ограничимся в наших рассуждениях следующей констатацией: в плане идеологии «Мы» — это критический анализ (а) коллективистского идеала, (б) той концепции власти, которую реализовали большевики, и (в) того культа технологического разума, который характерен для современного мира, как капиталистического, так и коммунистического. По этим трем каналам в роман проникают эзотерические сюжеты, обусловленные как манипуляциями с традицией утопии и футурологическим предвидением, так и изображением вполне утопической действительности послереволюционных лет. Возникают вопросы: надо ли утверждать, что эзотеризм находится в ряду других объектов иронии и критики в романе? Не используется ли он, напротив, как инструмент критики? Или же он просто принадлежит замятинской манере письма, оставаясь в некотором роде нейтральным по отношению к полемическим целям романа?

Многие известные нам исследования настаивают на фундаментальной роли многочисленных математических символов в романе «Мы».

Никита Струве в проницательной статье анализирует значение некоторых таких чисел (прежде всего, числа 13, которое скрыто или открыто появляется в именах персонажей, связывая их между собой); в их применении он видит важную черту символического письма Замятина<sup>11</sup>. Т. Лахузен, Е. Максимова и Э. Эндрю посвятили

---

<sup>11</sup> *Струве Н.* Символика чисел в романе Замятина «Мы» // Вестник русского христианского движения. 1986. № 147.

книгу исследованию того, что они назвали «цифровым текстом» романа, — некоего множества высказываний, включающих числа в их графическим, вербальном и собственно математическом аспектах. Такие высказывания действуют в романе как индексы персонажей, топографии, времени, включаясь в систему романного текста и обеспечивая его синтез, в соответствии с теоретическими положениями писателя, поборника художественного «синтетизма»<sup>12</sup>. По многим пунктам мы присоединяемся к этим работам, так же как и к другим, затрагивающим математическую символику романа «Мы»<sup>13</sup>.

Однако даже если пифагорейские или герметические импликации ряда символов исследуются, создается впечатление, что символика эта остается как бы на периферии романа. Эзотерические значения не удостоились глубокой трактовки со стороны специалистов. Так, С. Слободнюк включает главу о «Мы» в свою книгу о гностицизме Серебряного века, однако не выявляет в романе ничего менее очевидного, чем манихейская и антихристианская оппозиция Добра и Зла<sup>14</sup>. Бернис Глецер Розенталь упоминает по поводу «Мы» гематрию, каббалистическое учение о числах и буквах, но не дает никакого другого комментария<sup>15</sup>. В итоге вопрос о поэтической релевантности и эффективности эзотерических тем и символов еще только начинает ставиться.

Наша задача как раз и состоит в его прямой постановке.

В этой статье мы попытаемся вычлениить три наиболее выделяющиеся проблемы и продвинуться в их рассмотрении: 1) как сам писатель относится к эзотеризму; 2) какие именно признаки подтверждают причастность текста к литературе, связанной с эзотеризмом; 3) какую роль в динамике текста играют элементы, имеющие отношение к эзотеризму.

Без поиска в архивах трудно прийти к обоснованной позиции по первому пункту. Замятин был вхож в круги, увлекающиеся модой на эзотеризм, на секретные общества, оккультные ритуалы, символические знания. Он посещает масонов: среди его близких друзей — художник Борис Григорьев, а главное, Михаил Осоргин, глава одного

<sup>12</sup> Лахузен Т., Максимова Е., Эндрю Э. О синтетизме, математике и прочем... Роман «Мы» Е. И. Замятина. СПб.: Astra-Lux-«Сударыня», 1994.

<sup>13</sup> Напр.: Воронин В. «Другая математика» русского символизма в антиутопии Е. Замятина «Мы» // Творческое наследие Евгения Замятина: Взгляд из сегодня / Отв. ред. Л. В. Полякова. Т. IX. Тамбов, 2000.

<sup>14</sup> Слободнюк С. Дьяволы Серебряного века (древний гностицизм и русская литература). СПб.: Алетейя, 1996. С. 148–152.

<sup>15</sup> The Occult in Russian and Soviet Culture. P. 25.

из направлений русского масонства. Вскоре после приезда в Париж Замятину был устроен авторский вечер в зале ложи Великого Востока Франции, но о нем говорят как о «непосвященном» госте, и в списке русских масонов, составленном А. Серковым, он отсутствует<sup>16</sup>.

Замятин знает популярные в то время книги. Знает, конечно, Фламариона (и пользуется им<sup>17</sup>). В 1921 г. в очень ироничном отзыве о романе Алексея Толстого «Аэлита» он с явным знанием дела цитирует «Хронику акаша» Рудольфа Штейнера<sup>18</sup>. Вряд ли рационалист и иронист Замятин мог серьезно увлечься эзотеризмом; но вопрос остается открытым за неимением точных данных.

Ответ на наш второй вопрос искать проще. Во время своего пребывания в Англии в 1916 г. Замятин просит жену прислать ему в числе других новинок «Беседы с дьяволом», книгу «окультных сказок» Петра Д. Успенского. Его, очевидно, заинтересовал автор или сюжет, поскольку он повторяет дважды свою просьбу<sup>19</sup>. Здесь не место углубляться в рассмотрение связей между писаниями Замятина и Успенского. Не нуждается в напоминаниях роль Успенского и его «четвертого измерения» для русского авангарда; мы полагаем, что влияние его в то время выходило далеко за пределы авангарда; так, стилистика раннего Набокова проясняется в сравнении с такими вещами Успенского, как «Иван Осоков» и «Разговоры с дьяволом».

Ограничимся наблюдением: в «Разговорах» Успенский бросает критический взгляд как на социалистические утопии, так и на прогресс техники в целом; вписывая повествование в условно-английский декорум, он прибегает к мелодраматическим приемам диккенсовской традиции, пародируя их: и к такой же установке приближается Замятин, обогащенный своим английским опытом.

Пойдем по этому следу, сделав два предварительных замечания. Когда речь заходит об иностранных влияниях на эзотеризм в России, подразумеваются в основном течения, которые развивались внутри французского символизма<sup>20</sup>. Однако «возрождение оккультизма» в эпоху модернизма — интернациональное явление, и важную роль

---

<sup>16</sup> Серков А. Русское масонство. 1731–2000: Энциклопедический словарь. М.: Роспэн, 2001.

<sup>17</sup> Геллер Л. Игры и ставки синтетизма: Евгений Замятин и «Рассказ о самом главном».

<sup>18</sup> Замятин Е. Соч. М.: Книга, 1988. С. 420.

<sup>19</sup> Рукописное наследие Е. И. Замятина / Сост. Л. Бучина, М. Любимова. Предисл. и коммент. М. Любимовой. СПб., 1997. С. 202, 208.

<sup>20</sup> Богомолов Н. Русская литература начала века и оккультизм. М.: НЛО, 1999. С. 5, 23.

играет в нем эзотеризм англосаксонский. Замятин — превосходный пример восприимчивости русской литературы именно к этому влиянию. Второе замечание касается поисков источников произведения, так сложно построенного, как «Мы». Замятин много работает с заимствованиями, что ничуть не убавляет оригинальности его романа, скорее наоборот. Тонкий наблюдатель, он умеет использовать общие места различного происхождения не для компиляции или имитации, а для того, чтобы их динамизировать, смещая, преображая, производя их «деконструкцию». Именно эта интертекстуальная игра делает его таким характерным для своей эпохи и таким интересным для историка литературы.

Так вот, если не считать русской традиции от Достоевского до Гасева и Маяковского — с ней Замятин ведет диалог постоянно, — то окажется, что в такую интертекстуальную игру он играет главным образом с англосаксонской литературой. Многие источники «Мы» уже указывались исследователями: вещи Джерома К. Джерома, Дэвида Маклина Пэрри и, прежде всего, Уэллса. Мы предлагаем добавить в этот список роман «Великий Бог Пан». Его написал в 1894 г. Артур Мейчен (1863–1947), классик английской фантастики, мало известный русскому читателю, несмотря на всю чуткость последнего к этой литературе (сегодня, впрочем, его открывают<sup>21</sup>). В качестве информации о контексте, отметим, что знаменитый в России Обри Бердсли делал обложку и иллюстрации к первому изданию «Великого Бога Пана». Мейчен занял в фантастике важнейшее место и своими книгами повлиял на очень многих, начиная с Х. П. Ловкрафта и кончая Айрой Левиным («Ребенок Розмэри») и их бесчисленными учениками, авторами сегодняшних романов и фильмов ужаса.

Роман рассказывает о пришествии в современный мир Дьявола под видом сатира Пана и о злодеяниях его посланницы в Лондоне, мегалополисе упорядоченном, приобщенном к культуре, но и живущем под постоянной угрозой разложения и хаоса. Интрига книги проста. Под влиянием новейших теорий о физиологии мозга ученый находит способ открыть для человеческого восприятия миры, до сих пор бывшие для него недоступными. Он мечтает создать «нового человека». Молодая девушка Мэри служит подопытным кроликом для его экспериментов. Вот как он рассказывает об этом своему другу: «<...> Скальпель необходим, я думаю. — Да, маленький надрез

---

<sup>21</sup> Мейчен А. Сад Авалона: Избр. Произведения / Пер. с англ., вст. статья А. Нестерова, Ю. Стефанова. М.: Энигма, 2006; Мейчен А. Тайная слава: Избр. Произведения / Пер. с англ., сост. и примеч. Е. Пучкова М.: Энигма, 2007.

на сером веществе; незаметное переустройство нескольких клеток; микроскопическое изменение, которое ускользнуло бы от внимания девяносто девяти хороших специалистов из ста <...> огромный прогресс произошел недавно в физиологии мозга <...>. Да, скальпель необходим, но подумайте только, к чему он приведет: он опрокинет стену ощущений и без сомнений, впервые с тех пор, как существует человек, разум сможет созерцать мир духов. Кларк, Мэри увидит Великого Пана»<sup>22</sup>.

Эксперимент удастся слишком хорошо; девушка видит потусторонний мир, но теряет от этого рассудок. «Да... она стала слабоумной, неотвратимо. Но это было неизбежно, и в конце концов, она же все-таки видела Великого Пана».

Ситуация необычайно похожа на Великую Операцию в романе «Мы», включая и напыщенную риторику о способности к совершенствованию: крошечная хирургическая операция на мозге позволяет сделать решающий шаг в эволюции человеческого существа. Но ситуация вывернута наоборот: у Мейчена операция ломает барьеры, мешающие воображению окончательно восторжествовать, а человеку стать полностью духовным существом; у Замятина же воображение устраняется и человек превращается в машину. Последствия, однако, идентичны в обоих случаях: потеря человечности.

Далее в романе Мейчена говорится о страшной судьбе красивой женщины, появляющейся под разными именами и в разных обликах в лондонском обществе. Она соблазняет, совращает, толкает на преступления и доводит до самоубийства, это демоническая женщина декадентов в самом прямом смысле; она любовница Великого Пана, иначе говоря, Дьявола, который к тому же не кто иной, как ее отец (она родилась от его любовной связи с несчастной Мэри).

Мейчен не пользуется элементарными противопоставлениями. Наука опасна для человека, город — место разложения и вырождения, но и природа не более невинна, чем город: именно в лесах и полях с незапамятных времен выживает раса сатиров-демонов. По следам Стивенсона в «Докторе Джекилле и Мистере Хайде», Мейчен разрабатывает тему «врага внутри себя» и придает ей неожиданный биологический поворот: подъем человека к высшим ступеням эволюции превращается в падение к его звериному началу, и даже (в «Рассказе о белом порошке», 1896) — к бесформенным и пугающим истокам самой жизни.

---

<sup>22</sup> *Machen A. The Great God Pan* // <http://www.gutenberg.org/files/389/389-h/389-h.htm>. К сожалению, у нас не было доступа к русскому тексту романа, поэтому здесь и далее цитаты даются в нашем переводе.

Здесь легко узнать тему *атавизма*; она заслуживала бы особого изучения, настолько она важна в тот период, развиваясь в тесной обратной связи с мифом о вырождении — близкой эзотерической теории инволюции, «обратного развития». Во второй половине XIX в. вырождение муссируется в медицине, биологии, социологии, психологии; к концу века в приложении к культуре миф популяризовал Макс Нордау; самое знаменитое его литературное воплощение — цикл Золя о Ругон-Макарах. Тема входит в русскую литературу благодаря рассказу «Атавизм», опубликованному одним из предшественников Замятина, журналистом Н. Д. Федоровым, автором странной антиутопии «Вечер в 2217 году»<sup>23</sup>. В «Мы» это центральный мотив; и образ «меня дикого», волосатого и асоциального, возникающего из глубин личности, чтобы разбить скорлупу окультуренного «я», и образы степных людей-всадников, покрытых разноцветной шерстью, в меньшей степени наводят на мысль о Фрейде, а в гораздо большей — о Стивенсоне и Мейчене.

А вот что говорит ученый из романа Мейчена, прозревая космическое призвание человечества: «У этого, нашего мира есть довольно красивая сеть телеграфных проводов и шнуров. Мысль, со скоростью почти равной ее собственной, бежит по ним от восхода к закату, с севера на юг, через волны и пустыни. Но представьте, что однажды один из электриков замечает, что он и его друзья до сих пор всего лишь играли в камешки, принимаемые ими за основу мироздания; представьте, что этот человек увидел, как бесконечные пространства раскрываются перед мощью электрического тока; тогда его слова дойдут до солнца, далеко за солнце, до других солнц, и речь других людей откликнется ему в огромном мире, окружающем нашу мысль».

Подчеркнем, что речь здесь не идет о межзвездных путешествиях, но именно о слове, которое общается со Вселенной; и первая миссия космического корабля у Замятина состоит как раз в том, чтобы донести до разумных существ Вселенной *слово* Единого Государства.

Подведем итог. Для многих тем и ситуаций «Великого Бога Пана» обнаруживаются аналогии в романе Замятина: связанная с демоническими силами женщина-соблазнительница; наука, одновременно идеализированная и подвергаемая сомнению; хирургическая операция мозга, открывающая новый этап в развитии человеческого сознания; хаос, угрожающий городу; проявления атавизма у сложно организованного современного (нового) человека; мечта о космическом

<sup>23</sup> Федоров Н. Д. Вечер в 2217 году // Русская литературная утопия / Сост. и ред. В. Шестаков. М.: Изд. Московского ун-та, 1986.

общении. Общего достаточно для того, чтобы сопоставить два романа. В наши намерения не входит любой ценой доказать долг Замятина перед Мейченом. Важно показать их близость друг другу, — даже если это «всего лишь» близость типологическая.

Для ответа на интересующий нас вопрос о причастности текста (т. е. замятинского романа) к миру эзотерических тем особо важен тот факт, что Мейчен был членом тайного, созданного в 1888 г. общества Золотой Зари (Golden Dawn). Кроме известных мистиков М.-Г. Матерса, А. Е. Уэйта, А. Кроули, к обществу принадлежали великий поэт Уильям Батлер Йетс, Сакс Ромер (создатель романного цикла о воплощении «желтой опасности», ужасном докторе Фу Манчу), выдающийся автор страшных рассказов А. Блэквуд и др. Говорят, что Стивенсон и Брэм Стокер, автор «Дракулы», были связаны с этим орденом<sup>24</sup>. Так, благодаря Мейчену, мы находим новый ракурс для взгляда на английскую фантастику. Добавим: Райдер Хаггард, Конан Дойль, Р. Киплинг были масонами и вращались в том же кругу, к которому близки бывали — в силу их интереса к непонятным явлениям — Г. Честертон и Г. Уэллс. Наконец, нельзя не упомянуть признанного мэтра всего этого поколения Эдварда Бульвера Литтона. Ученик Годвина и друг Диккенса, он вдохновляет уже Пушкина своим «Пелемом» (1827); его «Евгений Арам» (1832) предваряет сюжет «Преступления и наказания»; его оккультные романы «Занони» (1842) и «Будущая раса» (1873) повлияли на госпожу Блаватскую и ее теософскую доктрину; роман «Последние дни Помпеи» (1834) — написанный под впечатлением картины Брюллова, увиденной в Риме, — был одним из самых читаемых в XIX в. и до сих пор влияет на культуру через посредство бесконечных экранизаций. Короче, Бульвер оказал воздействие на всю английскую, а вслед за ней и на всю европейскую литературу приключений и фантазии (в русской литературе, в частности, на Ф. Сологуба). Он был одним из руководителей английского розенкрейцерства, и эзотерическими и оккультными мотивами проникнуто все его творчество.

Иначе говоря, в Новое время, начав со своих предромантических и «готических» дебютов, фантастика работает со многими темами, почерпнутыми из эзотерического наследия, в то время как научная фантастика, не вполне законное дитя утопии, занимается тем, как приспособить их к актуальным научно-техническим горизонтам<sup>25</sup>,

---

<sup>24</sup> *Daniels Les. Living in Fear: A History of Horror in the Mass Media. New York: Charles Scribner's Sons, 1975.*

<sup>25</sup> *Morris D. The Masks of Lucifer: technology and the occult in twentieth-century popular literature. London: Batsford.*



или наоборот, как найти в новейших научных теориях следы древних верований.

Мы говорили об этом в начале нашей статьи: *сциентизм* как явление возник на пересечении мировоззренческих и дискурсивных горизонтов; литература воображаемого с ее жанрами — приключения, странные истории, фантастика, научная фантастика — является частью генеалогической почвы, питающей «Мы».

Итак, *эзотеризм* — отнюдь не маргинальный, так сказать, факкультативный элемент романа; напротив, он вписывает произведение и в синхронию, соединяя с контекстом, с культурной модой, и в диахронию, в определенную литературную генеалогию.

На эзотеризм можно взглянуть — с точки зрения историка литературы — и как на один из аспектов активизации литературного процесса: обращение к его мифам, локусам, фигурам, обновляет прозу путем увеличения роли фантазии, воображаемого, онирического, — что соответственно ведет к редукции приемов иллюзионистского реализма. Так происходит переход к символистской (а затем и экспрессионистской) манере письма.

Для того чтобы выполнить три пункта нашей программы, нам остается рассмотреть как эзотерические элементы действуют в тексте. Мы воспользуемся испытанным подходом и обратимся к ономастике, стараясь не повторять того, что уже говорилось по поводу романа нами и другими исследователями.

### III

Допустим, что нам необходимо подвергнуть проверке на эзотеричность ономастику романа «Мы». С этой точки зрения персонажи романа составляют некое единство со строгой иерархией. Некоторые из них, анонимные, лишь на мгновение выделяются из толпы фигурантов; другие определяются видовыми признаками (доктор, инженер, сосед) или какими-то характерными чертами внешности.

Шесть персонажей имеют имена.

Мы знаем, что за вероятным исключением Благодетеля все *нумера-граждане* Единого Государства носят имена, состоящие из буквы и определенной последовательности цифр. Буквы явно играют роль имени, поскольку цифры опускаются при неформальном или интимном обращении. В именах гласные и четные числа отведены женщинам, а согласные и нечетные — мужчинам.

Это распределение соответствует эзотерической практике. Действительно, четные числа в ней соответствуют женскому принципу; 2 — число женское, 3 — мужское. Пять, священный союз двойки

и тройки, питает очень богатую символику, которая развертывается вокруг образа звезды-пентаграммы — образа человека-микрокосма. (Далее мы используем данные из ряда работ<sup>26</sup>; точные ссылки будем давать только для цитат.)

Начнем с очевидного. Имя героя и рассказчика Д-503 в высшей степени пригодно для таких толкований: его цифровая часть имеет все указанные значения, отсылая к мужскому началу, к человеку, к любовной связи.

Его «мужской» внешний вид скрывает еще один аспект символики; сложив его составляющие ( $5 + 0 + 3$ ), мы получаем четное число 8. Последовательность же  $3 - 5 - 8$  наводит на мысль о знаменитой серии Фибоначчи, в которой каждый член является суммой двух предыдущих, и соотношения следующих друг за другом членов очень быстро приближаются к *золотому числу* 1,1618. Это число с античных времен определяет «Божественную пропорцию». Последняя коррелирует с эмблематичной для тайного знания пентагональной симметрией: «соотношение между диагональю правильного пятиугольника (стороной пентаграммы) и его стороной равно соотношению золотого сечения»<sup>27</sup>. Так имя героя приобретает очень сильный пифагорейский привкус (о чем давно подозревали толкователи математических выкладок в романе).

Вернемся к восьмерке; в оккультном плане она напоминает об *огдоаде*, группе четырех пар египетских божественных близнецов. Об «огдоадической традиции» много говорит конкурент розенкрейцеровской Золотой Зари, английский орден *Аурум Солис* (Aurum Solis), у которого, похоже, появилось сегодня множество ответвлений<sup>28</sup>. Так, обращаясь к изопсефии, греческой дочери гематрии, иудейской науки о числах и вычислениях, открывающих секреты мира, некоторые энтузиасты приходят к выводу о соответствии имени *Иисус* числу 888.

Число 8 священо не только для огдоадической традиции; оно встречается во многих учениях, воплощая космическое равновесие.

Вместе с аритмософией (математической мудростью) пифагорийцев, гематрия и ее варианты составляют основной, рабочий аспект

<sup>26</sup> Riffard P. Esotérismes d'ailleurs. Paris: Robert Laffont, 1997; Chevalier J., Gheerbrant A. Dictionnaire des symboles, Paris: Robert Laffont, 1982; Ghyka M. Philosophie et mystique du nombre. Paris: Payot, 1971; Gabirol S. Comprendre la Kabbale, Paris: De Vecchi, 1988.

<sup>27</sup> Ghyka M. Philosophie et mystique du nombre. P. 17.

<sup>28</sup> Denning M., Phillips O. The foundations of high magick, St. Paul, Minn.: Llewellyn Publ., 1991.

эзотерического знания. Они учат нас, что буквенная часть имен в романе «Мы» должна обладать своим собственным числовым значением, которое в свою очередь имеет собственную символику, и что всем цифрам свойственно входить в различные комбинации.

Сама структура этих имен как будто имитирует различие между явным и тайным знанием: цифры прямо открыты для подсчета, а буквы, напротив, требуют «перевода» в числа согласно традиционным правилам; здесь можно даже усмотреть некий синтез двух основных направлений эзотеризма: пифагорейского, интересующегося числами, и каббалистического, расшифровывающего буквы. Эта структура отнюдь не разумеется сама собой: Джером К. Джером или Алексей Гастев, авторы, с которыми исследователи сближают Замятина, используют имена, составленные или из букв, или из цифр, но не из их комбинаций. Нам приходилось когда-то объяснять такой состав имен намеком на названия механических аппаратов, чудес техники. Октав Мирбо выпустил в 1907 г. роман во славу автомобиля, описав его как живое существо — его номерной знак становится именем собственным, и книга называется «Госпожа E-628 F». На ум приходят и названия немецких Цеппелинов — L-11, L-16 и т. д. — которые в 1916 г. бомбардировали Ньюкастл в Англии, где жил и работал Замятин<sup>29</sup>. Однако эти прочтения не опровергают наше эзотерическое предложение: они прекрасно с ним суммируются.

Вернемся к нашим выкладкам.

Каббала ассоциирует с Д (*Далет*, четвертая буква в древнееврейском алфавите) — число 4, квадрат, тетраграмму, воплощающие полноту, стабильность и универсальность, значения, которые передаются восьми, удвоенной четверке.

Сочетание четверки с другими числами имени героя образует ряд 3–4–5; этот ряд определяет арифметическую прогрессию сторон прямоугольного пифагорова треугольника, единственного в этом роде. Применение в разных масштабах этого треугольника наравне с использованным в приближениях золотым сечением задает размеры и пропорции многих священных зданий западной цивилизации, начиная с пирамиды Хеопса<sup>30</sup>.

Со своей стороны, женское число 4 (2<sup>2</sup>), появляясь в имени героя, обогащает его мужской и универсальной ассоциациями, ибо оно входит и в числовой эквивалент имени *Адам* (*Алеф 1 + Далет 4 + Мем 40 = 45*); связь между Д-503 и Адамом (так же, как между си-

<sup>29</sup> Myers A. Zamjatin in Newcastle: The Green Wall and the Pink Ticket // Slavic and East European Review. Vol. 71. № 3, July.

<sup>30</sup> Ghyka M. Philosophie et mystique du nombre. P. 23–29.

туацией романа и топосом Рая), как хорошо известно, эксплицитно подчеркнута в тексте<sup>31</sup>.

Складывая все числовые значения имени Д-503 (как  $[4+8]$ , так и  $[3+4+5]$ ), — мы получаем 12, еще одно сугубо символическое число; производя же обычную «гематрическую редукцию» ( $12 = 1 + 2$ ), получаем мужское число 3, последнее в цифровом имени героя и появляющееся в именах других персонажей (что напоминает об их запутанных отношениях).

Нужно ли удивляться, что «число 12 символизирует Вселенную в ее пространственно-временном развитии [и] в ее внутренней сложности»?<sup>32</sup>

Имя Д-503 оказывается истинным концентратом эзотерических значений.

Тут напрашивается вопрос, который ускользал от внимания в известных нам комментариях: если смысл обнаруживается в каждом отдельном элементе и в цепочке элементов имени взятой как целое, то есть ли смысл в их очередности? Почему Д зовут 503, а не 530 или 305? У нас нет уверенного ответа, но наша гипотеза состоит в том, что и по виду, и по значению два последних числа близки имени I-330, бунтовщицы, совращающей героя (речь о ней пойдет ниже), и аналогия была бы слишком явной. Текст нуждался в разнице между именами, такой, чтобы завуалировать их связь, оставив в то же время возможность ее обнаружения. И сама разница становится указателем:  $(503 - 330 =) 173$  — число *простое*, как  $503^{33}$  и как 413, число, которое получается из разницы имен героя и его «официальной» любовницы, O-90.

Но нужно ли задавать подобные вопросы? Проблема серьезнее, чем кажется; она затрагивает прагматику текста, его отношения с читателем. Мы не думаем, что цифры, появляясь в романе, задают некую до-вербальную динамику, вовлекающую читателя в сущность драмы до того, как она проговаривается текстом<sup>34</sup>. Вряд ли при первом чтении читатель совершает арифметические подсчеты для того, чтобы понять повествование. Но буквенно-цифровая сеть настолько густа, что ее нельзя не осознать. Читатель попытается ее распутать: математик выделит среди символов намеки на интегральное исчисление, знаток герметизма — на пифагорейские комбинации.

<sup>31</sup> Замятин Е. Мы. М.: Современник, 1989. С. 9, 242.

<sup>32</sup> Chevalier J., Gheerbrant A. Dictionnaire des symboles. P. 365.

<sup>33</sup> О роли простых чисел в «цифровом тексте» романа см.: Лахузен Т., Максимова Е., Эндрус Э. О синтетизме, математике и прочем... С. 19–20.

<sup>34</sup> Там же. С. 20.

Но если так, то эти символы играют более важную роль, чем разметка повествовательных конфигураций, разыгрываемых или уже разыгранных перед читателем. Они не предваряют и не дублируют динамику рассказа, вернее, они делают не только это. Они создают дополнительные смыслы: именно поэтому мы можем рассматривать их как некий код. Код, подлежащий расшифровке.

Прежде чем продолжить, условимся еще о материале наших наблюдений. Изначально гематрия, практическая наука о письме (буквах), как и вся Каббала в целом, работает с древнееврейской письменностью; между тем от нее произошли буквенно-цифровые транскрипции на греческий и на латынь, с их особенностями, которые уже давно используются в различных методиках толкования Библии.

То, что имена в «Мы» содержат буквы то русского, то латинского алфавита очевидно. В то же время комментаторы единодушно рассматривают R в имени поэта R-13, друга героя, как зеркальное отражение русской буквы Я, что делает поэта двойником повествователя, но и «делатинизирует» саму букву. Не забудем при этом, что латинские буквы I и S включал и старославянский алфавит, и что наравне с греческим и древнееврейским церковнославянский язык претендовал на статус языка священного. Его эзотерический потенциал начинает интересовать русских эзотеристов: об этом нас информируют библиографы и Интернет<sup>35</sup>. До сих пор они мало или совсем не обращались к старославянскому, т. к. придерживались общеевропейской античной традиции обращения к древнееврейскому или греческому. Но великий поэт, современник Замятина, не колебался испытывать свои аритмософские таланты на кириллице: речь, разумеется, идет о Хлебникове. Поэтому есть смысл ожидать подобной игры и от Замятина, — и не лишена вероятности мысль о том, что в его тексте хотя бы часть гематрических значений может быть понята с помощью церковнославянского.

Эту мысль подтверждает такая деталь: рассказчик не открывает числовую часть имени персонажа, важного для его истории — Ю, и это единственное буквенное имя в романе, у которого нет числового значения в старославянском алфавите. Другая деталь: на старославянском буква P называется *Рцы*, что связано с глаголом *Речи*, говорить: имя R-13 символизирует речь, как и следует поэту. Число поэта, если взять традиционное значение R (старославянское P или греческое Ro), равно 100 (= 1), а если к нему прибавить значение его цифровой части 4 (1 + 3), то получается 5. Связь R-13 и Д-503 шифруется межличностной геометрией романа, а та развивается на основе

<sup>35</sup> Зиновьев А. Тайнопись кириллицы. Владимир: Изд. Покрова, 1991.

пентагональной симметрии. Более того, приняв, что один из смыслов буквы R — это ее перевернутое написание Я, т. е. русское слово «Я», можно сделать еще один шаг в интерпретации: на церковнославянском «я» произносится «Аз» — так называется первая буква алфавита (равная 1, так же, как R). Все это подтверждает особые отношения рассказчика и поэта и значение последнего в мире текста.

Толкователи-гематристы всегда стремились к согласованию алфавитов, и логично, что *Далет*, греческая *Дельта*, латинское D или *Добро* соответствуют цифре 4. Надо сказать, что церковнославянский воспроизводит большую часть греческих значений. Обратимся к роману. Кроме Ю в нем проскальзывает еще одно имя, составленное из одной буквы: кириллическое Ф. Персонаж не имеет лица. Букву Ф, начертанную на многих «розовых билетах», разрешениях на сексуальные часы, рассказчик Д-503 находит в комнате любимой женщины рядом с билетами со своим именем<sup>36</sup>. Говорилось, что это имя являет собой тот символ «f», обозначающий «функцию», которого как раз не хватает в формуле интеграла, рассеянной по «цифровому тексту» романа<sup>37</sup>. Пифагорейский угол зрения позволяет дать другое и столь же убедительное прочтение этой буквы, если взять ее не из латинского, а из греческого алфавита: Φ (*phi*) это символ золотого числа (соотношения  $5/3$ , содержащегося в имени героя); а его значение в греческом и в церковнославянском алфавитах равно  $500 = 5$ . Мы уже хорошо знаем символику этого числа и его связь с героем-рассказчиком. На билетах в комнате героини Д-503 мельком видит отражение упорядоченного и гармоничного образа самого себя, в момент, когда его охватывает лихорадка «дикого» чувства.

Таким образом, греко-славянская перспектива с успехом дополняет обычное русско-латинское прочтение.

Рассмотрим несколько внимательнее персонаж уже упоминавшийся и центральный для романа — I-330.

Буква I — *i* обозначает мнимое число  $\sqrt{-1}$ , ключевая роль которого в тексте анализировалась многократно. В латинской нумерологии эта буква имеет значение 9, оно повторяется в числовой части имени ( $3 \times 3 = 9$ ). Чтобы больше не возвращаться к этому, отметим отношения героини и с героем (повторение 3), и с другой женщиной, O-90: три персонажа образуют любовный треугольник. Эта взаимореферентная структура — частично уже обсуждаемая в разных работах — легко выделяется, так же, как и повторение тройки, связывающее

<sup>36</sup> Замятин Е. Мы. С. 37–38, 339–340.

<sup>37</sup> Лахузен Т., Максимова Е., Эндрюс Э. О синтетизме, математике и прочем... С. 62.

в треугольник I-330 с двумя мужчинами D-503 и R-13. Добавим, что символика вынашивания плода и инициации, свойственная числу 9, связана с образами этих двух женщин и противопоставляет их третьей, стерильной Ю, — ее имя объединяет в себе их имена (I+O), но лишено цифр, т. е. «фамилии», родового кода.

Менее очевидна характеристика числа 330, принадлежащего пифагорейской области «фигурных чисел», изображаемых точками. Они объединяются в классы в зависимости от фигур, которые лежат в основе их изображения, треугольника, квадрата и др. 330 — число пятиугольное; на таких числах строится пентаграмма. Это было замечено<sup>38</sup>, но интерпретировалось только как дьявольские (или скорее, мифистифелевские) отсылки. Мы подчеркиваем вездесущность в этом тексте пентагональной геометрии: эта звездная пентаграмма, выплывающая на поверхность текста в разные моменты, могла бы быть тонким напоминанием о мире реальной революции, в котором к моменту написания романа пятиугольная звезда уже стала признанной в международном масштабе и немедленно узнаваемой эмблемой.

Пентагональность I-330 соотносится с пентагональностью D-503, являясь в некотором роде его сублимированным образом.

Не менее значимо и старославянское прочтение буквы I (*Иже*): ее число — 10, удвоенная пентада, совершенное число пифагорейцев, образующее знаменитый *Тетрактис*, сумму  $1 + 2 + 3 + 4$ . Если взять гематрическое значение  $10 = 1$ , то сумма имени героини составит  $7 ([10 = 1] + 3 + 3)$ , один из самых священных символов, число Неба и, прежде всего, девственности.

Подходит ли символика девственности обольстительнице I-330, бурная сексуальность которой выделяется — как музыка Скрябина — на фоне невинно-воспроизводительной монотонности утопии? Несомненно, если речь идет о выражении одновременно и чистоты героини, и ее устремления ввысь. Гиппократ говорил: «Число семь своими скрытыми достоинствами <...> распространяет жизнь и движение; оно влияет даже на небесные создания»<sup>39</sup>. В этом персонаже концентрируется энергия, побеждающая энтропическую деградацию Вселенной.

Буква *Иже* и ее значение соответствуют греческой *Йоте* и древнееврейской *Йод*. Последняя же — первая буква (и знак) тетраграммы божественного имени YHWH, или Яхве. Латинизированный масонами и розенкрейцерами *Йод* становится *G*, находящимся в центре их многочисленных эмблем (и ассоциируется с Гнозисом или Богом [God])

<sup>38</sup> Там же. С. 90.

<sup>39</sup> *Chevalier J., Gheerbrant A. Dictionnaire des symboles. P. 861.*



в английской традиции). Связь I-330 с этим символом приближает нас к гностической традиции и ее женскими божествами (зачастую в героине романа старались увидеть то Еву, то Лилит, оборотную, злую Еву). Не углубляясь в этот спор, заметим, что I-330 обладает властью столь же разрушительной, сколь созидательной и, на первый взгляд, почти безграничной; тем самым она занимает среди действующих лиц романа особое положение.

Как мы помним, тех, кто носит имена, шестеро; все они имеют важные драматические функции и все оказываются связанными с I-330 сетью отношений, в которой преобладают треугольники. Попытка представить графически эту сеть дает любопытную диаграмму.

Расположим персонажи, начиная с первого треугольника с I-330 в вершине (соответственно ее номеру  $10 = 1$ ). На других углах треугольника в точках 2 и 3 разместим O-90, женщину, которая станет матерью, и романного Адама, рассказчика. Тем самым у нас возникает основание для другого треугольника; его третью вершину и точку 5 диаграммы займет R-13. Неравносторонний треугольник соединит I-330, рассказчика и влюбленную в него Ю, женщину надзирательницу. Последняя является представительницей утопического порядка, который кажется непоколебимым; поэтому она помещается в позицию 4 (а если облегчить себе работу, уравнив букву Ю с греческой Υ, *упсилон*, то значение ее как раз и будет  $400 = 4$ ). Дополним схему двусмысленным персонажем-шпионом S-4711: он может занимать или уже занятое место 4 (сумма цифр его имени дает 13, т. е.  $1 + 3$ , цифру также имеющую большое количество ассоциаций<sup>40</sup>, или же место 6, соответственно значению S-Зело<sup>41</sup> (рис. 2). В таком положении персонажи занимают ключевые точки, легко укладывающиеся в пифагорову Гексаду, третий из серии «фигурных» треугольников (чисел, представленных точками); четвертым в ней, и самым совершенным, является *Тетрактис*. Последний (рис. 3) действует как открытая схема и приглашает включить в нее и других героев (доктора, вестника и т. д.), связанных с I-330, которая довлеет над всей комбинацией. Эта матрица, на наш взгляд, если и не открывает ничего нового, то позволяет описать и внимательно рассмотреть сеть отношений между действующими лицами романа как некое структурное единство.

<sup>40</sup> Струве Н. Символика чисел в романе Замятина «Мы» // Вестник русского христианского движения. 1986. № 147.

<sup>41</sup> Славянизируя замятинский алфавит имен, начертание S следует читать как букву *Зело*, а не как *Слово*, соответствующее латинскому S; число *Зело* — 6, *Слова* же — 200 или 2.

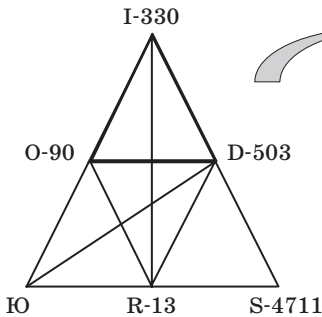


Рис. 2. Гексада отношений между персонажами

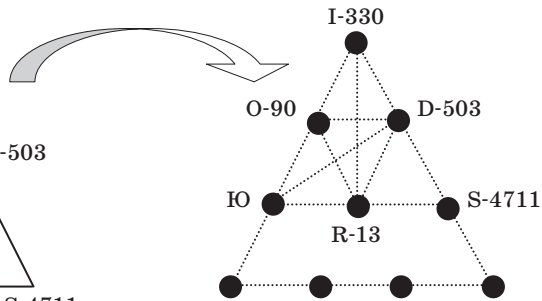


Рис. 3. Развитие Гексады в Тетрактис

Любопытно, что в расположении, которое мы предлагаем (наверное, возможны другие варианты), R-13, поэт и зеркало рассказчика, Я наоборот, оказывается в центре фигуры, символизирующей мир (повествования).

Интересно также, что церковнославянское прочтение имени Благодетель, после гематрического сокращения, дает число 11, которое отбрасывает его за пределы *Тетрактиса*, это «знак чрезмерности», разрыв полноты числа десять, повреждение, «дефект во вселенной»<sup>42</sup>. Древнееврейский эквивалент такого подсчета, исключая гласные кроме *Алефа*, также в результате дает 11. А в греческом (при замене славянского *Ять* на Н, *эту*) и латинском (не знаящем таких различий) мы получаем одинаковое число 12, число Вселенной, гармонического целого, сложно устроенного, делящегося на части. Эти колебания между 11 и 12 хорошо толкуются как намек на непреодолимые противоречия утопии, вставшей в кризис.

Отметим еще, что гематрическое сложение значений всех имен персонажей  $(5 + 3) + (3 + 3) + 9 + (1 + 3) + (4 + 7 + 1 + 1)$  дает в сумме 40, число, часто присутствующее в романе и определяющее его композицию: сороковая запись завершает дневник Д-503. Число 40 — число «ожидания, подготовки, испытания или наказания»<sup>43</sup>: прекрасное краткое изложение драматического сюжета романа «Мы».

Остановим на этом наш обзор, который рискует стать бесконечным, как бесконечно любое толкование символов. Мы не надеемся исчерпать эту тему. К тому же мы несколько сомневаемся по поводу нашей компетентности в данном вопросе. Гематрия предлагает семьдесят

<sup>42</sup> Chevalier J., Gheerbrant A. Dictionnaire des symboles. P. 704.

<sup>43</sup> Там же. P. 792.

методов подсчета, и существует множество других герменевтических дисциплин, таких, например, как нотаркия, трактующая характерные буквы (начальные, конечные и т. д.) слов как аббревиатуры слов скрытых, *темурия*, заменяющая одну букву другой, в соответствии с выбранным правилом, и т. п. Оставим любителям подробную расшифровку романа.

Ибо, если претендовать на строгость, один только анализ ономастики требует выявить для каждого имени значения (а) буквы; (б) ее численного соответствия; (в) цифровой части; (г) комбинации числовой части с буквенной. А затем надо было бы проверить, как эти данные соотносятся с полученными при анализе других имен в рамках некоей связной символики. Мы бегло прошли каждый этап процедуры, ограничиваясь ономастикой, не анализируя чисел, которые относятся к топографии, хронологии, композиции романа.

Ограничимся уже сделанными наблюдениями. Мы можем утверждать, что в романе, кроме «научного текста», присутствует настоящий нумерологический код; правила его действия сравнительно просты, они восходят к пифагорейским и каббалистическим традициям. Надо полагать, текст содержит и другие коды, построенные на эзотерической символике: мы практически пропустили все другие, не числовые, но не менее важные признаки (например, символику цвета), совсем не касались эзотерических метафор, тем (таких, например, как тема метаморфоз) и т. д.

Мы понимаем, что наши утверждения, да и вообще интерес к такого рода анализу легко поставить под сомнение, задав серьезный вопрос: как оправдать аналитические операции, копирующие эзотерический метод? Может ли быть обоснованным подход, который практически циркулярен? Мы начинаем с того, что помещаем наш объект в эзотерический контекст, т. е. преобразуем его путем связи с этим контекстом, затем применяем инструменты, порожденные последним, и видим, что объект поддается анализу. Проведенные с достаточным усердием, подобные операции *всегда* приводят к какому-либо результату, ибо числа так или иначе связаны между собой, все они нагружены традиционной символикой, и символика эта достаточно богата, чтобы вознаградить усилия толкователя при любых обстоятельствах. Таких результатов нельзя проверить на ложность, и следовательно, они бессодержательны с научной точки зрения. К тому же изобилие результатов и их возможных интерпретаций противоречит принципу бритвы Оккама, который все, что не является необходимым, изгоняет из научных формул и формулировок.

Попытаемся если не свести на нет, то хотя бы релятивизировать эти возражения. Оккамовский минимализм плохо применим на стадии

сбора данных. Бритва должна работать на стадии проверки, сопоставления новых данных с полученными ранее. Мы старались соблюдать это правило, опираясь на существующие исследования романа и его структур. Упрек в циркулярности бьет мимо, ибо мы не выдумали объект, который затем обнаружили в тексте; объект был обозначен и путь к нему уже проложен в ряде работ, в том числе и в наших. Такая ситуация не отличается от условий работы над другими темами или в других областях, включая экспериментальные науки.

В противовес слишком узко понятой академической строгости, подчеркнем преимущества эпистемологии наподобие концепции Пауля Фейерабенда, которая оставляет исследователю свободу выбора средств, при выполнении двух условий. Он должен (а) объединить обнаруженные факты в релевантное целое и (б) дать им истолкование, сообразуясь с накопленными знаниями в этой области. Интерпретация дает возможность проверить эти знания, обогащает их или же производит новое знание, которое не должно противоречить существующим правилам построения экспликации или же должно оправдывать их нарушения. Таким образом, отсылающий к эзотерическим методам подход может быть принят, — если, конечно, показана его связность. Для исследования безразличны «ненаучные» истоки этих методов и присущие им слабости, важна строгость их применения на конкретном материале, степень их совместимости с другими используемыми приемами и полученные результаты.

Изучаемый текст дает повод для еще одного методологического замечания. Возьмем S-4711, охранника и революционера в одном лице, воплощающего амбивалентность мира, изображенного Замятиным (персонаж напоминает Воскресенье, директора полиции и главу анархистской группы в очень популярном в России романе Г. К. Честертона «Человек, который был Четвергом», и в то же время, конечно, реальную историческую фигуру — знаменитого провокатора Азефа). Уже давно Р. Грегг заметил, что цифра «4711» — это название марки одеколона<sup>44</sup>. Грегг понимает это как тонкий намек на обаяние соблазнителя, которым обладает (или должен обладать) тайный агент. Он видит в этом дополнительное доказательство полусерьезного-полушутливого отношения к роману самого Замятина. Исследователи нумерологии, обращавшиеся с тех пор к роману, похоже, забыли об этой находке. Остается, однако, вопрос: имеет ли смысл эзотерическое исследование текста, полного шутками подобного рода?

---

<sup>44</sup> *Gregg R.A. Two Adams and Eve in the Crystal Palace: Dostoevsky, the Bible and «We» // Zamyatin's «We». A Collection of Critical Essays / Ed. by Gary Kern. Ann Arbor: Ardis. 1988.*

По нашему мнению, этот вопрос аналогичен вопросу, который возникает, когда автор и рассказчик романа — инженеры, прекрасно знакомые с точными науками, — делают в своем повествовании элементарные математические ошибки. Д-503 постоянно называет «иррациональным» *мнимое* число  $i (\sqrt{-1})$ , — но, в отличие от мнимых, иррациональные числа имеют соответствия в нашей действительности ( $\sqrt{2}$  выражает длину диагонали квадрата со стороной 1, число *Пи* серию Фибоначчи и золотое сечение и т. д.) и входят в разряд чисел *реальных*. Д-503 приводит неверную формулу для оценки вероятности встречи с I-330 в одном из аудиториумов Города. К чему эти ошибки? Была высказана мысль о неизбежной слабости математики, поработанной в тоталитарном государстве, что якобы и иллюстрируют ошибки замятинского рассказчика<sup>45</sup>. Однако эта мысль совершенно не учитывает очень высокого технологического уровня Единого Государства, о котором на каждом шагу свидетельствует текст романа (эта мысль опровергается и реальной жизнью — в советскую эпоху процветали и математическая школа, и конструкторское дело). Гораздо более состоятельная гипотеза рассматривает проблему в нарратологической перспективе надежности рассказчика и, следовательно, правдоподобия его повествования, задача которого — манипуляции читателем<sup>46</sup>. Не отбрасывая эту тонкую гипотезу, заметим, что прилагательное *мнимое* менее выразительно по семантике и звучанию, чем слово *иррациональное*, созвучное *революции* и лучше входящее в бинарную оппозицию желание/рациональность, которая структурирует текст. Движение текста (поэтическое движение) подчиняет и использует в своих целях референт, внетекстовый мир, — в данном случае, математический код.

Мы установили, надеемся, убедительно, что среди разных принципов организации текста интересно, а иногда и продуктивно выделить эзотерический код в его разных вариантах (гематрическом, пифагорейском, гностическом, масонском, розенкрейцерском, теософском), которые иногда — или часто — совпадают.

Но не следует думать, что манипулируя текстом для извлечения из него тайного смысла, мы сумеем установить о нем некую последнюю *Истину*.

Томас Лахузен и его соавторы дали изобретательное объяснение упущенному ошибочному подсчету вероятности встречи с героиней. Город

<sup>45</sup> Cooke L.B. Ancient and Modern Mathematics in Zamyatin's «We» // Zamyatin's «We». A Collection of Critical Essays / Ed. by Gary Kern.

<sup>46</sup> Goldt R. Thermodynamik als Textem. Der Entropiesatz als poetologische Chiffre bei R. I. Zamjatin, Mainz: Liber Verlag, 1995.

насчитывает 10 000 000 жителей и 1500 аудиториумов. Вероятность для рассказчика встретить любой другой *номер* равна вероятности оказаться в конкретном данном аудиториуме, т. е. 1 : 1500. Вместо этого Д-503 делит количество аудиториумов на количество жителей, затем сокращает члены дроби ( $1500 : 10\,000\,000 = 3 : 20\,000$ ), как бы предлагая продолжать деление. Следующий шаг дает 1 : 6666.6666, т. е. тайком вводит в текст число Зверя<sup>47</sup>. Ошибочное математическое выражение есть в действительности намек на присутствие оккультного. Намек играет против формулы, разоблачает ее, высмеивает; и было бы неверным считать один код более «правильным», чем другой.

Иначе говоря, ошибки и шутки работают как приемы остранения по отношению к тому самому семиологическому коду, который, на первый взгляд, лежит в основе письма, будь оно научным или эзотерическим. Чтение «Мы» убеждает нас в том, что энергия, динамика поэтического мира управляет всеми его тематическими, философскими, политическими или учеными содержаниями, а не наоборот. Это урок модернистский, но в то же время и современный; сегодня он нисколько не утратил своей герменевтической действенности.

Вместе с тем после такого чтения мы имеем право спросить, как эзотеризм входит в поэтическое видение, которое проявляется в творчестве писателя. Несмотря на то что «цифровой текст» «Мы» уникален по насыщенности, нам кажется возможным найти произведения — одним из них является «Рассказ о самом главном»<sup>48</sup>, но есть, наверное, и другие, — где Замятин обращается к эзотерическим кодам, заставляя их соревноваться с другими поэтическими системами. Но это уже другая проблема.



<sup>47</sup> Лахузен Т., Максимова Е., Эндрюс Э. О синтетизме, математике и прочем... С. 28.

<sup>48</sup> См.: Геллер Л. Игры и ставки синтетизма: Евгений Замятин и «Рассказ о самом главном» // Творческое наследие Евгения Замятина: Взгляд из сегодня. Т. XII / Под ред. Л. В. Поляковой. Тамбов, 2004; и др.



## Р. ГОЛЬДТ

### Религиозный кризис и протест против мира отцов\*

Оппозиция к родительскому дому и политическая оппозиция к государству коренится в религиозном кризисе Замятина, который уже в первые годы пребывания в Петербурге приводит его к отказу от христианской веры. В то время, как его политическая ангажированность останется эпизодом, обращение Замятина к атеизму означает решение, которое уже никогда не будет пересмотрено. Возможно, к изоляции его в годы изгнания привел не столько категорический отказ публиковаться в эмигрантской прессе, сколько его отрицательное отношение к русской ортодоксальной церкви: «Он был неверующим человеком, далеким от всякой метафизики», — вспоминает З. Шаховская, одна из близких знакомых Замятина в его драматические годы. Это и подобные свидетельства дают нам информацию не только о Замятине-человеке, но и о совершенстве его маскировки. Его отношение к религии было весьма неоднозначным, чем это может показаться на первый взгляд.

Замятин скептически относился к оформившимся религиозным институтам. В этом отношении его атеизм заставляет его выступать скорее посторонним, чем несогласным членом партии. Замятин никогда не участвовал в антиклерикальной пропаганде советского государства, отдельные административные мероприятия, например снятие церковных колоколов в конце 1920-х гг., получили его отрицательную оценку.

В его литературном творчестве изображение церкви и духовенства остается также амбивалентным. Отношение к религии, выражающееся

---

\* Впервые: *Religiose Krise und Aufstand gegen Vaterwelt // Goldt R. Thermodynamik als Textem. Der Entropiesatz als poctologische Chiffre bei E. I. Zamjatin. Liber Verlag GmbH, Mainz, 1995. S. 124–131.* Публикуется по этому изданию.



в текстах стилистически в зависимости от жанра, свидетельствует о его непрерывном интересе к религиозным проблемам. Но этот интерес ни в коем случае не выливается в абстрактные философские рефлексии. Многочисленные заметки в сохранившихся записных книжках подтверждают его неожиданно активное участие в судьбах ортодоксальной церкви в атеистическом государстве. Поездки Замятина по России предоставляли ему материал, который обнажал провоцируемый государством упадок.

«Лебедянь. 1921.

Церковь. Богослужение по случаю Вознесения Марии. Пустота, эхо. В хоре — монахини (бывшие) в белых платках... унылый, одинокий голос пономаря... Священник ведет службу на два голоса (дьякона нет): голосом дьякона — басовито, затем голосом священника — тенором».

От публичных комментариев на религиозные темы Замятин воздерживался. Относительно его собственного мнения существует несколько записей о детстве и юности, которые представляются все же стилизованными. В любом случае они не совпадают с той точкой зрения, которая, например, содержится в некоторых сохранившихся детских письмах.

Зарождающиеся религиозные сомнения неразрывно связаны с отчуждением от отцовского авторитета, который двойко представлял христианскую веру. Выросший среди женщин (бабушка, мать, тетья и сестра), Замятин переживает интенсивный конфликт с отцом, который отражается в его литературном творчестве. Здесь происходит попытка освобождения от предрассудков религиозных, политических, семейных и эротических. Неудача этой попытки раскрывается в ситуации с Д-503 — восстание против Благодетеля — яркого воплощения сверхотца. В экспозиции инквизиционной драмы «Огни св. Доминика» вольно или невольно также проступает ситуация самого Замятина, революционного петербургского студента: молодой *Ruy de St. Cruz*, обращенный протестант, возвращается после учебы в Нидерландах в свой родной город Севиллу и оказывается в трагическом противоречии с семьей и государством.

Мотив чуда, совершившегося благодаря молитве, также указывает на литературное произведение. В «Чудесном знамении» (1918) монах Селиверст удаляется в келью умершего блаженного, чтобы там изо дня в день молиться о чуде в то время, как его собратья погрязли в мирских удовольствиях: «Я жажду, отец. Огонь пожирает меня. Я жажду невозможного, о чудесном знамении молю я — чтобы веровать, я требую чудесное знамение».

Во время пожара Селиверсту была, наконец, дарована божья милость, когда он погасил пламя с помощью иконы. Вновь полученное подтверждение существования Бога оставляет, однако, в монахе внутреннюю пустоту и бесконечную усталость. Природа покинута Богом («Словно выметено ветром было темно-синее, пустое и страшное небо»). Селиверст бросается в близлежащее озеро, надеясь на его дне увидеть лучший мир. В свободной смерти он остается по-агасферовски ищущим мифический Китеж-град.

«Чудесное знамение» — это компактное иносказательное выражение замятинского понимания религии, которое вытекает из сознания необходимости отсутствия Бога: только отсутствующий Бог окрыляет человека к высшему стремлению, а Бог, открывающийся во время чуда, действует в духе Великого Инквизитора Достоевского и отнимает у человека свободу. Первоначальные религиозные чувства направлены на поиск самого себя: изнуряющий себя истинной верой представляет собой всегда сомневающегося духовного кочевника, «скифа» в системе, понятий Замятина. Замятин берет самого Иисуса Христа как образец своей теории. Личность Христа канонизирована в тот момент, когда он чувствовал себя покинутым своим отцом и, казалось, побежденным. Если человек приобщится к абсолютному, то мистерия иссякнет. Стремящийся вперед должен постоянно ставить себе новые цели. Просто же верующий воплощает энтропическое мышление: «Кто уже сегодня нашел свой идеал, тот, как жена Лота, превратился в соляной столб, сросся с землей и не движется больше вперед».

Мотив неслышанной, замирающей молитвы положен в основу образа мальчика Атиллы в позднем произведении «Бич Божий». Старший сын князя гуннов Mudjug переживает освобождение от религиозной иллюзии как необходимый акт одновременного освобождения от бога и от отца. Юноша, которому внушили мысль о всемогуществе бога гуннов, верит в идолов еще сильнее и еще более устрашающе, чем отец: «Он (бог) может все. Иди туда и настойчиво думай о том, что тебе надо», — советует ему божий человек. Однако очень скоро Атилла узнает, что его просьба о тяжелом (несправедливом) наказании остается неслышанной. Земной же отец безнаказанно сопротивляется казалась бы всемогущему богу: только собственная воля, превосходящая сила движут этим миром. К такому неопределенному выводу приходит ребенок.

После молчаливо перенесенного наказания Атилла решается на святотатство: из-за того, что он пережил недавно со своей маленькой собакой, он хочет поразить стрелой идола в храме. Неосознанно подчиняясь архетипическим обрядам посвящения, юноша покидает родительский дом и проводит ночь перед свершением задуманного в лесу. Там он неожиданно начинает понимать язык волков — символ

его предстоящего превращения и предсказания дальнейших событий, где волк, содержащийся в неволе в Риме, становится его тотемическим alter ego. Но Атилла еще не достиг мужской зрелости, поэтому символическое убийство отца не должно удался: «Он смотрел вверх, на божество, совсем так, как он смотрел на отца. Его глаза были широко раскрыты, как оскаленная пасть. Тут он заметил на земле золото, золотые кубки и лук... Он поднял лук, поставил его на землю, ногой наступил на один его конец и вложил стрелу. Тетива была тугая, а его руки — еще детские, и ему не удалось натянуть ее».

Триумф Заратустры — возвестить о казни Бога человеком — для Атиллы не осуществился. Только после того, как из-за последующей попытки убить отца юношу передают в качестве заложника в Рим, его желание осуществляется страшным образом: в день его отъезда отец погибает от несчастного случая.

Из воспоминаний Замятина о напрасной спасительной молитве и возникшем отсюда освобождении от иллюзий проступает, конечно же, взрослый человек, оглядывающийся на наивную детскую веру. О действительном кризисе веры в это время еще не может быть и речи. Еще в 17-летнем возрасте Замятин ощущает себя обязанным по отношению к религиозным убеждениям семьи и окружающих. 13 апреля 1901 г. Замятин гордился тем, что может сообщить своей сестре из Воронежа об оценке «очень хорошо» по закону божьему, которую он называет первой среди всех перечисленных отметок.

В маленьком сочинении о любви, написанном на следующий день, гимназист подчеркивает свое отрицательное отношение к материализму: «Есть люди, которые не признают любовь как ощущение души, я же как не материалист убежден в том, что есть духовная любовь».

Гимназиста, кажется, скорее можно понять не как атеиста, а как идеалистического просветителя. Очень рано проявился его интерес к Западной Европе, ее политическим и социальным реформам, уважение к которым Замятин сохранил как в политическом, так и в эстетическом отношении и в более поздние годы.

Школьное сочинение Замятина о Петре Великом, оставшееся до последнего времени неизвестным, объясняет до некоторой степени взгляды ученика в период его переписки со своей сестрой. Конечно, царская гимназия не была местом, где можно было выражать политически бунтарские взгляды, это только выбор и взвешивание фактов, которые в этом случае говорят сами за себя. Резюмируя, Замятин подчеркивает наряду с известными заслугами Петра усилия царя по решению проблемы элементарных прав человека так же и для крепостных. Для молодого Замятина менее примечательны такие нововведения царя, как централистическая реорганизация

управления, лишение политической власти церкви и становление России как Великой державы, чем забота Петра о самых бесправных: «Петр I стремился к тому, чтобы по возможности улучшить положение крепостных: он запретил единичную распродажу крестьян, например: дети отделяются от родителей, отменил в некоторых случаях пытки».

Закончив гимназию с золотой медалью, Замятин в 1902 г. поступает на кораблестроительный факультет Петербургского политехнического института, по его словам, из-за связанной с этим возможности много ездить. Его специальность позволяет во время практики совершать длительные поездки по России, а в 1905 г. — на гору Афон, в Константинополь, Смирну, Бейрут, Джаффу, Порт Саид и Александрию. Самое сильное впечатление произвел Иерусалим, где он провел одну неделю в семье знакомого араба. Позже только Эдинбург и Прага смогут вызвать у Замятина подобное восхищение. После возвращения Замятин становится свидетелем бунта на броненосце «Потемкин» в Одессе. Пережитое там нашло отражение в рассказе «Три дня», написанном в 1913 г.

Возвратившись в Петербург, Замятин попадает под революционное влияние. Имеющейся информацией о более подробных обстоятельствах его ареста в 1905 г. мы обязаны тому факту, что он в июне 1908 г. «покорнейше» и «с приложением всех необходимых документов» ходатайствовал о должности в министерстве торговли и промышленности. Просьба Замятина передается 14 июня в канцелярию министра, а 17 июня оттуда поступает в полицию конфиденциальный рутинный запрос относительно политической благонадежности Замятина. Ответ с пометкой «секретно» впервые проливает свет на обстоятельства, которые в 1905 г. привели его к аресту:

«Е. И. Замятин был арестован в декабре 1905 года на квартире Константина фон Шульмана во время проведения там тайного собрания боевой дружины Выборгского района города. Во время ареста здесь находилось 80 вооруженных человек. В указанной квартире были найдены взрывчатка, боеприпасы и оружие. Хотя обыск дома Замятина не дал отягчающих доказательств, все же ввиду его присутствия в квартире Шульмана и принадлежности к боевой дружине социал-демократической партии Выборгского района Петербургское губернское полицейское управление возбудило против него судебное дело. Дело было передано 20 июня 1906 года в прокуратуру Санкт-Петербургского трибунала...»





## **А. В. ЛЕБЕДЕВ**

### **«Святой грех» Зеницы Девы, или Что мог прочесть инок Еразм (два произведения Е. Замятина в церковно-литературном контексте) \***

Задаваясь вопросом о месте религии в творчестве Замятина, скоро приходишь к двум выводам. Первый: писатель довольно часто обращается в своих произведениях к религиозным тематике, образам, мотивам. Второй: четко определенный характер этих обращений. Когда в замятинской прозе заходит речь о религии, можно с высокой долей вероятности ожидать, что традиционные религиозные (христианские) представления будут атакованы, причем главным объектом этой литературной атаки станут нормы христианской морали в области половых отношений<sup>1</sup>.

В своей статье я хотел бы проанализировать под этим углом зрения два замятинских произведения: «О святом грехе Зеницы девы слово похвальное» (1917) и «О том, как исцелен был инок Еразм» (1920)<sup>2</sup>. Объединение их вызвано тем, что в них Замятин не просто обращается к проблемам, традиционно относимым к религиозной сфере, но и пытается решить их, используя жанровые и стилистические особенности церковной литературы.

Не вдаваясь в подробные рассуждения на тему «Замятин и религия», достойную статью предметом отдельного исследования, ограничусь цитатой из его программной статьи «О литературе, революции и энтропии» (1923): «Когда пламенно-кипящая сфера (в науке, религии, социальной жизни, искусстве) остывает, огненная магма покрывается догмой — твердой, окостенелой, неподвижной корой. Догматизация

---

\* Впервые: Новое о Замятине: Сб. материалов / Сост. Л. Геллер. М.: МИК, 1997. С. 36–55. Публикуется по этому изданию.

<sup>1</sup> Или «седьмая заповедь», как выразился бы богослов. Кроме двух специально разбираемых в статье произведений, см. напр., «Уездное» (образ Чеботарихи), «Споручницу грешных» (мать Нафанаила), «Полуденницу», «Надежное место (в Задонск на богомолье)».

<sup>2</sup> В работе цитаты приводятся по изд.: *Замятин Е. Сочинения*: В 4 т. А. Neimanis, 1970–86, — с указанием тома и страниц в скобках.

в науке, религии, социальной жизни, в искусстве — это энтропия мысли; догматизированное уже не сжигает, оно — только греет, оно — тепло, оно — прохладно. Вместо нагорной проповеди, под палящим солнцем, над воздетыми руками и рыданиями — дремотная молитва в благолепном аббатстве, вместо трагического Галилеева “А все-таки она вертится” — покойные вычисления в теплом кабинете, обсерватории. На Галилеях эпигоны медленно, полипно, кораллово строят свое: это уже путь эволюции. Пока новая ересь не взорвет кору догмы и все возведенные на ней прочнейшие, каменнейшие постройки» (IV, с. 292)<sup>3</sup>.

Религия здесь включена Замятиным в ряд основных составляющих культуры. Исходя из процитированного высказывания, можно предварительно определить пафос писательского обращения к религии как поддержание этих составляющих и таким образом — предупреждение силами литературы духовной энтропии человечества.

Сюжеты обоих анализируемых произведений отсутствуют в христианской агиографии, являясь плодом художественного воображения писателя. Вместе с тем отметим, что жанры «похвального слова» и «чуда» в ней весьма распространены. Сложнее обстоит дело с именами замятинских персонажей и упоминаниями в «Иноке Еразме» конкретных произведений церковной литературы. Для церковного автора при обосновании высказываемого им суждения основополагающее значение имеет ссылка на авторитет традиции, закрепленной прежде всего в Священных Писании и Предании, а также в патристике. Следуя законам жанра, Замятин включает в оба текста отсылки такого рода или имитирует их.

В христианской агиографии нет святой по имени Зеница<sup>4</sup>. Само же это слово имеет в древнерусском языке два значения: 1) зрачок, или глазное яблоко; 2) девица, девочка<sup>5</sup>. У указанных значений «зеницы» можно обнаружить точку смыслового пересечения — в христианской аскетике, учащей, что скверна мира входит в человеческую душу именно через глаза (понятие «похотение очес»)<sup>6</sup>. В русском языке XX в. слово «зеница» — уже архаизм. Однако оно продолжает существовать в нем в составе фразеологизма «Беречь как зеницу ока»,

<sup>3</sup> Обращает на себя внимание насыщенность этого высказывания религиозными понятиями и отсылками. Функционирование культуры описывается с помощью оппозиции «догма — ересь»; кроме упоминания Нагорной проповеди (Мф V, 1–VII, 29; Лк VI, 20–49), отмечу цитату из Апокалипсиса (III, 15–16).

<sup>4</sup> См.: *Сергий (Спасский)*. Полный месяцеслов Востока. Т. 1–2. Изд. 2. Владимир, 1901.

<sup>5</sup> Словарь русского языка. XI–XVII вв. Вып. 5. М.: Наука, 1978. С. 382, кол. 2.

<sup>6</sup> Показательно в этом отношении поведение отца Виктора («Полуденника»): «А какие глаза у него — неведомо. Никогда на Маринку глаз не подымал. Говорит ли, улыбается ли — с глазами неподнятыми» (IV, 26).

также весьма древнего по своему происхождению. Примечательно, что оба примера на этот фразеологизм в цитируемом нами Словаре русского языка заимствованы из церковной литературы<sup>7</sup>. Т. о. имя замятинской героини скрыто тавтологично. Эта тавтологичность подчеркивает девственность и ее хранение как главную характеристику Зеницы. Отдаваясь царю Ерману ради спасения соотечественников, дева жертвует самым драгоценным в себе.

Имя игумена в «чуде» отсылает к традиции старчества. Русские святцы указывают двух святых с именем Памва. Первый из них — аскет, живший в Нитрийской пустыне (ск. в 386 г.). Второй — монах Киево-Печерской лавры (ск. в 1241 г.)<sup>8</sup>. Имя «Памва» ассоциируется у верующего, в том числе и русского, прежде всего с египетским святым<sup>9</sup>. Агиограф называет его «умудренным опытом» и «умелым учителем» (Жития святых IV, 393). «Старческие» аллюзии этого имени в восточно-христианской традиции, возможно, определили выбор этого имени Лесковым в «Запечатленном ангеле», а через Лескова и в «О том, как исцелен был инок Еразм». В пользу этого предположения говорит сходство их сюжетов: оба произведения повествуют о необыкновенных событиях, связанных с написанием иконы.

В имени рассказчика «чуда» Иннокентия важна его этимология: «невинный» (лат.). Целомудрие Иннокентия подчеркивается схимничеством повествователя.

И наконец имя самого героя, иконописца Еразма, — не является ли оно авторской анаграммой: Е(вгений) З(а)М(ятин)? Во всяком случае, как я постараюсь показать дальше, история Еразма содержит эстетическую программу самого Замятина.

Старец Сампсон в «чуде» назван так в честь библейского Самсона, на что указано в самом тексте. Его характеристики — чрезвычайная физическая сила и отсутствие растительности на теле — должны напомнить читателю ветхозаветного героя. Однако по сравнению с библейским Самсоном образ замятинского Сампсона<sup>10</sup> весьма эротизирован и напоминает скорее героя поэмы «Лука Мудищев», чем тринадцатого израильского судью.

<sup>7</sup> «И ту [девицу и богородицу] сохранил еси яко зеницу ока»; «[Подобает] блюсти о чистоте телесной и от всякого греха, яко ж зеницу ока».

<sup>8</sup> Точная форма имени, под которой второй из святых указывается в святцах, — «Памво».

<sup>9</sup> Так, Четьи-Минеи включают в свой состав его житие (память 18 июня), но не содержат жития киевского затворника.

<sup>10</sup> Замятин использует церковно-славянскую форму имени этого библейского героя. В свою очередь, говоря о библейском Самсоне, я использую форму, употребляемую авторами синодального перевода Библии на русский язык.



Библейский автор подчеркивает в характере Самсона, прежде всего, патриотизм; его действия определены ненавистью к филистимлянам, господствующим над израильтянами. Именно поэтому он женится на филистимлянке. В свою очередь, узнавая секрет его силы, Далида действует по наущению филистимлян, боящихся Самсона. Под его силой в Библии подразумевается общая физическая сила, а отнюдь не сексуальные данные этого персонажа. Когда же Замятин описывает своего «хлебного старца», он акцентирует внимание именно на втором.

Филистимляне остригают, ослепляют и заковывают в цепи ветхозаветного богатыря, по их собственному выражению, как «врага нашего и опустошителя земли нашей, который побил многих из нас» (Судьи XVI, 24). Сампсон тоже заковывается монахами в цепи, ибо они боятся разрушений, которые он может причинить монастырю. Однако причиной буйства старца является отнюдь не его патриотический гнев или желание отомстить обидчикам, но чрезвычайная половая возбудимость.

Будучи острижен, Самсон вновь покрывается волосами, что дает ему силы отомстить за свое ослепление и уничтожить большое количество врагов. Замятинский Сампсон вообще не имеет волос. Этим писатель подчеркивает эротичность своего персонажа («отчего был он как бы дважды наг»; I, 471) и одновременно отказывает ему в способности преодолеть силу полового влечения.

Укажу здесь на мотив хранения зрения: ослепление библейского Самсона, который не сумел уберечь свою «зеницу ока» из-за излишней доверчивости женщине, делает персонаж Замятина антиподом Зеницы в системе двух разбираемых произведений.

Последовательной эротизации подвергается и другой персонаж «чуда», имеющий прототип в христианской традиции: Мария Египетская. Наряду с Марией Магдалиной, она является в православии образом раскаявшейся блудницы. Икону этой святой заказывает Еразму через Памву «некая знатная жена» по имени Мария, названная так в честь Марии Египетской; подобно святой, ее долгие годы мучил бес блуда. Переказывая вкратце житие святой, Замятин, как и в случае с Самсоном, смещает смысловые акценты в сторону, важную для решения собственных художественных задач. Вот, например, описание сцены встречи старца Зосимы и Марии: «...В опаленной, соломенно-желтой пустыне преподобный Зосима встречал Марию и, в страхе со-влекши с себя одежду, бросал ей, дабы не погибнуть, увидев прелесть наготы ее, но ветром пустынным уносило одежду, и стоял Зосима, прискорбно опустив глаза долу на разжение свое» (I, с. 471).

А вот как описывается эта сцена в самом житии Марии Египетской: «Когда он так пел (речь идет о молящемся Зосиме. — А.Л.), то увидел

с правой стороны как будто тень человеческого тела. Испугавшись и думая, что это бесовское наваждение, он стал креститься. Когда страх прошел и молитва была окончена, он обернулся к югу и увидел человека нагого, опаленного до черна солнцем, с белыми, как шерсть волосами, опускавшимися только до шеи» (Жития святых III, 9).

О поле Марии Зосима узнает от нее самой; он не в силах распознать в ней женщину, таким она подверглась изменениям в результате аскезы. К моменту их встречи святая уже сорок семь лет провела в пустыне, питаясь на протяжении первых семнадцати лет двумя хлебами (sic!), а впоследствии только растениями и живя под открытым небом. По просьбе Марии старец, отвернувшись, бросает ей одежду, чтобы она могла прикрыть свою наготу, и они продолжают беседовать.

Замятинская проза хранит память о Марии-блуднице, но не знает Марии-святой, как не знает она и истинных побуждений библейского Самсона. Если Христос воскресает, «смертию смерть поправ» (тропарь Пасхи), то замятинские герои освящаются, попирая грех грехом. За подобным богословием «греха во спасение» стоит тенденциозно истолкованное высказывание апостола Павла: «Когда умножился грех, стала преизобиловать благодать» (Рим V, 20). В контексте послания оно содержит восхваление пришествия Христа, вернувшего падшему человечеству возможность духовного спасения. Ощущая потенциальную двойственность смысла своего высказывания, Павел тут же оговаривается: «Что же скажем? Остаться ли нам в грехе, чтобы умножилась благодать? Никак. Мы умерли для греха: как же нам жить в нем? Неужели не знаете, что все мы, крестившиеся во Христа Иисуса, в смерть Его крестились? Итак, мы погреблись с Ним крещением в смерть, дабы, как Христос воскрес из мертвых славою Отца, так и нам ходить в обновленной жизни» (VI, 1–4).

Но, опуская павловский автокомментарий, народное сознание суммирует смысл апостольского утверждения в известное «Не согрешишь — не покаешься». Героям же Замятина не нужно даже и каяться, чтобы, осознав падшесть человеческой природы, обрести главную христианскую добродетель — смирение. Согрешая, они уже совершают благочестивые поступки.

Итак, «жены и девы да не презирают естества своего», следуя примеру Зеницы-девы, которая «греху свое тело предавши, тем душу спасла есть» (III, 64). Отпуская женщин, блудивших с монахами, старец Памва благословляет их, говоря: «Идите с миром, ибо ничто в мире не творится без изволения Творца, даже и грех, и все ко благу» (I, 474). Художнику же, «изображающему творение — надлежит ведать все тайны Творца» (Там же). Поддавшись дьявольскому наваждению и овладев Марией, Еразм вполне в духе указанного парадоксализма,

побеждает дьявола и начинает читать священные тексты и писать иконы, «как все, во славу Божию, а не дьявольскую» (Там же).

В цитированном высказывании Павла речь идет о грехе вообще. Имеются ли в церковной литературе тексты, позволяющие Замятину ставить вопрос конкретно о «блуде во спасение»? В «чуде» Эразм читает «нечто от Библии, или от житий святых отец наших, или от Цветников, или Изборников отеческих» (I, 465). Указывается и два конкретных произведения. Первое из них, а именно житие Марии Египетской, я уже постарался проанализировать под этим углом зрения. Вторым таким текстом является Песнь Песней. Это единственная библейская книга, целиком посвященная половой любви. Христианская экзегеза видит в описанной здесь любовной истории, герои которой израильский царь Соломон и Суламифь, аллегорическое изображение отношений между благодетельной душой и Богом или же между Церковью и Христом.

При этом, в отличие от остальных библейских книг, в ней нет ни одного упоминания, относящегося к сфере религии и облегчавшего бы таким образом восприятие ее не только в конкретном, но и богословском смысле. Не случайна поэтому и реакция замятинских монахов на ее чтение вслух Эразмом: заставляя их переживать муки неудовлетворенной чувственности, писатель как бы настаивает на ее буквальном, т. е. эротическом понимании.

Укажем также следующие тексты:

- Бытие 12, 11–20; 16: 1–4; 19: 4–11; 20;
- Книга Иудифи;
- Лука 7: 47;
- история Азы в Прологе;
- история Таисии в житии Иоанна Колова.

Какова была церковная интерпретация этих текстов в эпоху Замятина? Для знакомства с ней есть смысл обратиться к т. н. «лопухинской» Библии, наиболее авторитетному выражению русской библейской экзегетики конца XIX — начала XX в.

Характерный библейский лаконизм не мешает большинству экзегетов считать, что в Бытии (12: 11–20 и 20) Авраам просит жену быть готовой стать наложницей повелителя той местности, в какую бы они не приходили, ради спасения жизни Авраама и следования воле Иеговы, повелевающего Аврааму идти в чужие края. В первом случае доминирующим в отношении анонимного лопухинского комментатора является осуждение поступка Авраама. Комментарий начинается с цитаты из работы другого современного ему русского богослова (Г. К. Властова), где констатируется трудность истолкования этого библейского места и одновременно правдивость Библии, авторы которой не скрывают «слабостей, иногда даже преступлений, величайших мужей Ветхого Завета» (I, 89;

следующие далее цитаты из этого комментария (см. примечания) — входят там же). Это дает возможность богослову перейти к прямой критике поступка Авраама<sup>11</sup>. Различные способы оправдания Авраама, на его взгляд, — лишь выдумки комментаторов<sup>12</sup>. Единственная ссылка на мнение Златоуста как представителя противоположной традиции воспринимается в данном случае скорее как дань церковному и научному этикету, но отнюдь не как свидетельство открытости вопроса для истолкователя<sup>13</sup>.

Однако, комментируя эпизод с Авимелехом, он уже приводит доводы, оправдывающие Авраама, и говорит в связи с этим о «глубоко-религиозной точке зрения Авраама на всю его скитальческую жизнь как на непосредственное водительство Божие» (I, 130).

Опечаленная своим долгим неплодством, несмотря на обетование Иеговы, Сарра предлагает Аврааму, вместо себя, служанку Агарь (Быт XVI, 1–4). Согласно ветхозаветным представлениям, дети, родившиеся таким образом, считались законными детьми обоих супру-

<sup>11</sup> «Как бы мы не оправдывали поступка Авраама, но, однако, не в состоянии уничтожить в нем некоторого элемента малодушия и хитрости».

<sup>12</sup> «Единственным оправданием его служит лишь грубость нравов той эпохи, позволявшая смотреть на брачный вопрос слишком широко и снисходительно, и безысходное положение Авраама, заставлявшее его прибегнуть к меньшему злу, чтобы избегнуть большего — собственной гибели и полного порабощения Сары».

<sup>13</sup> Златоуст посвящает эпизодам с взятием Сарры во дворец фараона, а затем Авимелеха значительную часть своих 32-й и 46-й бесед на книгу Бытия. Для него поведение библейской четы однозначно похвально; проповедник без устали говорит о мужестве и благоразумии Авраама и любомудрии (т. е. философской глубине поступка) Сарры. По его мнению, Бог таким образом испытывает веру праведника и не дает свершиться самому худшему: в случае и с фараоном, и с Авимелехом честь Сарры остается нетронутой. Вот один из примеров рассуждения Златоуста: «Представь себе душевную бурю, которую должен был вытерпеть праведник, видя похищение своей жены и не имея никакой возможности защитить ее. Но он все переносил безмолвно, будучи уверен, что Господь не оставит его, а подаст скорую помощь. Надобно дивиться и великой любви Сарры в том, как она хотела избавить праведника от опасности смерти. Ведь она могла, открыв тайну, избегнуть угрожавшего ей бесчестия. Но она решилась перенести все великодушно, чтобы спасти праведника. И исполнилось сказанное: будете два в плоть едину (Быт II, 24). Они так заботились о спасении друг друга, как бы составляли одну плоть, и показывали такое единомыслие, как бы имели одно тело и одну душу. Да слышат это мужья, да слышат это жены: жены, для того чтобы питать такую же любовь к мужьям и ничего не считать важнее их спасения; а мужья — чтобы иметь столь же великое к ним расположение и поступать во всем так, как бы имели одну душу и составляли одно тело. Вот истинное супружество, когда между супругами царствует такое согласие, когда между ними столь тесный союз, когда они соединены взаимно такою любовью» (IV, 1, 502–503).

гов. О том, что поступок Сарры не был чем-то необычным, говорит подобный же поступок Рахили, отдавшей Иакову свою служанку (Быт XXX, 3–8). Это известно комментатору; тем не менее он усматривает в поведении Авраама и Сарры проявление их высоких нравственных качеств. Богослов говорит о великодушии Сарры, которая добровольно отказывается от своих супружеских прав. Относительно же поведения Авраама он делает следующее замечание: «Хотя в поступке Авраама и было допущено нарушение чистоты брачного союза (Быт II, 22), но извинением для него служило, во-первых, то, что он сделал это не по собственной страсти, а из послушания жене, и во-вторых, то, что при совершении сего поступка преследовал не личные, низменные интересы, а высшие, теократические цели (Мал II, 15)» (Толковая Библия I, 106).

Впрочем, последующее раздражение Сарры на возгордившуюся Агарь вызывает у комментатора очередное замечание по поводу того, что «Писание нисколько не замалчивает и даже не ослабляет и недостатков праведников» (I, 107).

Жители Содома требуют от Лота выдачи его гостей, ангелов, которые под видом людей пришли в город и были приняты племянником Авраама. Лот, защищая своих гостей от сексуальной агрессии содомлян, предлагает им взамен своих дочерей-девственниц. Ангелы, видя жертвенность Лота, поражают содомлян слепотой<sup>14</sup> (Быт XIX, 4–11).

Комментатор ограничивается приведением противоположных мнений толкователей по этому поводу, указывая, однако, на то, что большинство видит в поступке Лота «акт самопожертвования или, по крайней мере, лучший выход из затруднительного положения» (I, 121)<sup>15</sup>. Наибольшее внимание с его стороны при комментировании данного эпизода занимает само понятие содомского греха.

Книга Иудифи названа так по имени ее героини, благочестивой израильской вдовы, которая спасла свой город, осажденный войсками Навуходоносора под предводительством Олоферна. Средством для этого

<sup>14</sup> Обратим внимание на повторяемость мотива ослепления как следствия половой неводержанности. Златоуст в связи с этим говорит не только о слепоте, но и о физическом бессилии содомлян, ищущих вход в Лотово жилище (IV, 2, 484).

<sup>15</sup> Тот же Иоанн Златоуст восхваляет поступок Лота и говорит о Лоте как об образце для подражания. Данному эпизоду посвящена 43–51 беседа (IV, 2, особенно с. 479–488). «Какая добродетель в праведнике! Она превосходит всякое странноелюбие! Кто достойно восхвалит такую любовь (к ближним) этого праведника, который даже дочерей своих решил не пощадить, чтобы только оказать уважение странникам и спасти их от беззакония содомлян?» (с. 481). «Итак, умоляю, станем подражать этому праведнику и, даже если бы нужно было для спасения ближнего потерпеть что-либо неприятное, не откажемся и от этого» (с. 482; см., также заключение беседы, с. 488).

она избирает свою красоту: возбудив чувственность Олоферна, а затем, оставшись с ним наедине, она отрубает заснувшему полководцу голову. Замышляя убийство Олоферна, Иудифь вдохновляется историей Симеона и Дины (Быт 34; Иудифь 9: 2–4). Мстя за изнасилование сестры, Симеон и Левий убивают Сихема и все мужское население его города, разграбляют сам город, а женщин и детей берут в плен.

Комментируя данное место в молитве Иудифи, архимандрит Иосиф (Петровых) резонно замечает, что в самой книге Бытия этот поступок сыновей Иакова осуждается (Быт 34: 30; 49: 5–7). Однако здесь-то комментатор впервые и высказывает мысль, которой он обоснует правоту действий Иудифи: поступки культовых библейских персонажей не всегда должны рассматриваться с точки зрения норм обыкновенной морали. Осуждение поступка Симеона Иаковым, с одной стороны, с другой же — восхваление такового Иудифью не есть противоречие, но открытие во времени глубины божественного замысла<sup>16</sup>. Карая Сихема, братья вдохновляются запретом Иеговы, выраженном позднее во Второзаконии словами: «не должно быть блудницы из дочерей Израилевых» (23: 17).

Кроме нескольких кратких замечаний о природе хитрости Иудифи, комментарий содержит два пространных рассуждения о нравственной стороне ее поступка (3: 389–390; 395). Оспорив мнение, согласно которому Иудифь действует по принципу «цель оправдывает средства», Иосиф предлагает свое «богословие хитрости», которое лишь при большом интеллектуальном напряжении может быть названо отличным от только что раскритикованного комментатором<sup>17</sup>.

<sup>16</sup> «Спрашивается теперь, какое из приведенных двух освещений дела Симеона принять за более истинное и удобоприемлемое? Нам кажется, что то и другое вовсе не исключают друг друга и должны сохранять свою силу, взаимно друг друга восполняя и исправляя. В жизни нашей весьма редки случаи, когда события и явления, по-видимому, совершенно обыденные и вращающиеся в сфере жизни одного известного лица, отражают на себе значение всеобщее, широкое и глубокое на все времена, для всех людей. К числу таких событий принадлежит и разбираемое дело Симеона, в полном своем значении и все-стороннем освещении выступившее лишь к позднему времени» (II, 388).

<sup>17</sup> «Конечный результат этой хитрости — смертельный удар Олоферну рукою Иудифи и *судом Божиим*. Но раз этот результат рассматривается под таким освещением, очевидно, и все предшествующее и подготавливавшее успех этого результата должно в нем же и общее с ним иметь оправдание. Брат в отдельности тот или иной фазис, какими развивалось дело Иудифи, столь искусно и сплошь сотканное из обольщения, хитрости и коварства, этой высшей силы женской слабости, избранной Богом в посрамление человеческой гордости и заносчивости, нельзя. Иначе, мы хотя и правильно осудим по существу отдельные подробности дела Иудифи, однако погрешим против общего значения этого дела, как мы уже сказали, достаточно извинительного и даже столь прославительного для Иудифи» (III, 395).

Что касается указанного выше новозаветного стиха<sup>18</sup>, лопухинский комментатор Н. П. Розанов так объясняет его смысл: «Господь сам хочет сказать Симону, что результаты милостивого отношения к грешникам (ст. 42) теперь находятся налицо: женщина была прощена, и сейчас она проявила благодаря этому необычайную любовь и преданность ко Христу» (IX, 177).

Наречие «много» отсылает к только что рассказанной Христом притче о двух прощенных должниках: тот из них, кто был более должен, будет более признателен простившему его займодавцу. Однако кроме церковного истолкования этой сентенции Христа в русской литературе XIX в. было еще одно: грехи блудницы, которую традиционно отождествляют с Марией Магдалиной, являются одновременно теми добродетелями, благодаря которым она получает прощение Христа<sup>19</sup>.

Впервые, насколько мне известно, такое истолкование данного стиха в русской литературе встречается у В. В. Крестовского в стихотворении «Гитана», героиня которого «подаянье грешным телом подала». Заключительные строки этого стихотворения содержат евангельскую цитату: «Пусть позор — моя дорога / В замогильные края, — / Мне за то простится много, / Что любила много я»<sup>20</sup>.

Еще один пример подобного понимания стиха из Евангелия от Луки, оправдывающего нарушение принятых в обществе норм половой морали, находится в адвокатской речи Е. И. Утина, с которой он выступил в 1876 г. на процессе А. В. Каировой, ранившей бритвой жену своего любовника<sup>21</sup>.

<sup>18</sup> «А потому сказываю тебе: “Прощаются грехи ее многие за то, что она возлюбила много; а кому мало прощается, тот мало любит”» (Лк VII, 47).

<sup>19</sup> Комментарий Розанова тоже полемичен: богослов оспаривает в нем точку зрения, согласно которой прощение блудницы произошло только после помазания ею ног Христа драгоценным миром. По мнению Розанова, «внутренняя уверенность» в том, что она получит прощение грехов, у блудницы уже была (ст. 37), что и придало ей силы последовать за Христом; теперь же Иисус дает ей «внешнее уверение». Однако, как бы то ни было, 1) предмет спора в данном случае — оттенки временного значения глагола «возлюбила», а не наречия «много»; 2) ни та, ни другая сторона не усматривают в евангельской оценке поведения блудницы никакой «диалектики»: блуд здесь — однозначный грех. *Крестовский В. В.* Сочинения. Т. 1. Изд. 2. СПб., 1866. С. 42.

<sup>21</sup> В отчете о процессе сообщалось следующее по этому поводу: «Г-н защитник закончил свою речь цитатою из Священного Писания: “Она много любила, ей многое простится”. Если бы не было святотатством, то я прибавил бы: ей многое простится, потому что она много, много страдала» (Новое время. 1876. 2 мая. № 62 — цит. по изд.: *Достоевский Ф.* Собр. соч.: В 30 т. Л.: Наука, 1972. Т. XIII. С. 361).



Оба случая немедленно обратили на себя внимание, вызвав бурную реакцию, в частности, у Достоевского и Лескова. Достоевский обращался к этому случаю по меньшей мере два раза — в «Дневнике писателя» и «Братьях Карамазовых»<sup>22</sup>. Замечание по этому поводу, содержащееся в «Дневнике», особенно интересно, т. к. показывает, что интерпретация, предложенная Крестовским и Утиным, была весьма распространенной в тогдашнем русском обществе. Резонанс, вызванный ею, скорее всего объясняется не ее псевдонеобычностью, а самим фактом публичного высказывания таковой.

В примечании к первопубликации «Прекрасной Азы» (1888) Лесков упоминает оба приведенных случая<sup>23</sup>. Однако если Досто-

<sup>22</sup> Посвятив первую главу майского номера «Дневника» за 1876 г. делу Каировой, Достоевский, в частности, писал: «Г-н защитник в своей речи применил к своей клиентке цитату из Евангелия: “она много любила, ей многое простится”. Это, конечно, очень мило. Тем более что господин защитник отлично знает, что Христос вовсе не за такую любовь простил “грешницу”. Считаю кощунством приводить теперь это великое и трогательное место Евангелия; вместо этого, не могу удержаться, чтобы не привести одного моего давнишнего замечания, очень мелкого, но довольно характерного. Замечание это, разумеется, нисколько не касается г. Утина. Я заметил еще с детства моего, с юнкерства, что у очень многих подростков, у гимназистов (иных), у юнкеров (побольше), у прежних кадетов (всего больше) действительно вкореняется почему-то с самой школы понятие, что Христос именно за эту любовь и простил грешницу, то есть именно за клубничку, или, лучше сказать, за усиленность клубнички, пожалел, так сказать, привлекательную эту немощь. Это убеждение встречается и теперь у чрезвычайно многих. Я помню, что раз-другой я даже задавал себе серьезно вопрос: отчего эти мальчики так наклонны толковать в эту сторону это место Евангелия? Небрежно ли их так учат закону Божию? Но ведь остальные места Евангелия они понимают довольно правильно. Я заключил, наконец, что тут, вероятно, действуют причины, так сказать, физиологические: при несомненном добродушии русского мальчика тут, вероятно, как-нибудь тоже действует в нем и тот особый избыток юнкерских сил, который вызывается в нем при взгляде на всякую женщину. А, впрочем, чувствую, что это вздор, и не следовало бы приводить вовсе. Повторяю, г-н Утин, уж конечно, отлично знает, как надо толковать этот текст, и для меня сомнения нет, что он просто пошутил в заключение речи, но для чего — не знаю» (XXIII, 19–20; см. также прим. на с. 361). Показательно, что прозвище Крестовского в сатирических журналах его времени было «Вс. Клубничкин».

В «Братьях Карамазовых» писатель вкладывает подобную интерпретацию евангельского стиха в уста Федора Павловича (XIV, 69; см. также комм.: XV, 538). См., однако, в связи с этим замечание Тырыш: киной (прим. 30 данной статьи).

<sup>23</sup> «...как поэт, так и судебный оратор одинаково смешивали любовь многу» с частым или «многим» прегрешением. Они так понимали, что грешить со многими — это, собственно, и значит «любить много» (Лесков Н. С. Собр. соч.: В 11 т. М.: ГИХЛ, 1958. Т. 8. С. 597).

евский лишь критикует эту интерпретацию евангельского стиха, говоря в связи с этим о кощунстве, то Лесков прежде всего видит здесь своего рода социальный заказ, дающий ему возможность проявить свои эрудицию и литературный талант<sup>24</sup>.

В основе произведения Лескова — предание, заимствованное им из Пролога. Богатая и красивая египтянка, жительница Александрии, жертвует всем своим достоянием, доставшимся ей по наследству, чтобы помочь незнакомцу, решившемуся на самоубийство из-за невозможности выплатить долг. Впав через это в нищету и не имея никаких профессиональных навыков, Аза становится проституткой. Через некоторое время, впав в отчаяние, она сама решает покончить с собой. В этот момент ее встречает христианский наставник, и Аза переживает духовное возрождение. Вскоре она умирает; ее кончина сопровождается явлением ангелов. История, пересказанная Лесковым, напоминает историю преподобной Таисии (память 8 октября)<sup>25</sup>. Будучи также богатой жительницей Александрии, дочерью благочестивых родителей, она израсходовала все свое наследство на нужды благотворительности. Не в силах бороться с нищетой, Таисия, по выражению агиографа, «обратила свою красоту и молодость в источник средств для своего содержания» (Жития святых III, 184). Узнав

<sup>24</sup> «Творческая фантазия и до сих пор остается бессильною, чтобы дать нам изображение такого женского лица, к “многим грехам” которого почтительная рука могла бы позволить себе приблизить евангельский текст, не опасаясь понизить его священного значения. Аза египтянка из Пролога дает нечто такое. Аза много грешна, но грехи ее вышли от многой любви такого рода, которая много грехов покрывает. В этом смысле легенда об Азе есть находка» (Там же). Оптической метафоре «разглядеть в грешнице Христа», приложимой в данном случае к лесковскому творческому акту, соответствует противоположная, реализованная Лесковым в жизни: «У Лескова в столе (или на столе) лежал чудесный крест, кажется, из слоновой кости, прекрасной работы, вывезенный из Иерусалима. Однажды, в минуту откровенности, Лесков, лукаво шутя, обратил внимание Измайлова на сделанное в скрещении кругленькое стеклышко. Приблизив крест к своим плохо видящим глазам, Измайлов оторопел: там, за стеклышком, была вставлена совершенно неприличная картинка.

В этом человеке странно ужились умильность и цинизм, правдоискатель, соблазняемый кощунством, и мечтатель о светозарном, ходящий во тьме. У раскольников есть выражение: искушать дьявола. Лесков дразнил его злорадно. Казалось, он подпускал его к себе совсем близко, — подпускал и отскакивал, подходил к бездне и убегал от нее. Всегда ли счастливо? Всегда ль для себя бесследно?» (*Пильский П. Истерзанный* (К 100-летию рождения Лескова) // *Современные записки*. 1931. № XLVI. С. 472, кол. 2). «Искушать дьявола» — можно было бы назвать иначе мою статью.

<sup>25</sup> В цитируемых мной Житиях святых она входит в состав жития Иоанна Колова (память 9 ноября).

об этом, египетские монахи, которые всегда находили в ее доме приют, решают оказать ей духовную поддержку. Возрожденная речами Иоанна Колова, Таисия решает оставить Александрию и удалиться в пустыню и по дороге умирает; ангел возносит ее душу на небо.

Итак, говорить о наличии в церковной литературе концепции «блуда во спасение» можно лишь с серьезными оговорками. Использование привлекательности женского тела может стать элементом божественной «хитрости»<sup>26</sup>. Принципиальным моментом, однако, является здесь запрет на участие женщины в половом акте: во всех рассмотренных эпизодах женская честь в конечном счете остается нетронутой; это специально отмечается библейскими авторами и подробно комментируется экзегетами<sup>27</sup>. Что касается мужчин, факты полигамии объясняются здесь обычаями библейского времени. Единственный текст, где незамужняя женщина, вступившая в половую связь, не осуждается, Песнь Песней, рассматривается как аллегорическое изображение чисто духовных отношений.

Если же это происходит, такой поступок однозначно порицается. Христианские блудницы прощаются и удостоиваются духовных даров не благодаря своему плотскому любвеобилию, а несмотря на него. Проституирование и евангельской блудницы, и Азы, и Таисии, с точки зрения церковных авторов, есть грех. Искреннее раскаяние в совершенном — вот что прежде всего спасает героинь.

По сравнению с Западом процесс секуляризации в России развивается позже. Отстаивая взгляд, согласно которому эротика обладала безусловной ценностью, его сторонники вынуждены были обращаться для обоснования своих идей к церковной традиции. Не обретая же в ней подтверждений своим идеям, они часто стилистически обыгрывали «некую потенциальную двойственность, присущую тексту имплицитно» и использовали «христианский памятник с позиций для него нетрадиционных»<sup>28</sup>. В этом смысле

<sup>26</sup> Было бы интересно сравнить это понятие с дьявольским «лукавством».

<sup>27</sup> Кроме случая с Диной, который я сюда не отношу, т. к. он интересовал меня лишь постольку, поскольку он упоминается Иудифью. Ни фараон, ни Авимелех не обладали в конечном счете Саррой. В случае с дочерьми Лота комментаторы к тому же специально указывают на обычай заблаговременного обручения, дабы снять противоречия между свидетельствами об их девственности и наличием у Лота зятьев. Иудифь также заверяет народ в своей невинности после возвращения от Олоферна (XIII, 16).

<sup>28</sup> См.: *Тырышкина Е. В.* «Синайский патерик» в «Крыльях» М. Кузмина (христианский текст в нехристианском контексте) // Проблемы исторической поэтики. Вып. 3. Евангельский текст в русской литературе XVIII–XX вв. Петрозаводск: Издательство Петрозаводского университета, 1994. С. 300–307. В своей статье

метод работы Замятина над христианским текстом типичен для русского модернизма. За христианской моралью о безграничной любви к ближнему в нем обнаруживается романтический миф об артист-творце, сочетающемся браком с Природой, глашатаем которой он ощущает себя. В «женском» варианте этого мифа речь идет о душе артиста, впускающего в себя мир и преображающего косноязычие вселенной в сознательный гимн Всевышнему<sup>29</sup>.

### Цитируемые издания

Библия. Книги Священного Писания Ветхого и Нового Завета. 2-е изд. Брюссель, Жизнь с Богом, 1983.

Жития святых, на русском языке изложенные по руководству Четьих-Миней св. Димитрия Ростовского, в 12 книгах. Издание Введенской Оптиной Пустыни, 1991–92 (репринт: М., Издание Московской Синодальной Типографии, 1903–11).

Полное собрание творений св. Иоанна Златоуста: В 12 т. М.: Златоуст, 1994–1995. Т. 4. Кн. 1–2 (репринт: Творения святого отца нашего Иоанна Златоуста, СПб.: Издание Санкт-Петербургской Духовной Академии, 1898. Т. 4. Кн. 1–2).

Толковая Библия, или Комментарий на все книги Св. Писания Ветхого и Нового Завета: В 11 т. Стокгольм, Институт перевода Библии, 1987 (репринт: СПб.: Издание преемников А. П. Лопухина, 1904–1913; бесплатное приложение к журналу «Странник»).



автор показывает, как М. Кузмин использует цитату из патерика для идеологического обоснования гомосексуализма. Такая дискурсивная стратегия описывается исследовательницей следующим образом: «а) воспринимается одна, доминирующая традиция, а другая отбрасывается, б) строится сложный внутритекстовый диалог, где не отдается предпочтения ни одной точке зрения (подобно тому, как мы это видим у Ф. М. Достоевского) и в) возникает синтез, если возможно найти общий непротиворечивый знаменатель» (с. 300).

<sup>29</sup> На романтических истоках модернистского мифа о художнике я подробно останавливаюсь в другой своей работе: А. Lebedev. Le mythe romantique dans l'oeuvre d'Ivan Bounine («Une histoire ordinaire» de Nikolai Ogarev et «les allées sombres») [Романтический миф в творчестве Ивана Бунина («Обыкновенная история») и «темные аллеи»] — текст доклада, прочитанного на коллоквиуме «Иван Бунин» (Грасс, 28 сентября 1995 г.).



**Т. Т. ДАВЫДОВА**

## **Традиции агиографии в прозе Е. Замятина\***

В творчестве писателей-неореалистов<sup>1</sup> А. Ремизова, И. Шмелёва, М. Пришвина и Е. Замятина 1910–1920-х годов, генетически связанном с символизмом, актуализировались жанровые формы, имевшие религиозную функцию, — притча, житие, житийная легенда. Наиболее продуктивным из них оказалось житие, на «блестящее литературное развитие» которого именно на Руси указывает А. Робинсон<sup>2</sup>. Следование старинной жанровой традиции имело важную содержательную функцию: таким образом повествование приобретало философско-нравственную обобщенность, общечеловеческое и общенациональное звучание. При этом Ремизов, Замятин, Шмелёв синтезировали житие с другим национальным русским жанром — сатирической нравоописательной повестью.

В повестях Шмелёва «Человек из ресторана» (1911), Ремизова «Пятая язва» (1912), Пришвина «У стен града невидимого (Светлое озеро)» (1909) и Замятина «Уездное» (1912), в замятинском рассказе «Знамение» (1918), а также цикле «Нечестивые рассказы» (1917–24) и примыкающем к нему пародийном «Житии Блохи» (1926) налицо рецепция традиционного для житий представления о реальности, которая и в агиографии, и в произведениях Шмелёва, Ремизова, Пришвина и Замятина делится на видимую (дольний мир) и невиди-

---

\* Впервые: Мир житий. М.: Наука, 2002. С. 284–292. Публикуется по этому изданию.

<sup>1</sup> *Неореализм* — постсимволистское модернистское стилевое течение, для которого характерен синтез реалистических и символистских способов обобщения.

<sup>2</sup> Робинсон А. Литература Древней Руси // История всемирной литературы: В 8 т. М., 1984. Т. 2. С. 408–437.

мую (горний, а также инфернальный мир). В невидимой реальности выделяются сакральное и антисакральное (бесовское) пространства, которые подвижны и могут распространяться на обитателей дольного мира. Эти обитатели, обладая свободой выбора между добром и злом, в то же время испытывают воздействие со стороны божественных и дьявольских сил. В центре жития идеализированный образ героя-праведника, стойкого борца за веру и мудреца, обладающего высокими нравственными достоинствами и стремящегося к горнему.

В произведениях агиографии, наряду с внешним сюжетом (жизнеописанием героя), есть и внутренний сюжет. Его содержание составляет активное духовное делание подвижника, цель которого — войти в Царство Небесное. Смысл его жизни — соединение с Богом, веки на пути — духовные подвиги, совершаемые ценой множества лишений и аскетического самоограничения и самоумаления.

Как и в житиях, в «Человеке из ресторана», «Пятой язве», «Уездном» есть внешний и внутренний сюжеты. Внешний сюжет, структурно аморфный, основан на описании некоторых этапов или всей жизни главного героя — Якова Сафроновича Скороходова, Боброва, Анфима Барыбы. Внутренний же сюжет имеет важное нравственно-философское значение и воспринимается на фоне истории праведной жизни. Она включает в себя следующие этапы: рождение от благочестивых родителей, успешное овладение книжной премудростью, подвижническая жизнь в монастыре (Феодосий Печерский) или в пустынном месте (Сергий Радонежский), аскетическое умерщвление плоти, борьба со всевозможными страстями и искушениями, строгое соблюдение заповедей, основание монастыря, благочестивая смерть и посмертные чудеса. Житие часто содержало похвалу святому. Сохранив эти узловые моменты житийного сюжета, Шмелёв, Ремизов и Замятин разработали с их помощью проблемы взаимоотношений отцов и детей, личности и общества, интеллигенции и народа, религиозной веры, самобытности отечественной истории, путей преодоления кризиса в России. При этом духовное развитие главных героев, относящееся к области внутреннего сюжета, воссоздано в духе эстетики древнерусской живописи. Структура трех повестей, напоминающая композицию древнерусской иконы, состоит из своего рода блоков-«клейм», в которых показано испытание главных героев жизнью и их отношение к библейским заповедям, что не случайно. «Жития святых — это словесная икона», — пишет В. Кусков<sup>3</sup>. Повести Шмелёва, Ремизова и Замятина, благодаря такому содержанию и структуре, приобретают особую глубину и духовность.

<sup>3</sup> См.: Литература и культура Древней Руси: Словарь-справочник. М., 1994. С. 46.

Если Шмелёва привлекло каноническое содержание жанра жития, то в «Пятой язве» Ремизова начинается процесс переосмысления агиографической традиции.

Внешний сюжет в «Уездном» напоминает событийную сторону повести XVII в. о Савве Грудцыне. В отличие от житий, показывающих всю жизнь святого от рождения до благочестивой кончины, Замятин исчерпал до конца только внутренний сюжет повести, воссоздал не всю жизнь Анфима Барыбы, а лишь историю грехопадения почти начисто лишённого человечности «зверюги». При этом в противоположность агиографии и «Человеку из ресторана» в замятинском антижитии особенно подчеркнута воздействие дьявольских сил на душу героя. Таким образом характерная для жития картина мира оказывается перевернутой.

В житиях родители святого иногда были людьми неблагочестивыми, но «этим подчеркивалось, что, несмотря на неблагоприятные условия воспитания, человек все же становился подвижником»<sup>4</sup>. В «Уездном» «плюсы» и «минусы» поменялись местами: нравственными достоинствами наделен отец Барыбы, сын же с юности не обнаруживает ни благочестия, ни способностей к учебе, ни готовности трудиться. Вот почему отец грозит сыну, что прогонит его, и тот, боясь отцовского гнева, покидает родной дом. В этом первое отступление Замятина и от притчи о блудном сыне. С юности замятинский герой живет «в людях», и поэтому, окруженный другими персонажами, он испытывает их влияние. Мысль о взаимодействии личности и среды есть и в житийной литературе. Здесь показано влияние исключительного человека на его окружение. Святой заражает тех, с кем общается, любовью к Богу, людям, ко всему сущему. Замятин в своей повести раскрывает иную грань проблемы — влияние косных, порочных начал на индивидуальность, предрасположенную к восприятию такого воздействия.

В замятинской повести центральный образ Анфима Барыбы раскрывается в небольших главках, похожих на клейма «житийной» иконы. В них-то и реализуется замятинский художественный принцип дробного изображения жизни. В этих главках-клеймах рисуется нарушение героем евангельских заповедей и одновременно дается дальнейшее развитие внутреннего сюжета произведения. Причем, если в житиях по мере развития внутреннего действия возрастают благочестие и аскетизм святого, то в «Уездном» каждое следующее прегрешение Барыбы тяжелее предыдущего. Барыба все время движется вниз, в бездну греховности.

---

<sup>4</sup> Гудзий Н.К. История древней русской литературы. М., 1956. С. 35.



Развязка «Уездного» концептуально значительна. Писатель нашел новый, по сравнению с евангельской притчей, поворот традиционного сюжета. В конце «Уездного», как и в начале повести, подчеркивается противоположность жизненных позиций отца и сына. Вот почему на долю Анфима приходится отцовское проклятие. В подобной развязке проявилась скрытая морализаторская направленность повести, возможно, обусловленная присущим агиографии дидактизмом: детей, проклятых родителями, ожидают адские муки на том свете.

Возвращение замятинского грешного блудного сына в отчий дом не состоялось потому, что Барыба-урядник, в отличие от библейского героя, не раскаялся. Анфим даже не понял, почему отец, носитель строгой нравственности, прогнал его. В последней главе повести крупным планом дан образ Барыбы-старшего, проецирующийся на образ отца из евангельской притчи.

Для поэтики «Уездного» характерны присущие житиям художественные особенности — метафоры-символы (они есть и в «Человеке из ресторана») и обобщенность в раскрытии образов героев, свойственная поэтике древнерусской литературы. Так, в образах Чеботарихи и Барыбы выделяется несколько лейтмотивных характерообразующих черт с символическим значением, что напоминает житийные метафоры-символы. Преобладание у вдовы кожевенного фабриканта телесно-утробного начала над духовным раскрывается с помощью ее сопоставления с тестом<sup>5</sup>, а тупость, физическая мощь и жестокость Барыбы, его «страшный <...> лад» — благодаря сопоставлениям с камнем и железом.

В новаторском, в духе эстетики примитивизма и кубизма, портретном описании Барыбы сконцентрированы раскрывающие его образ лейтмотивные метафоры-символы: «Не зря прозвали его утюгом ребята-уездники. Тяжкие железные челюсти, широченный, четырехугольный рот и узенький лоб: как есть утюг, носиком кверху. Да и весь-то Барыба какой-то широкий, громоздкий, громыхающий, весь из жестких прямых и углов. Но так одно к одному пригнано, что из нескладных кусков как будто и лад какой-то выходит <...>» (I, с. 24)<sup>6</sup>. Особенно важен для раскрытия образа Анфима лейтмотивный метафорический символ «каменности», тесно связанный с внешним и внутренним сюжетом. Речь своего героя Замятин также сравнивает

<sup>5</sup> См. также: *Рассел Р.* Гоголевская традиция и ранние повести Е. Замятина // Вестник Московского университета. Сер. 9. Филология. 1995. № 2. С. 13–22.

<sup>6</sup> Здесь и далее цитаты приводятся по изд.: *Замятин Е.* Собр. соч.: В 4 т. М., 1929, — с указанием тома и страницы в скобках.

с камнями: «Барыба заговорил — одно за другим стал откалывать, как камни, слова — тяжкие, редкие» (I, с. 25), у него «каменный сон» и «окаменевшие», то есть неподвижные мысли. В процессе развития внутреннего сюжета повести в душе «антигероя» остается все меньше человечности, и душа все больше «каменеет» (ср. с «окамененным нечувствием» в молитве седьмой св. Иоанна Златоуста: «Господи, избави мя всякого неведения и забвения, и малодушия и окамененнаго нечувствия»)<sup>7</sup>. В письме жене от 31 июля 1923 года Замятин признается: «Кажется, возвращается прежнее мое состояние “окамененного нечувствия” (об избавлении от которого есть молитва в православной церкви) — <...> когда жизнь только на поверхности, на один вершок глубины»<sup>8</sup>. Завершение процесса расчеловечивания Анфима с почти материальной наглядностью воплощено в заключительной главе «Уездного» «Ясные пуговицы». Здесь присущее Анфиму давящее начало приобретает отчетливый социальный смысл и раскрывается в поведении Барыбы-урядника, не позволяющего отныне смеяться в тракторе, и в гротескном сравнении героя антижития с воскресшей нелепой русской курганной бабой, имеющем символический смысл. После гибели Тимоши Барыба-младший словно опускается в предшествовавшую принятию христианства языческую эпоху.

«Уездное» связано многими нитями с традициями древнерусского искусства, в частности — иконописи. Для житийных икон характерен прием «повествовательного уменьшения», состоящий в уменьшенном изображении на клеймах икон, по сравнению с фигурами людей, фона — рек, озер, архитектурных сооружений. Так подчеркивалась «значимость людей вообще»<sup>9</sup>. В «Уездном» прием «повествовательного уменьшения» встречается в изображении Барыбы, фигура которого во всех микросюжетах-клеймах дана крупным планом, как в следующем описании. Он шел «тяжко довольный: было приятно ступать на землю, попирать землю, давить ее — так! Вот так!» (I, с. 49). Есть в этом явно экспрессионистическом описании характерная для эстетики древнерусского искусства символика. Она выражает мысль о тяжести и органичности зла. Кроме того, воплощение зла в образе Анфима Барыбы напоминает персонификацию абстрактного понятия в сатирической нравоописательной «Повести о Горе-Злочастии».

Итак, «Уездное» стало одним из лучших произведений русской прозы 1910-х годов прежде всего благодаря философско-нравственной

<sup>7</sup> Молитвы и песнопения православного молитвослова. М., 1994. С. 17.

<sup>8</sup> Рукописное наследие Евгения Ивановича Замятина // Рукописные памятники. СПб., 1997. Вып. 3. Ч. 1. С. 242.

<sup>9</sup> Лихачев Д. Поэтика древнерусской литературы. М., 1979. С. 39.

обобщенности сюжета, представляющего собой символическую историю человеческой греховности. Эстетическая значимость «Уездного» обусловлена тем, что Замятин, опирающийся на традиции устного народного творчества, древнерусской культуры и живую народную речь, стремился, как Ремизов и Шмелёв, выработать *русский национальный вариант стиля*, с помощью которого была бы воплощена присущая лучшим представителям социальных низов России христианская мораль. И в то же время переосмысление национальной русской традиции жития, синтезированной с жанром сатирической нравоописательной повести привели к созданию новой жанровой формы, подходящей для того, чтобы отобразить мировидение тех современников писателя, которые в поисках новых ценностей тяготели к атеизму и разделяли идеи как Ф. Ницше, так и К. Маркса.

В замятинском цикле «Нечестивых рассказов», или «Чудес» и «Житии Блохи» (1926) получает дальнейшую разработку религиозная тема. В этих произведениях, как и в дореволюционном творчестве писателя, проявляется присущее ему стремление расшатать веру в Бога и вытекающие из нее представления о грехе и чуде, которые здесь взаимосвязаны. Понятие греха в «Нечестивых рассказах» трактуется амбивалентно: иногда он результат «козней бесовских», иногда же Бог Сам призывает человека совершить грех, что является ересью с христианской точки зрения. В отличие от трактовки чуда в древнерусской литературе, в «Нечестивых рассказах» чудеса посылаются Богом для того, чтобы ввести героев в новые грехи, а в «Житии Блохи» рождение Блохи подано как «чудо от дьявола»<sup>10</sup>. Грех от Бога и чудо от дьявола — доказательство того, что в «Нечестивых рассказах» и «Житии Блохи» характерная для жития картина мира онтологически и аксиологически перевернута.

Замятин в этих произведениях, как и в «Уездном», возрождает традиции русской средневековой культуры, одновременно новаторски их переосмысливая. В древнерусских житиях и патериковых рассказах типологическими были мотивы греха, искушения героя дьяволом и борьбы с ним, а также чуда. Эти мотивы в «Нечестивых рассказах» и «Житии Блохи», искрящихся любовью к чувственной стороне жизни, имеют изначально противоположный, по сравнению с памятниками древнерусской литературы, смысл и поэтому являются жанрообразующими, формируя содержание произведений, написанных в форме антижанров.

В рассказе «О святом грехе Зеницы-девы» иносказательно-символически изображена связь язычницы Зеницы с бесом, принявшим

<sup>10</sup> Замятин Е. Житие Блохи. Л., 1929. С. 19.

облик змеи, которую она испила с водой. В повести А. Ремизова «Соломония» (1929) есть такой же мотив физического соединения героини со змеем-дьяволом<sup>11</sup>. Беса у обоих писателей изгоняет глубоко верующий христианин, вследствие чего героини приобщаются к истинной вере. Физическое же соединение Зеницы-христианки с врагом ее родины, «злу изобретником» готским царем Ерманом интерпретировано как «грех милосердный». Оксюморонный образ «святого греха» и формирует жанровое содержание произведения, где переосмыслена похвала святому, обязательный структурный элемент житий, и одновременно пародируются библейские истории Юдифи и Эсфири. А «чудо милостивое» — восстановление усекновенных персей Зеницы — дает ей возможность грешить и дальше<sup>12</sup>.

Включенные в рассказ «О том, как исцелен был инок Еразм» фрагменты произведений христианской литературы — библейская Песнь песней и история о Самсоне, а также житие преподобной Марии Египетской — под пером Замятина приобрели греховно-эротический смысл. Вероятно, Замятин читал «Марию Египетскую» (1906) Ремизова, вошедшую в цикл его «Отреченных повестей» (или «Лимонарь, Луг духовный»). Ремизов в качестве предмета своего повествования выбрал эпизод из детства преподобной — беседу с Христом, предсказавшим Марии ее духовные подвиги. Замятин, обратившийся к иному, греховному, этапу судьбы Марии Египетской, явно polemизирует с Ремизовым.

В рассказе об иноке Еразме особенно показательна обладающая символической кульминация той сюжетной линии, в которой скованный из-за его гиперболизированного, по сравнению с библейским прототипом героя, женолюбия, Сампсон «порвал крепкие цепи и, прободав все на пути, явился перед братией, дерзновенно, на глас четвертый, исповедуя жажду смешения» (четвертый глас — один из восьми церковных гласов, которые используют во время богослужения) (IV, с. 240). Именно после этого описан свальный грех. В обоих эпизодах в человеке побеждает естественно-природное, не поддающееся каким бы то ни было нравственным канонам и нормам начало. Для блудницы Марии Египетской не санкционированное обществом поведение — средство самовыражения. Описание героини в предвкушении любовного соития основано на органической образности, что лучше прямых авторских деклараций передает симпатию Замятина к естественным порывам, пусть в глазах общества и греховным: «На зеленом

<sup>11</sup> См.: Ремизов А. Соломония // Русская литература. Л., 1989. № 2. С. 119–130.

<sup>12</sup> Замятин Е. Избр. произведения: Повести. Рассказы. Сказки. Роман. Пьесы. М.: Советский писатель, 1989. С. 530–531.

ясписе трав — золотой плод: нагота преподобной, и жалят взор четыре расцветших алыми чашами цветка» (IV, с. 237). «Органическая» образность данного описания родственна образу весеннего поля, покрытого зелеными и белыми цветами, из ремизовской «Марии Египетской».

В сюжетной линии Еразма, пишущего житийную икону Марии Египетской, кульминационным является эпизод физического соединения иконописца с его материализовавшимся творением. Грех здесь совершают оба — и напоминающий Пигмалиона послушник-иконописец, и оказавшаяся в роли Галатеи святая монахиня. Этот сюжетный оксюморон тем более запоминается, что грех и чудо в нем тесно соединены. Описание чуда в рассказе связано одновременно с эстетикой символизма (зыбкость и иллюзорность призрака) и акмеизма (радостное ощущение чувственной полноты человеческой жизни). Но видение исчезает, а исцеление Еразма от «огня страстного» воспринимается автором и читателем как ложный happy end: «<...> когда писал он лики святых — то писал, как все, во славу Божию, а не дьявольскую» (IV, с. 242). Эта развязка — важный элемент содержания антипатерикового рассказа. Примечательно, что сам Замятин назвал его пародией на житие, монашеское сказание<sup>13</sup>.

Последний из «Нечестивых рассказов» — «О чуде, происшедшем в Пепельную Среду» (1924). Эта история, повествующая о беременности и родах каноника Симплиция, как и «Житие Блохи», пародирует библейские сюжетные мотивы чудесного зачатия Саррой и девой Марией, а также жизнеописания святых. Однако при кажущейся легкости этой «наивной истории на гомосексуальную тему», какой ее считает американский славист А. Шейн<sup>14</sup>, ей присуща и серьезность. Типологический для «Нечестивых рассказов» мотив искушения человека дьяволом в последнем произведении цикла трактуется по-новому. Загадочный доктор Войчек проникается сочувствием к жертве своих козней. Почему? Причина удивительна: каноник стал матерью, а значит, по Замятину, противоестественная связь оказалась естественной. Так из произведения исчезает ирония, без которой нет у Замятина пародии, и в результате жанровой метаморфозы пародия превращается в рассказ о мнимом грехе, о «самом главном».

В «Житии Блохи», рассказе о театральной постановке пьесы Замятина «Блоха», пародирующем произведения агиографии, большую роль

<sup>13</sup> Замятин Е. Письмо [М. Горькому] // ИМЛИ. Архив А. М. Горького. КГ-П-28-28-6.

<sup>14</sup> Shane A. The Life and Works of Evgenij Zamyatin. Berkely; Los Angeles, 1968.

играют козни «врага рода человеческого». Он сбивает с пути праведного инока Замутия<sup>15</sup> и вводит его, как и каноника Симплиция, в греховный соблазн. Важен в рассказе и мотив борьбы с дьяволом и победы над ним. Эта победа образует, как и во втором из «Нечестивых рассказов», ложный happy end, ведущий к смерти Блохи, то есть самого беса, принявшего «прелестный женский вид». «Житие Блохи» — квинтэссенция замятинского антижития, житие дьявола, трактованное как оксюморон, то есть «многогрешное житие». При этом в отличие от «Уездного» антижанровое содержание здесь проявляется уже на уровне авторского замысла, что видно из самого заглавия.

Повествование в «Нечестивых рассказах» свидетельствует о новом направлении стилевых исканий писателя: это виртуозно-эстетская стилизация, ориентированная, в отличие от сказа в «Уездном», не на устно-разговорную, а на письменную-книжную речь старинных церковных книг с ее многочисленными эпитетами, сравнениями и метафорами (примечательно сравнение юной Зеницы с цветами, основанное на концепции человека как существа природного). Таким образом, хотя форма «Нечестивых рассказов» соответствует произведениям древнерусских жанров жития и патерикового рассказа, а также поэтике метаморфозы, идейная направленность содержания замятинских произведений вовсе не благочестивая: писатель отвергает аскетизм и утверждает полноту человеческих чувств.

Итак, на примере замятинских произведений на тему религии видно, что традиции древнерусской литературы, на которые, в частности, опирался писатель, свидетельствуют о тесной связи его творчества с национальной культурой. Кроме того, интерес Замятина к inferнальной тематике и проблеме пола характерен для искусства XX в. и сближает писателя с модернистами разных стилевых течений. Замятин продолжает в произведениях на тему религии и свойственное неореализму жанровое экспериментаторство и игру жанрами.



<sup>15</sup> Его образ автобиографический: «Замутий» — прозвище Замятина в ремизовской Обезьянней Великой и Вольной Палате.



**Н. Н. КОМЛИК**

**Телесный код в русской литературе  
и в творчестве Е. Замятина\***

Пристальный интерес Замятина к русской провинции, «русскому строю души», национальному характеру всегда был сопряжен с чутким вниманием к вопросу о живом и мертвом, природно-естественном и рационально-бездушном, механическом в человеке, обществе, государстве. Квинтэссенцией выражения живого, трепетного, чувственного для писателя всегда была любовь — «самое главное», что отличает, по Замятину, живое, природное, от мертвого, механического, что делает живое осмысленно-великим, божественно-священным. Причем любовь интересует художника не только в традиционном для русской литературы XIX в. духовном выражении, но прежде всего как могучее проявление чувственной природы человека, его пола, материально-телесной стихии жизни. Такой ракурс в восприятии и изображении любви, Эроса, чрезвычайно новый для отечественной классики, совпал с общей тенденцией русской культуры рубежа эпох и первой четверти XX в., развивавшейся очень энергично и даже бурно под знаком преодоления «заговора молчания» вокруг «основополагающих» в жизни человека и общества проблем любви и пола.

«Проклятый мировой вопрос», который «каждый пытался» решить «в уединении, тщательно скрываясь, таясь и стыдясь, точно позора»<sup>1</sup>, вдруг врывается одновременно на страницы художественной литературы, критики, публицистики, философии, теологии. О любви пишут поэты З. Гиппиус, Д. Мережковский, К. Бальмонт, А. Блок,

---

\* Статья представляет собой часть монографии: *Комлик Н.Н.* Творческое наследие Е. И. Замятина в контексте традиций русской народной культуры. Елец: Елецкий гос. пед. ин-т, 2000. Публикуется по этому изданию.

<sup>1</sup> *Бердяев Н.А.* Метафизика пола и любви // *Русский Эрос, или Философия любви в России.* М., 1991. С. 232.



А. Белый, В. Маяковский, Н. Гумилев, С. Есенин, М. Цветаева, Б. Пастернак, А. Ахматова, прозаики И. Бунин, А. Куприн, М. Арцыбашев, Ф. Сологуб, философы и теологи Вл. Соловьев, Н. Бердяев, П. Флоренский, С. Булгаков, В. Розанов, Л. Карсавин, Б. Вышеславцев, И. Ильин, С. Франк, критики В. Ходасевич, О. Мандельштам, Д. Мережковский, историки литературы и литературоведы В. Жирмунский, Н. Арсеньев, И. Голенищев-Кутузов, А. Веселовский.

Столь интенсивный и разносторонний поиск ответов на «мировой» вопрос обнаружил, по мысли В. П. Шестакова, два подхода в его решении: во-первых, «ортодоксально-богословское» направление, представленное именами П. Флоренского, С. Булгакова, И. Ильина, которые «ориентировались не на античную теорию Эроса, а на средневековый “катарсис” и связанный с ним комплекс идей христианской этики, относящийся к семье, браку», и, во-вторых, «неоплатоническую» линию, обусловленную «попытками просветления и возвышения чувственности, защитой индивидуальной, личной любви, отрицанием аскетизма и пониманием связи Эроса и творчества»<sup>2</sup>. К этому направлению, с известными оговорками, можно отнести Вл. Соловьева, Л. Карсавина, Б. Вышеславцева, Д. Мережковского, З. Гиппиус, Н. Бердяева с центральной фигурой «гениального провокатора и вопросителя христианской семьи», по выражению Н. Бердяева, — Василия Розанова.

И Н. Бердяев, и В. Розанов, созвучные по мировосприятию Замятину, оказали, как представляется, колоссальное влияние на отношение писателя к «основному жизненному вопросу, не менее важному, чем так называемый вопрос социальный, правовой, образовательный и другие общепризнанные, получившие санкцию вопросы»<sup>3</sup>.

Первым, кто заговорил о поле и половой любви «с невиданной смелостью, нарушил условное, лживое молчание, громко, с неподражаемым талантом сказал то, что все люди ощущали, но таили в себе, обнаружил всеобщую муку», был В. Розанов. Мужество и смелость, с какими русский мыслитель решал самые «жгучие» проблемы человеческой жизни, состояли в том, что он пошел один наперекор устойчивому, традиционно аскетическому христианскому взгляду, «допускающему половую любовь как слабость греховной человеческой природы»<sup>4</sup> [4, 235]. Долгие века половая любовь оставалась «слабо-

<sup>2</sup> Шестаков В. П. Вступительная статья // Русский Эрос, или философия любви в России. М., 1991. С. 14.

<sup>3</sup> Бердяев Н. А. Метафизика пола и любви. С. 234.

<sup>4</sup> Там же. С. 235.

стью, стыдом, почти грязью”. В обществе в течение многих столетий “довлел монашеский аскетизм <...>. Соприкосновение духовности с физической стороной любви казалось кощунством: в брачную ночь образа плотно завешивались, ибо любовь, даже освященная таинством брака, оставалась грехом” [1, 144]. И даже в конце XIX века, когда, по словам Н. Бердяева, “трагическая христианская вера давно уже умерла в человеческих сердцах, перестала определять ход европейской культуры, а христианские суеверия относительно пола” продолжают жить, “отравляя кровь нашу нестерпимым дуализмом». «Мы почти примирились, — констатирует мыслитель, — с тем, что пол греховен, что радость половой любви — нечистая радость, что сладострастие — грязно <...>»<sup>5</sup>.

Эту укоренившуюся в сознании общества систему взглядов и разрушала теория половой любви Розанова, основополагающей идеей которой была мысль о нераздельности души и тела, духа и плоти, синтезированных в поле. Собственно, Розанов утверждает очень нехитрую истину: пол всегда одухотворен, т. к. он от Бога, санкционирован самим Всевышним, а дух всегда связан с полом. Эта истина, как и многие другие, о чем напоминает роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита», была постепенно утрачена. А ее место занял непримиримый аскетизм церкви, разделивший дух и плоть. Такое расторжение «идеального» и «животного» в человеке, изъятие из него «идеала», «света», «просвещения», по убеждению Розанова, «не только губит животное в нас», т. е. «живое, жизнь», но и «обратно: оно вносит безжизненность в наши предполагаемые “идеи”, бессочность, бескровность»<sup>6</sup>. В этом, кстати, философ усмотрел прямую причину ослабления церкви и, в конечном счете, ее поражение, и как результат этого — кризис всей христианской цивилизации, «цивилизации старых дев и беспутных холостяков»<sup>7</sup>.

С Розановым солидаризируется и Бердяев, усмотревший в разделении церковью «идеального» и «животного» «не только моральную», но и «метафизическую ошибку», поскольку, по убеждению философа, «плоть столь же метафизична и трансцендентна, как и дух, и плотская половая любовь имеет трансцендентно-метафизические корни»<sup>8</sup>.

Идею нерасторжимого единства духа и плоти четверть века спустя развивает в своей книге «Диалектика мифа» А. Лосев, убежденный,

<sup>5</sup> Там же.

<sup>6</sup> Розанов В. В. Религия и культура. Сб. статей. СПб., 1899. С. 196.

<sup>7</sup> Розанов В. В. Л. Н. Толстой и русская церковь. СПб., 1912. С. 18.

<sup>8</sup> Бердяев Н. А. Метафизика пола и любви. С. 236.

что «личность», т. е. духовное начало в человеке, «есть всегда *телесно* осуществленный символ» (курсив мой. — Н.К.). «Личность человека, — продолжает философ, — немислима без его тела, — конечно, тела осмысленного, интеллигентного, тела, по которому видна душа <...>. Тело — не простая выдумка, не случайное явление, не иллюзия только, не пустяки. Оно всегда *проявление души*, — следовательно, в каком-то смысле *сама душа* <...>. По телу мы только и можем судить о личности. Тело не мертвая механика неизвестно каких-то атомов. Тело — живой лик души. По манере говорить, по взгляду глаз, по складкам на лбу, по держанию рук и ног, по цвету кожи, по голосу, по форме ушей, не говоря уже о цельных поступках, я всегда могу узнать, что за личность передо мной»<sup>9</sup>.

Реабилитация «тела» в русской философии, утверждение идеи единства духа и плоти приводит к снятию «презумпции виновности» с чувственной любви, устранению репутации постыдности и греховности полового акта, отождествляемого, по меткому наблюдению Розанова, с кознями «демона» в нашей эре», а «до нашей эры называемого “Богом”»<sup>10</sup>. Философ был убежден, что половой акт есть столько же физический, сколько и духовный, «он рождает из себя море мыслей и воображения»<sup>11</sup>. Более того, для него это мистический акт, являющийся «узлом природы», центром гармонии, «чудным и святым соединением мужчины и женщины», которое духовно изначально, потому что «нет крупинки в нас, ногтя, волоса, капли крови, которые не имели бы в себе “духовного начала”»<sup>12</sup>.

Таким образом, любовь, занимающая едва ли не центральное место в мировоззрении философа, неотделима в его теории от пола, причем она для него не просто «духовная симпатия», но взаимное тяготение, в том числе, конечно, и половое: «Любовь есть взаимное пожирание, поглощение. Любовь есть всегда обмен — души-тела. Поэтому, когда нечему обмениваться, любовь погасает». И еще: «Любовь подобна жажде. Она есть жаждание души-тела (т. е. души, коей проявлением служит тело) <...>. Любовь есть томление, она *томит*; и убивает, когда не удовлетворена. Поэтому-то любовь, насыщаясь, всегда *возрождает*. Любовь-*возрождение*»<sup>13</sup> (курсив мой. — Н.К.).

<sup>9</sup> Лосев А. Ф. Философия. Мифология. Культура. М., 1991. С. 75.

<sup>10</sup> Розанов В. В. Сны золотые // Слово. 1991. № 7. С. 48.

<sup>11</sup> Розанов В. В. Люди лунного света. Метафизика христианства. СПб., 1911. С. 138.

<sup>12</sup> Там же. С. 135, 72.

<sup>13</sup> Розанов В. В. Уединенное / Сост., вст. статья, коммент., библиогр. А. Н. Николюкина. М., 1990. С. 133.

То, что теоретически и философски было осмыслено русским мудрецом, получило художественное подтверждение в творческой практике Замятина, хорошо знавшего работы Розанова, просившего жену в письме от 5 ноября 1913 г. прислать ему в Николаев розановское «Уединенное»<sup>14</sup>. Причем идейно-философское созвучие, взаимодополняемость этих двух талантливейших и самобытнейших представителей нашей культуры рубежа XIX–XX вв. настолько очевидны, что порою кажется, что творчество одного из них является тонким, глубоким, оригинальным комментарием другого, носящим то ли обобщенно-теоретический характер, то ли образно-символический.

В этом плане, вероятно, самым ярким подтверждением высказанной мысли является неоконченная повесть Замятина «Полуденница» (1914–1916), часть которой под названием «Куны» в 1923 г. писатель опубликовал в журнале «Россия», переименовав главную героиню Маринку в Марьку. В этих набросках явно ощутимо влияние нашумевшей в свое время книги Розанова «Люди лунного света» (1911), за которую епископ Гермоген потребовал предать ее автора анафеме, а саму книгу изъять из продажи как «безбожную и еретическую». Антитеза половой любви как могучей, неодолимой, природной, рождающей стихии и христианского аскетизма, «враждебного полу», поэтому ведущего к смерти и смерть утверждающего, лежит в основе книги Розанова. Это противоречие является главным и в сюжетной структуре замятинского произведения. Более того, данная коллизия в «Полуденнице» облечена в созвучную розановской книге образную символику, где доминируют древний, языческий культ рождающего солнца (дальнейшее развитие он получит в «Апокалипсисе нашего времени») и противостоящая ему лунарная символика, знаменующая безжизненность и бесплотность христианского аскетизма.

Само заглавие повести Замятина вызывает устойчивую ассоциацию с солнечным, ярким, насыщенным плотью языческим миром. Полуденницами в славянской мифологии называли земных духов плодородия, которые, как и «денницы, ночницы, утренницы», принадлежали к «богам денного оборота солнца»<sup>15</sup>. Обозначая время высшего стояния небесного светила, нахождения его в зените, полуденница, рисовавшаяся в народном воображении в виде «красивой и высокой девушки, одетой во все белое, с волосами золотыми, как солнечные лучи»<sup>16</sup>, была образным воплощением солнечного удара, с которым

<sup>14</sup> Рукописное наследие Е. И. Замятина. СПб., 1997. С. 168.

<sup>15</sup> Шеппинг Д. О. Мифы славянского язычества. М., 1997. С. 46.

<sup>16</sup> Грушко Е. А., Медведев Ю. М. Словарь славянской мифологии. Нижний Новгород, 1996. С. 328.

ассоциируется в повести Замятина любовь-страсть Маринки к лицу духовного сана, отцу Виктору. С подобной ассоциацией мы встречаемся и в творчестве И. Бунина, назвавшего свой рассказ о неодолимости огненной, пламенной стихии пола «Солнечным ударом» (1926).

Яркий свет полуденного солнца заливают страницы неоконченной повести Замятина. Он льется не только с высоты разгоряченного зноем летнего неба, но и исходит от «крепкой, ржаной, с жадной грудью» (с. 30)<sup>17</sup> Маринки, пылающая, жаркая плоть которой изнемогает в любовной истоме, так что она представляется вочеловечившейся «ржаницей», как называли в русском народе полуденниц за их пристрастие к гулянию по ржаным полям во время жатвы<sup>18</sup>. В ней чудесным образом воплотился дух языческой религии, «религии рождения», опротестовывающей «бессочный», «бескровный» христианский аскетизм отца Виктора, человека «лунного света», «урнинга», хранящего и культивирующего свою «ледяную любовь» к умершей жене.

Боясь впустить в свой дом свет и жар полуденного солнца, пульсирующую любовной страстью жизнь, отец Виктор постоянно запарывает, закрывает, занавешивает от них окна и двери своих комнат. В них царит свет «мертвого месяца», от которого все вокруг «зелено, сыро, прохладно, как на дне, в русалочьем царстве» (с. 29). В этом призрачном мире, возвышаясь над ним, господствует «белая холодная» церковь, как символ жизни, «без — ядер, без — икры, не травянистой, не животной», жизни «тенистой, тенной, пустынной <...> небытийственной <...>»<sup>19</sup> от которой «пусто и бесстрастно на душе».

Небытийственностью, бесплотностью отмечена даже внешность «тонкого — вот-вот ветерок повалит — с льняными волосами <...>» (с. 27) отца Виктора, «занавешенного» от цветущего, полуденного мира Марьки своими воспоминаниями о мертвой жене, пришедшей однажды ночью после похорон «из-под церкви» «совсем вот так запросто, как живая» (с. 30), и ставшей между ними непреодолимой преградой, которая в повести обретает вид вполне конкретной «бревенчатой стены», разделяющей жаркую солнечную кухню Маринки от ледяного, лунного кабинета отца Виктора. Радующийся тому, что остался один и «никто не мешает, что — вдвоем с ней, с умершей» (с. 27), отец Виктор являет собой образец «исключительно духовной любви»,

<sup>17</sup> Здесь и далее цитаты приводятся по изд.: *Замятин Е. И.* Соч. Т. 4. Мюнхен, 1988, — с указанием страниц в скобках.

<sup>18</sup> *Иванов В. В., Топоров В. Н.* Полудница // Мифы народов мира. Энциклопедия: В 2 т. М., 1997. Т. 2. С. 322.

<sup>19</sup> *Розанов В. В.* Уединенное. С. 400.

которая, по мысли Вл. Соловьева, «такая же аномалия, как и любовь исключительно физиологическая <...>. Абсолютная норма есть восстановление целостности человеческого существа, и, нарушается ли эта норма в ту или другую сторону, в результате во всяком случае происходит явление ненормальное, противоестественное»<sup>20</sup>.

«Аномальную», «противоестественную», исключительно «духовную любовь», полностью отрицающую плотскую жизнь, по убеждению Розанова, проповедают «люди лунного света», у которых отсутствует «жажда» жизни и «гладь существования не возмущена». Главным в них, как утверждает философ, является «начало прощения, кротости, мировое “непротивление злу”». В них «страшно выросла» созерцательность, «энергия страшно упала, почти на нуле <...>. В характере много лунного, нежного, мечтательного <...>»<sup>21</sup>, как в кротком отце Викторе, живущем с «глазами не поднятыми». Однако «лунный человек» из замятинского рассказа в отличие от розановского «урнинга» «жажду жизни» до конца не утратил, и жизненная энергия в нем не исчезла вовсе, но искусственно им самим умерщвлена, подавлена в угоду ложному идеалу, проповедуемому христианской аскезой.

В «гладь существования» отца Виктора мощно и повелительно врывается, сводя его «с ума», «не застегнутая наверху пуговица у красной кофты и сверкающая полоска белого тела» (с. 31) Маринки, опровергая его «мнимо духовную любовь» к умершей жене, ибо культивирование такого чувства «есть явление не только ненормальное, но и совершенно бесцельное, ибо то отделение духовного от чувственного, к которому оно стремится, и без того наилучшим способом совершается смертью <...>. Ложная духовность есть отрицание плоти, истинная духовность есть ее перерождение, спасение и воскресение»<sup>22</sup>. Поэтому для Замятина, как и для философов Вл. Соловьева и Розанова, святость заключается не в отказе от пола, не в «нехотении» женщины, не в непризнании закона взаимного влечения полов. Для художника, как и представителей нового религиозного сознания рубежа эпох, было совершенно очевидно, «что презрение к самому яркому проявлению земной, плотской жизни — половому акту» — в конечном счете неизбежно приведет к отказу от мира вообще, к зову его конца. Это, понимали даже самые яростные проповедники монашества в его наиболее аскетической форме, как, например, отец Валентин (Свендицкий), внешность которого почти

<sup>20</sup> Соловьев Вл. С. Смысл любви. Избранные произведения. М., 1991. С. 162.

<sup>21</sup> Розанов В.В. Люди лунного света. С. 54, 55.

<sup>22</sup> Соловьев Вл. С. Смысл любви. С. 163.

зеркально отразилась в облике замятинского героя. «Невысокий блондин с большими серо-голубыми глазами»<sup>23</sup>, как и у отца Виктора из повести «Полуденница», всегда опущенными, он возглавлял в начале XX в. движение голгофского христианства. И именно ему, ревнителю духовного аскетизма, принадлежат страстные слова в защиту чувственной жизни человека. Осмысливая отрицательное отношение современного христианства к половому акту, как к «грязи» и «бесмыслице», Валентин Свенцицкий усматривает его истоки в нелюбви к земле, ибо и «птицы, и трава, и цветы, и животные, и лес, и само солнце, их согревающее, — все полно этого, заложенного в *душу земли*, стремления к единению мужского и женского начала», а человек — неотъемлемая «часть этого леса, этих цветов и животных, часть *земли* и потому в нем есть это *земное*» (курсив мой. — *Н. К.*)<sup>24</sup>. Отсюда активный член религиозно-философского общества «Памяти Владимира Соловьева», отец Валентин, делает вывод: «Христианство, давшее идею *Бога-человека* (небо-земли), должно перестать “проклинать” землю, перестать отрекаться от нее, признать, что она *святая*. Что лес свят, пение соловья свято, цветы святы, и я, человек, *желающий женщины, свят*. Потому что я тоже земля и живу с нею единой жизнью» (курсив мой. — *Н. К.*).

Именно об этом с «широко раскрытыми глазами» молится одновременно яростно и робко распаленная страстью Маринка, воздевая руки к древней иконе, с которой взирает на нее не то «темная Спасова голова на белом платке», не то «бледная, заплаканная» с «льняными волосами и неподвижными глазами» (с. 30) голова отца Виктора. Она молит о признании Христом правомочности земной, «греховной» жизни, о «легализации» «тихой полночи-монахини, спрятавшей под черной скуфейкой жаркий блик молодых глаз своих» (с. 30), о признании святости того, что зовет в эту полночь к слиянию, единению мужского и женского начал. Неосвященность «самого главного» в жизни человека приводит к отстаиванию «импотентного морализма», как называл Вл. Соловьев, проповедь бесплотной, аскетической любви, ведущей к подавлению «жаркого блика молодых глаз», к тромбозу могучей энергии пола, которая загоняется внутрь, как «заноза», и тем самым способствует превращению «тихой полночи» в «страшную» ночь. Вывод, который зреет в подтексте этой неоконченной повести, чуть позже будет сформулирован Замятиным и вложен в уста мудрого

<sup>23</sup> *Карташов А.* Воспоминания // Православная мысль. 1951. № 8. С. 18.

<sup>24</sup> *Свенцицкий В. П.* Христианство и «поновский вопрос». По поводу книги В. Розанова «Люди лунного света» // Василий Розанов: pro et contra. СПб., 1995. С. 137.



старца Памвы («О том, как исцелен был инок Еразм»), столкнувшегося с подобной коллизией в связи с приходом в монастырь инока Еразма. Не знаящий, как поступить с юным отроком, находящимся во власти разгоряченной плоти, «по молитве» услышал старый монах «как бы внутри себя» голос: «Спусти стрелу, и ослабнет тетива, и уже не будет смертоносен лук»<sup>25</sup>.

Но в повести «Полуденница» нет бездумной апологии безликого пола, первобытного обоготворения рода и рождающей любви. Превращение откинувшей «черное покрывало» «полночи-монахини» в «жуткий, жаркий» полдень, похожий на безобразную «красногубую, жадную женщину» (с. 30), уже знакомую по повести «Уездное», по убеждению автора повести, еще страшней. Отвергнутая, непросветленная стихия пола, чреватая магнитными бурями, превращается в «жестокую, пылающую», «жуткую», враждебную человеку дьявольскую силу («от беса полуденного и сряца»), разрушающую человека. На эту тему написаны рассказ «Чрево» и повесть «Наводнение», где умопомрачение героинь, совершающих страшные по своей жестокости убийства, связано с неконтролируемой ими клокочущей глухо и глубоко, жутко и древне под порогом сознания непросветленной, безликой родовой стихии, с которой скинута «крышка», откинута «покрывало». «Именно сюда, именно в узел, — пишет Розанов, — откуда без молитвы исходят чудовищные гарпии, — мы зовем молитву, благочестие, тихую радость; а раскрывая значение пола, заглядывая в глубь его бездны, мы утверждаем, что молитва здесь есть не только предохранение, но что она и соответствует его мистически-неясной глубине»<sup>26</sup>.

«Раскрытие значения пола», половой любви в жизни индивидуума, общества, государства посвящено все творчество Замятина. Именно стремлением «заглянуть в глубь его бездны», на наш взгляд, объясняется повышенный интерес художника к «телесности, материальности мира» и прежде всего к телесности любви, «которые прежняя русская литература (XIX в.), можно сказать, отвергла»<sup>27</sup>.

Целомудренная отечественная классика никогда не сосредоточивалась на изображении плотской любви. В ней, по верному наблюдению Г. Гачева, были «в высшей степени развиты сублимированные, превращенные формы секса, где он выступает как Эрос сердца

<sup>25</sup> Замятин Е.И. Избр. произведения. М., 1989. С. 539.

<sup>26</sup> Розанов В.В. Уединенное. С. 454.

<sup>27</sup> Десятыйкин Е.Е. Творческая эволюция Е. Замятина (на материале дореволюционной прозы) // Советская литература в прошлом и настоящем. М., 1990. С. 44.

и духа»<sup>28</sup>. Не материально-телесный низ, но душевно-духовный верх во взаимоотношениях полов — предмет исследования писателей прошлого века. «Только тело русского мужчины или женщины принципиально не содержит основного состава национального космоса и не может выразить существо русского человека, — считает Гачев, — <...> сквозь всю русскую литературу проходит высокая поэзия неосуществленной любви. Когда же любовь осуществленная, как в романе Чернышевского “Что делать?”, она не прекрасна. Теряет поэзию и Наташа Ростова — жена Пьера и мать детей»<sup>29</sup>.

Верные в применении именно к русской литературе XIX в., создававшейся в дворянско-интеллигентской культурной среде, наблюдения Гачева не применимы к словесному творчеству, а шире — ко всей народной культуре, в основе которой лежит материально-телесная модель мира. Для нее, что особенно ярко выразилось в народной песенной лирике, характерна высокая поэзия любви «осуществленной», но прерванной разлукой, изменой, сердечной ослудой одного из влюбленных. Без ухищрений, не опуская глаз, высоко о земном и по-земному просто о высоком пела народная душа: «Стлала, стлала девчоночка / Мягкую постелю. / Ждала, ждала девчоночка / Полковничка в гости»<sup>30</sup>.

М. Бахтин, одним из аспектов творчества которого является философское осмысление понятий телесности и духовности, отмечает, что материально-телесная стихия, лежащая в основе народной культуры, «является началом глубоко положительным и дана здесь эта стихия вовсе не в частно-эгоистической форме и вовсе не в отрыве от остальных сфер жизни. Материально-телесное начало здесь воспринимается как универсальное и всенародное и, именно как такое, противопоставляется всякому отрыву от материально-телесных корней мира, всякому обособлению и замыканию в себя, всякой отвлеченной идеальности, всяким претензиям на отрешенную и независимую от земли и тела значимость»<sup>31</sup>.

В размышлениях ученого о существе материально-телесной стихии есть еще одно крайне важное для данного исследования положение. Указывая на ее «универсальность» и «всенародность», Бахтин подчеркивает, что носителем материально-телесного начала является

<sup>28</sup> Гачев Г. Д. Национальные образы мира. Космо-Психо-Логос. М., 1995. С. 247.

<sup>29</sup> Там же. С. 252.

<sup>30</sup> Собрание народных песен П. В. Киреевского / Записи П. И. Якушкина. Л., 1986. Т. 2. С. 178.

<sup>31</sup> Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., 1965. С. 24.

«не обособленная биологическая особь и не буржуазный эгоистический индивид, а народ, притом народ в своем развитии вечно растущий и обновляющийся. Поэтому все телесное здесь так грандиозно, преувеличенно, безмерно. Преувеличение это носит положительный характер, утверждающий характер. Ведущий момент во всех этих образах материально-телесной жизни — плодородие, рост, бьющий через край избыток». В этом сердцевина, суть открытой философом эстетической концепции бытия народа, складывающейся веками. Приоритет материально-телесного низа в ней происходит не от грубости нравов, не от скудоумия или органической неспособности возвыситься до постижения духовного верха. Вовсе нет. Подобный подход к миру и человеку, глубоко понятый и философски обобщенный Бахтиным, выковывался суровым опытом повседневности, падающим на долю низовых масс, теми невероятными испытаниями души и тела, которые народ всегда брал на себя, в особенности в катастрофические, решающие минуты истории. Жизнь народа в его сознании неуничтожима и вечна, что перевешивало ужасы и потери порой громадного большинства в результате природных или социально-исторических катаклизмов. Это позволяло ему видеть происходящее в нерушимом обетовании будущего, бесконечно обновляющегося, возрождающегося. Именно этот фактор, а не отсутствие нравственного чувства, обуславливает в философском восприятии жизни народом «снижение, то есть перевод всего высокого, духовного, идеального, отвлеченного в материально-телесный план, в план земли и тела в их непрерывном единстве», являющихся залогом бесконечного возрождения и воскресения. Причем, «снижение», по мысли Бахтина, само по себе «амбивалентно, оно отрицает и утверждает одновременно», потому что «земля <...> — это поглощающее начало (могила, чрево) и начало рождающее, возрождающее (материнское лоно) <...> снижая, и хоронят, и сеют одновременно, умерщвляют, чтобы родить сызнава лучше и больше. Снижение — значит также приобщение к жизни нижней части тела, жизни живота и производительных органов, следовательно, и к таким актам, как совокупление, зачатие, беременность, рождение <...>»<sup>32</sup>.

Восприятие мира в его «угробном», «телесном» аспекте, по мысли Бахтина, легло в основу «того особого типа образности и шире — той особой эстетической концепции бытия, которая характерна для этой <народной> культуры и которая резко отличается от эстетических концепций последующих веков, “начиная с классицизма”»<sup>33</sup>.

<sup>32</sup> Там же. С. 25–26.

<sup>33</sup> Там же. С. 23.

Такой тип образности характерен и для прозы Замятина, который, следует согласиться с Девятайкиным, с одной лишь поправкой, «открыл для русской литературы телесность, материальность мира». Совершенно очевидное доминирование в творчестве писателя материально-телесной стихии жизни, тем не менее, не было изобретением, «открытием» Замятина в эвристическом смысле. Художник творчески использовал то, что было определяющим в эстетике тысячелетней народной культуры, он только распахнул, разомкнул известные границы классической литературы, впустив в нее свежую струю народного мироощущения. «Телесная избыточность» «широкого, громоздкого» Барыбы и «тестяной» Чеботарихи из повести «Уездное», с которой дебютировал Замятин, точно соответствует «гротесковому модусу» изображения материально-телесной стихии в народном творчестве. «Гротесковое тело» замятинской прозы, созвучное народной эстетике, тело «становящееся», такое, которое «никогда не готово, не завершено <...> всегда строится, творится, и само строит, и творит другое тело; кроме того, тело это поглощает мир и само поглощается миром». Поэтому в нем, как точно замечено Бахтиным, существенную роль играют «те его части, те места, где оно перерастает себя, выходит за собственные пределы, зачинает новое (второе) тело: чрево и фалл» или рот, «куда входит поглощаемый мир <...>»<sup>34</sup>. Следуя этому древнему народному канону, Замятин не без юмора акцентирует внимание на «боковом росте» Барыбы и на «кричащем», «жадном», напоминающем «красную мокрую дыру» рта Чеботарихи. Он доминирует в «стертом» «под тухнущим светом лампы в одно тусклое пятно» лице, которое становится «только обрамлением для этого рта, для этой зияющей и поглощающей телесной бездны».

Такая «телесная бездна» в «красногубой, жадной женщине» пока страшит, отталкивает Замятина. Но, как точно заметил Девятайкин, отношение писателя к материально-телесной стихии, ворвавшейся на страницы его творчества, по мере развития меняется: от иронично-насмешливого в повести «Уездное», где телесный низ «предстает как начало бездуховное, безнравственное», к лирико-романтическому пафосу «одухотворенной телесности» («На куличках»). И, хотя определение «одухотворенная телесность» в применении к интимным отношениям Шмита и Маруси, на наш взгляд, кажется уязвимым (Николай Петрович, узнав о жертве, принесенной Марусей ради его, Шмитова, спасения, овладевает ею каждую ночь, игнорируя душевное состояние, в котором она пребывает, почти истязая, «терзая ее, дитенка худенького, милого»), тем не менее сама траектория

<sup>34</sup> Там же. С. 343.

замятинской эволюции определена верно. Более того, развитие авторского отношения к материально-телесной стихии именно в таком направлении можно было спрогнозировать уже в повести «Уездное». Иронизируя над «бьющей через край избыточностью» телесного и в «расползшейся, как тесто», Чеботарихе, и в «безмерно», «преувеличенно» (М. Бахтин) «широком, громоздком» Барыбе, Замятин, тем не менее, любит этим плотским, «сладким и жарким» материально-телесным избытком, этим, «может, диким, может, и страшным, а все-таки ладом» (I, с. 35, 40)<sup>35</sup>.

Так что уже в «Уездном» и особенно в последующих произведениях Замятина начинается реабилитация жизни «тела». В эстетике писателя, созвучной народной, оно становится «суверенным и предсознательным в том смысле, что предзадано сознанию, идеальности, духу»<sup>36</sup>. Уравненная в правах с сознанием, идеальным, духовным, человеческая плоть, особенно в ее женском варианте, становится предметом эстетического восторга писателя, часто окрашенного его неподражаемым мягким юмором. Цветущая пышность, красота и здоровье женского тела непременно подмечаются Замятиным и противопоставляются худосочной духовности или ущербной идейности. Несостоятельность «духовного» Кости («Алатырь»), похожего на только что вылупившегося из яйца цыпленка, проступает еще резче, когда он находится рядом с Глафирой, которая «ростом высошенька, волосом русая», глаз у нее «сверкучий», и вся она «наливная — как спелая рожь». Меркнет на фоне своей жены, «женщины росту серьезного, бурудастой, грудастой», имеющей «трубный глас», неказистый «замухрыш»-исправник из той же повести. Подобно алатырской исправничихе, поражают своим материально-телесным изобилием «степенная, ржаная, крепкогрудая: поглядеть любо!» солдатка Апрося, пригревшая Барыбу, мать-ключница из рассказа «Землемер», похожая на «белую, бокастую, толстую» просфору, «только еще большую, пятипудовую» (I, с. 66, 334). Впечатляет пышная плоть «кряжистой» Марьи («Кряжи»), «ражей» Яусты («Африка»), «сдобной», «с ручками сливочными», в «перемьчках на запястьях» вдовы Полипановой («Надежное место» или «В Задонск на богомолье»), «богатой» телом, «спелой Марфы» («Икс»), навек «погубившей» сменившего веру и ставшего убежденным «марфистом»

<sup>35</sup> Здесь и далее цитаты приводятся по изд.: *Замятин Е.И.* Избр. произведения: В 2 т. М., 1990, — с указанием тома и страниц в скобках.

<sup>36</sup> *Осьмаков М.Н.* Категория. Материальные начала у М.М. Бахтина // Бахтинские чтения: Материалы Международных Бахтинских чтений, 8–10 янв. 1997 / Институт истории РАН. Орел: ОГТ РК, 1994. С. 31.

дьякона Индикоплева после того, как увидел он обнаженную Марфу-Венеру, входящую в утренние воды речушки, омывающей берега русского провинциального городка, в пределах которого разыгралась смертельная схватка двух разнонаправленных стихий — телесной Блинной и аскетически идейной улицы имени Розы Люксембург. Кстати, осмысление Замятиным в этом рассказе революции через призму закономерностей материально-телесной стихии убеждает нас в том, что революционная риторика повторяла догмы церкви, игнорировавшей природно-естественную жизнь человека.

Преувеличенной телесностью отличается и образ «широченой, грузной, расплзшейся во все четыре стороны печью» бабки Матрены-Плясеи («Север»), выписанной Замятиным в соответствии с принципами эстетики «гротескового реализма», лежащего в основе народной культуры. В свете этой эстетики, где стержневой является идея вечно растущей и вечно обновляющейся жизни, в связи с чем сакральным становится акт совоплощения, соития, по-инному воспринимается и образ Матрены, от которой в становище не было «никому <...> отказу: приходи, ложись — угреет. У мужика женка — ведьма: от злой жены облегчит. Мальчишка в возраст пришел: мальчишку терпеливо, как надо, научит». Выполняя «неблаговидную» с точки зрения нравственно-этических коллизий искусства нового времени роль утешительницы страждущей плоти, она, тем не менее, в эстетической системе писателя является носительницей «глубоко положительного» сакрального начала, на что недвусмысленно намекает ставшее лейтмотивным сравнение Матрены с «широкой, теплой, ласковой русской печью».

«Печь — наиболее мифологизированный и символически значимый предмет крестьянского обихода»<sup>37</sup> — в противовес переднему углу, где хранились иконы, воплощала сакральность иного типа, связанную с древними языческими верованиями и представлениями. В народном сознании печь всегда отождествлялась с образом женщины и в силу ее ролевой функции в семье и жизни, и в силу в чем-то схожего «внутреннего» устройства. Имеющая в своих недрах полное пространство, «яму», печь ассоциировалась с отверстиями женского тела, «зримо воплощая собой амбивалентную идею рождения и смерти». Поэтому в народном представлении она издавна являлась символом «интимной, “утробной” жизни в таких ее проявлениях, как соитие, дефлорация, развитие плода и с другой стороны, — агония, смерть и посмертное существование»<sup>38</sup>. Иными словами, печь

<sup>37</sup> Львов А. «Вот тебе Бог, а вот и порог...» // Родина. 1994. № 5. С. 120.

<sup>38</sup> Там же. С. 120–121.

в русском доме являлась символом пространства, вмещающего весь жизненный цикл человека: рождение, развитие, смерть. В этой связи она воспринимается как мировая ось, как священное Древо Жизни.

Данный мифопоэтический код помогает раскрыть в образе «теплой, ласковой», как «русская печь», Матрене-Плясее ее жизненное предназначение, смысл которого состоит в реализации, осуществлении «родовой половой любви» (Н. Бердяев). В ней Замятиным воплощена, по терминологии Вл. Соловьева, «Афродита простонародная», являющаяся символом природной телесной любви. Причем в эстетической системе писателя любовь земная вовсе не противоречит «Афродите Небесной», выражающей начало идеальное, духовное. С «простонародной», плотской любви писателем снято «христианское проклятие», о котором с горечью писали Розанов и Н. Бердяев.

В русле идей мыслителей русского Ренессанса, очень созвучных народному взгляду на вопросы тела и половых отношений, и в разрез с «аскетическим христианским учением, допускающим половую любовь лишь как слабость греховной человеческой природы»<sup>39</sup>, — Замятин видит в ней не знак грехопадения, а благословение жизни. В этом плане представляется знаменательной сцена смерти Матрены (повесть «Север»), вознесенной в последние минуты своей жизни на русскую печь, этот сакральный центр «телесного низа», алтарь «Афродиты простонародной», или, на языке самой Плясеи, «червонной крали», являющейся ее главным жизненным козырем.

Сюда же с «резным деревянным крестом» в руках взбирается мудрый старец Иван Романович, чтобы отходную «молитву прочитать». На этом перекрестке происходит символическая встреча духа и плоти, «идеального» и «реального», которые и образуют двуединое начало любви. Идея ее двуединства наглядно продемонстрирована во внешнем облике «капельного человечка», напоминающего «не то постена из поставца <...> не то Савватия из старого складня». Представитель языческой нечисти, олицетворяющей «телесный низ», «постен из поставца», напоминающий о яркой, сочной, чувственной «греховной» плоти, одновременно оборачивается просветленным и одухотворенным ликом святого «из старого складня», благословляющего весь цветущий, животворящий, бесконечно размножающийся мир: «Заря. На кончиках зеленых сосновых игл — росины, в росинках розовые и зеленые огоньки. Слава Богу: заря! Солнце все выше, небо синее. На синем — две желтых бабочки — крушинницы кружатся одна около другой, склеились, полетели — одно. / Из-под руки глядит старец Иван Романыч и улыбается: слава Богу...» (I, с. 350–360).

<sup>39</sup> Бердяев Н.А. Метафизика пола и любви. С. 235.



Именно сюда, в этот «узел» природы, приходит с молитвою мудрый старец Иван Романович.

Мудрость «капельного человека» состоит в том, что ему дано осознать глобальную идею, разделяемую и самим автором повести, что «весь мировой процесс коренится в поле; потому мир сотворился и продолжается, что в основе его лежит пол, что мистическая стихия мира расщеплена, разорвана, полярна. Метафизическая духовно-плотская полярность напоила мир половым томлением, жаждой соединения»<sup>40</sup>. «Жаждой соединения» объят весь мир. Она так сильна, что ей подчинены не только бабочки-крушинницы, не только героини повестей и рассказов Замятина, но даже Небо и Земля, даже холодные, мертвые зимой льдины, которые весной вдруг начинают лосниться, «блестеть на солнце, лезть друг на дружку: бешеные от любви весенние звери» («Север»). Могучий весенний закон настолько всевластен и всеохватен, что ему подчиняется даже мертвый, бездушный металл «нежно татакающего пулемета, призывающего самку» в один из «тихих революционных вечеров» на свидание («Икс»). Более того, неодолимая «жажда соединения» обладает могучей преображающей силой («преображающий эрос» — Б. Вышеславцев), связанной с красотой, которая делает мир прекрасным и может превратить «вчера еще заводские трубы» в «легкие колонны друидских храмов»; «воздушно-чугунные дуги виадуков» в «мосты с неведомого острова на неведомый остров»; она вдыхает жизнь в «допотопно огромных черных лебедей-кранов» с длинными «выгнутыми шеями», изготовившимися «нырять за добычей на дно» («Ловец человеков») (I, с. 308). Вся эта цепь чудесных превращений стала возможна только потому, что в центре мира, властвуя над ним, «неподвижной осью», как Древо Жизни, возвышается «гигантский каменный фаллос Трафальгарской колонны».

Великий преображающий закон «соединения» определяет главный пафос и рассказа Замятина «Русь» (1923). В нем художник пропел восторженный гимн телесному миру, в центре которого находится образ «спелой, наливной, как на ветке пунцовый анис», «круглой, крупитчатой, белой» русской красавицы Марфы, олицетворяющей саму Россию, «вальняжную, медленную, широкою, полногрудую»<sup>41</sup>.

Русский мир, представленный в этом рассказе, насыщен плотью, поражающей своей пышностью, роскошью. Необычайно плотная, «отелесненная» и одновременно утонченная ткань русского быта, еще до «Лета Господня» И. Шмелёва, предстает у Замятина в словах точных, насыщенных и изобразительных. Все увиденное и подмеченное

<sup>40</sup> Бердяев Н. А. Метафизика пола и любви. С. 241.

<sup>41</sup> Там же. С. 473.

художником — от «ковровых саней» и пестрой ярмарочной сутолоки, где «балаганы, лотки, ржаные, расписные, архангельские козули, писк глиняных свистулек, радужные воздушные шары у ярославцев на низке <...>», до «особенного казанского мыла и особенных — майской березы — шелковых веников» — все показано насыщенным авторским видением. Густо выписанный, живописный, наполненный тяжелой, крепкой плотью быт корневой России, теперь, в отличие от «уездной трилогии», воспринимаемый писателем как начало положительное, обеспечивающее необычайную устойчивость «русского корабля» во всех исторических и социальных бурях, венчает образ «русской Венеры» — Марфы, «атласной, пышной, розовой, белой, круглой», вышедшей «не из морской пены», а «из жарких банных облаков — с веником баннным», так что только «крякнет Вахрамеев, мотнет головой, зажмурит глаза».

«Вальжная», «полногрудая» красавица Марфа — предмет восторга и восхищения не только ставшего ей мужем купца Вахрамеева, и не только отвергнутого ею же местного воротилы Сазыкина, с горя запалившего «тысячного своего рысака», но и авторского, и читательского. В сияющей, манящей, влекущей атласно-розово-белой телесности Марфы-Венеры сосредоточена естественность, природность, сама красота в ее национальном восприятии. Причем эта красота — «только тело, живое, блистающее, гармоничное, весеннее, одухотворенное <...> без всякого перевеса “духа над материей”»<sup>42</sup>. Иными словами, эта блистательная плоть самодостаточна, более того, она «есть начало духа. Корень духа. А дух есть запах тела»<sup>43</sup>. Этот близкий народному розановский взгляд на соотношение духа и плоти, художественно реализованный в творчестве Замятина, явно был в «противуречии» с устоявшимся ортодоксально-богословским подходом к вопросам пола и любви. Розанова, как известно, за его восторг перед материально-телесным началом жизни нарекли «мистиком в мещанстве» и упрекали за то, что он «обогащает все мещанские “устои” — щи, папиросы, уборные, постельные увеселения и “семейный уют”». Именно это, с точки зрения другого русского мыслителя А. Лосева, обусловило якобы полное непонимание Розановым ценностей духовного порядка, таких, как «благоухание женского иночества», «изысканная женственность подвижничества девственниц с юности»; ему «не ясно, что совокупление есть вульгаризация брака». «Он, — продолжает Лосев, — не был в строгих женских монастырях и не простаивал ночей в Великом посту за богослужением, не слышал

<sup>42</sup> Розанов В.В. Сны золотые. С. 48.

<sup>43</sup> Розанов В.В. Уединенное. С. 181.

покаянного хора девственниц, не видел слез умиления, телесного и душевного содрогания кающейся подвижницы во время молитвы, не встречал в храме, после многих часов ночного молитвенного подвига, восходящее солнце и не ощутил чудных и дивных знаний, которые дает многодневное неядение и сухоядение, не узнал милого, родного, вечного в этом исхудалом и тонком теле, в этих сухих и несмелых косточках, не почувствовал близкого, светлого, чистого, родного-родного, простого, глубокого, ясного, вселенского, умного, подвижнического, благоуханного, наивного, материнского — в этой впалой груди, в усталых глазах, в слабом и хрупком теле, в черном и длинном одеянии, которое уже одно, само по себе, вливает в оглушенную и оцепеневшую душу умиление и утешение...»<sup>44</sup>.

Но не духовную высоту молитвы и подвижничества отвергал Розанов, совершенно уверенный в том, что жизнь на «земле без церкви» сразу же «обесмыслится и похолодеет»<sup>45</sup>. Его пытливый ум и живое сердце не соглашались с церковной косностью, позитивистским благополучием, равнодушием к проблемам реальной жизни, как не соглашались с ними ненавидящий энтропийную жизнь Замятин. Это было первопричиной критических высказываний и философа, и художника, писавших об угасании в церкви живого творческого начала, духа пророчества и Тайны, о закаменелости многих ее форм, о фарисействе, корыстолюбии значительной части духовенства. Неудовлетворенность догматизированным, «энтропийным» отношением церкви к живой жизни приводит и Розанова, и Замятина к обожествлению плоти, пола, половой любви, в которых «коренится весь мировой процесс»<sup>46</sup>. Они опротестовывают аскетическое отношение к жизни, опровергают правомерность христианской святости, основанной на безбрачии, на подавлении естественной, природной «жажды соединения» полярного мира, характерном, кстати, не только для религиозного сознания, но и для утопического революционного, несогласие с которым и обусловило, на наш взгляд, усиление внимания Замятина к вопросам пола и половой любви именно в послереволюционный период, когда на эту тему были созданы лучшие его произведения.

Утопическое сознание первых послереволюционных лет попыталось реализовать в жизнь нравственно-этический кодекс поведения русской интеллигенции, всегда отвергавшей традиционный уклад жизни, интимную жизнь человека. «Русская интеллигенция пре-

<sup>44</sup> Лосев А. Ф. Философия. Мифология. Культура. С. 78.

<sup>45</sup> Розанов В. В. Уединенное. С. 83.

<sup>46</sup> Бердяев Н. А. Метафизика пола и любви. С. 241.

зирала общепринятую сексуальную мораль, ратовала за равенство мужчин и женщин, считала нерасторжимость браков незаконным рабством и стояла за право каждого выбирать собственный путь; в то же время требовала аскетического отречения от удобной и спокойной жизни, призывала жертвовать личным благом ради блага народного, не предлагая взамен никакой награды, кроме сознания выполненного долга»<sup>47</sup>. Этот нравственно-этический устав, которому неуклонно следовала в своем поведении интеллигенция, активно внедрялся в 1920-е гг. в сознание и быт послереволюционного общества. В ходу был знаменитый манифест В. Татлина, «объявившего войну комодам и буфетам», а заодно и «мещанской спальне», семье и любви.

Рассказ Замятина «Русь», как и «Землемер», «Сподручница грешных», «Икс», «О том, как исцелен был инок Еразм», «Куны», «Рассказ о самом главном», повесть «Север», отвергали, опротестовывали новый аскетизм, новую идеологию, попытавшуюся заменить «детородную» любовь новой формой эроса, о чем, собственно, и написан роман «Мы».

«Жажда соединения», смещения так непреодолимо сильна, накалена таким огнем страсти в героях рассказа «Русь», что «сохнут губы», «пылают щеки» и в раскаленный «сухой песок» превращается призывный шепот: «Марфуша (тихо). Марфушенька! <...> Ночью — в сад...» (I, с. 476).

У Замятина, как всегда, проявление пола сопряжено с чувством прекрасного. И в этом рассказе он певуч, сладостен, ароматен; он подобен «старому вахрамеевскому», изнемогающему от телесной избыточности, цветущему саду, в котором «липы и сирень перевесились через забор всей грудью — так в душевные вечера, смяв о подоконник пышное тело, выглядывают из окон ярославские, рязанские, замоскворецкие красавицы». Наполненный негой, замирающей страстностью, половой истомой, сад становится сакральным центром, священным пространством, где «расщепленная, разорванная, полярная» стихия мира стремится к своему единению, гармоническому слиянию, возможному, как «говорят старые люди», лишь «раз в году, когда в мае новый месяц уродится и ночь темна». Вот тогда всему живому, «всем деревьям, цветам и травам, всем зеленым душам — дозволено ходить, чтобы к утру опять вернуться на место. И на белых нагих, налитых весенним соком ногам, еще со следами пахучей, сдобной земли — всей толпой бредут они в темную ночь — и такое начинается, что <...>».

Образ цветущего сада в контексте замятинского рассказа становится символом, содержание которого в духе европейской и русской

---

<sup>47</sup> *Зернов Н. М.* Русское религиозное возрождение XX века. 2-е изд., испр. Париж, 1991. С. 21–22.

культурной традиции «соотнесено с идеей мировой целокупности, с полнотой космического и человеческого универсума»<sup>48</sup>. В нем с невероятной осязаемостью воплощена древняя идея, ведомая «старым людям», синкретического, целостного мира, мечта об изначально райском единстве духа и плоти, еще не разъятых работою рассудка. Сад становится центром гармонического состояния жизни, где происходит «чудное и святое соединение» и «зеленых душ», и Мужчины и Женщины, подчинившихся властному зову огненных «цыганских» глаз, позвавших однажды «темною, росною <...> ночью» в «шуршащий, шепчущий, шелестящий» в любовной неге майский сад. Здесь Замятиным точно уловлено и художественно выразительно передано древнее народное убеждение о единстве природного и этического начал. Не «благоухание женского иночества» тетки Марфуши, игуменьи Фелицаты, «закованной» от мира «в клубок и мантию», а пьянящий запахом жизни медово-яблочный аромат, исходящий от «круглой, крупитчатой» Марфы, обретает ореол святости в нравственно-этической системе автора.

Марфа, которую художник постоянно сравнивает с Венерой, богиней садов, и есть тот райский сад, райское состояние жизни, которое всегда у Замятина сопряжено с любовью-эросом, преодолеть, превозмочь которую не дано ни одной абстрактной вере или идеологической системе, что убедительно показано писателем в искрящимся народным юмором рассказе «О том, как исцелен был инок Еразм».



<sup>48</sup> Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 361.









## И. О. ШАЙТАНОВ

### Анатомия утопии: роман «Мы» в творчестве и судьбе Е. Замятина\*

#### *«Мы»: антиутопия*

Написанный в промерзшем голодном Петрограде зимой 1920–1921 гг., в условиях военного коммунизма, роман «Мы» стал попыткой развернуть и оценить всю перспективу коммунистической идеи. «Мы» — роман о будущем. О далеком будущем — через тысячу лет. Человек еще полностью не восторжествовал над природой, но полностью отгородился от нее — стеной цивилизации.

Что же касается природы в самом себе, то он сделал уже очень много для ее искоренения. Человек перешел на пищу, получаемую из нефти. При этом, правда, выжили всего 0,2 процента населения, но это были лучшие, сильнейшие, прошедшие неестественный отбор. Они построили Великое Единое Государство. Жизнь в нем подчинена Часовой Скрижали, предписывающей, когда всем одновременно спать, когда вставать, когда работать или заниматься любовью. За соблюдением регламента жизни следит Благодетель и недреманное око Хранителей. Быть счастливым — долг каждого.

Для 1920 г. все это — острые догадки, почти предвидение: и Благодетель, и Хранители, и нефтяная пища... Хотя многие догадки уже начали осуществляться: хранители в лице Чрезвычайных комиссий (ЧК) блюдают коммунистический порядок в советской России с 1918 г.

Предваряя первое издание романа в России (Знамя. 1988. № 4–5), В. Лакшин, критик, еще со времен «Нового мира» 1960-х известный умением прочитывать в литературе тайно произнесенное слово политической правды, отметил в романе многое из того, что было предсказано и сбылось. Вплоть до трагического голода на Украине — в романе ведь также победа над голодом достигается путем голодной смерти большинства; или вплоть до «Интеграла», над созданием

---

\* Глава из неопубликованной книги о творчестве Е. Замятина.

которого трудится герой номер Д-503 и который представляет собой «что-то вроде “Шатла”» или наших космических кораблей, правда, с наивными подробностями, напоминающими допотопный пароход: «командная рубка», «малый ход», «два кормовых».

Наивность научной фантазии в данном случае, наверное, происходит не от того, что воображение Замятина не простиралось далее того, что ему было хорошо известно как инженеру, строителю ледоколов. Он скорее не придумал никаких поражающих технических совершенств, ибо и не собирался их придумывать. Столь пронизательный, способный к прозрениям в том, что касалось устройства самого государства и характера отношений в нем, Замятин как будто сознательно не дает воли своей инженерской фантазии. Даже в том, как выглядит город будущего, он нередко почти цитатно повторяет описания классических утопий: город-коммуна (по Томасу Мору), город солнца (по Томмазо Кампанелле) или алюминиевый рай из сна Веры Павловны<sup>1</sup>.

И в первые годы советской власти художники, архитекторы: Н. Ладовский, В. Татлин, А. Лавинский — вдохновенно конструировали и проектировали города будущего. Так что Замятин мог сам и не напрягать воображение, а просто позаимствовать. Однако он заимствует таким образом, что облик его светлого будущего окрашен бытовой мечтой эпохи военного коммунизма, в которую быт умер. Обычная, нормальная жизнь казалась фантастической. Совсем недавно каждодневное и простое сделалось недостижимым и почти утопическим. Вот почему смысл утопий тех лет (как и замятинской антиутопии) так удачно высвечивают тогдашние мемуары. Видно, о чем мечтали, без чего истосковались.

В воспоминаниях В. Ходасевича есть такой эпизод: в заснеженной, почти неоттапливаемой Москве зимой 1918 г. подвыпивший поэт-графоман Иван Рукавишников (родом из богатых нижегородских купцов) излагает перед наркомом просвещения А. В. Луначарским свой план коллективной жизни творческих работников: «Оказалось, что надо построить огромный дворец на берегу моря или хотя бы Москва-реки... м-м-мдаа... дворец из стекла и мрррамора... и ал-люминия... м-м-мдаа... и чтобы все комнаты и красивые одежды... этикие хитоны, — и как его? Это самое... — коммунальное питание <...>. Таким образом ар-р-ртель и красивая жизнь, и пускай — все будут очень сча-а-стливы. Величина театрального зала должна равняться 1540 с половиной квадратным сажением, и каждая комната — восемь сажен в длину и столько же в ширину. И в каждой комнате обязательно умывальник с эмалированным тазом» («Белый коридор»).

<sup>1</sup> Героиня романа Н. Г. Чернышевского «Что делать?».

Удивительная под конец мечты вдруг выплывает бытовая деталь — эмалированный таз. Черта комическая. Бытовая, но, если вдуматься, такая ли уж комическая. Ибо и несколько лет спустя, когда промышленность восстановилась, заводы-гиганты росли, план ГОЭЛРО осуществлялся, эмалированный таз оставался утопией, недостижимой, недоставаемой. Как и отдельная комната...

Искусство мыслило себя вторгающимся в быт, его переустраивающим. Эскизы и модели поражают даже сегодня. Поражают на выставках типа «Москва — Париж», «Маяковский и производственное искусство», экспонаты для которых отыскиваются с невероятным трудом, ибо многое существовало едва ли не в единственном экземпляре. Мечта о всеобщем счастье, отпущенном всем поровну, которая так или сопровождала человечество на протяжении всей его истории и обрела особенно отчетливые очертания под талантливым пером гуманистов эпохи Возрождения, эта почти вечная мечта была проверена опытом эпохи военного коммунизма.

Быт идеальный, очищенный, прибранный — необходимое условие существования в Едином Государстве. Однако вместе с идеальной чистотой и порядком в людские жилища явились всеобщий надзор и регламент, не допускающий отступлений. Стеклозатраченные жилища просматриваются насквозь. Шторы в окнах могут быть задернуты лишь на то время, когда жильцам предписано заниматься любовью. Являющийся с этой целью партнер будет пропущен по предъявлении у входа в здание розового билетика.

Не только люди, но даже краски, цвета в этом Государстве лишены былой свободы. Так, *розовый* — всегда был символом материнства и детства — и вот именно в розовый цвет окрашены билетика, выдаваемые на разовую любовь. *Голубой* — цвет неба, и именно в голубые комбинезоны одеты люди-номера Единого Государства, а их номерные бляхи — сияют *золотом*.

Как будто бы все равны и все счастливы. И прежде всего герой, от имени которого ведется повествование, Д-503 — строитель «Интеграла». Он пишет книгу, которую мы читаем и пишет ее с тем, чтобы с помощью математических методов доказать мудрость тех принципов, на которых основано Единое Государство. Он начинает, восторженно повторяя истины, вбитые в каждую голову: «Ведь ясно: вся человеческая история, сколько мы ее знаем, это история переходов от кочевых форм ко все более оседлым. Разве не следует отсюда, что наиболее оседлая форма жизни (наша) есть вместе с тем и наиболее совершенная (наша). Если люди метались по земле из конца в конец, так это только во времена доисторические, когда были нация, войны, торговля, открытия разных америк. Но зачем, кому это теперь нужно?»

Однако внезапно вспыхнувшая любовь приводит его к бунту. Именно любовь, а не просто влечение, регламентированное законом сексуальных отношений (*Lex sexualis*) — согласно которому «всякий номер имеет право — как на сексуальный продукт — на любой номер».

Замятин намеренно пишет «номер», а не «номер», как бы лишая это слово русифицированного оттенка. Он был чрезвычайно внимателен к звучанию слова, к каждому отдельному звуку, угадывая в нем смысловые возможности. Ю. Анненков вспоминает, как на одной из лекций, прочитанной Замятиним именно тогда, когда писался роман, писатель рассуждал на тему: о чем говорят звуки?

«...Д и Т — о чем-то душном, тяжком, о тумане, тьме, о затхлом... С А — связывается широта, даль, океан, марево, размах. С О — высокое, глубокое, море, лоно. С И — близкое, низкое, стескивающее и т. д.».

Произвольное толкование? Кто-то другой услышит другое. Однако интересно, как слышат их именно Замятин, тем более что некоторые из них избраны им в качестве имен для персонажей романа. Имя героя Д-503 — что-то смутное, туманное, что он начинает ощущать в себе, что-то темное, биологическое, чего он боится, глядя на свои волосатые руки — этот знак естественной природы человека, которая в нем и которая сильнее его.

Его первая спутница — О-90. Здесь графическая округлость, продублированная и в букве, и в номере, создает ощущение женственности. Во всяком, случае эта законопослушная героиня, не слишком умная («скорость языка» у нее всегда превышает «скорость мысли») тоже нарушит установление *Lex sexualis*, возмечтав о ребенке. В Едином Государстве право на материнство и отцовство давалось только «номерам» с определенными физическими данными. О-90 к ним не относится, и ее мечта — своеобразный бунт, бунт природы, подавляемой в самом человеке. У нее будет ребенок, она одна из тех, кто спасется — за Зеленой Стеной.

Духовной смелостью обладает другая женщина. Имя героини — I-330. Первое впечатление: «...тонкая, резкая, упрямо-гибкая, как хлыст...» Как хлыст, и графическое начертание буквы в ее имени — латинское I, которое одновременно читается и как латинская цифра I — знак личности, индивидуальности, в мире, где властвует «мы». Ее появление то ли лишает героя свободы, подчиняет себе, то ли, наоборот, раскрепощает. В любом случае с ним произошло нечто совершенно непозволительное и потому страшное — у него появилась душа.

Цивилизация еще не окончательно победила природу, она только готовится к торжеству: над Вселенной — с помощью создаваемого

героем «Интеграла»; над природой человека — путем операции, удаляющей фантазию. Лишь после этого победа Единого Государства над личностью будет, вероятно, полной. Те, кто противятся ей, готовят бунт. Среди бунтовщиков — люди, облеченные властью, кто-то из Хранителей. С ними связана I-330. От этого ее таинственность, ее властность и дозволенность для нее того, что запретно для других. Ее знакомство с героем — задание: она должна встретиться со строителем «Интеграла» и вовлечь его в заговор, чтобы он помог захватить свое изобретение. Она исполняет задание, пробуждая его мучительную любовь, но любит ли она? Вот почему появление I-330 Ю. Тынянов прокомментировал так: «В утопию влился “роман” — с ревностью, истерикой и героиней». Ревность к Хранителю — S, к поэту — R.

Тем горше прозвучит для героя правда, что услышать ее ему предстоит из уст Благодетеля, ведущего допрос, требующего назвать имена бунтовщиков: «...им вы нужны были только как Строитель “Интеграла”...» Но тогда Д-503 еще не назвал имен, не смог переступить через вдруг обретенную в себе душу. Все окажется простым и ясным чуть позже — после произведенной над ним и другими операции. Тогда он назовет имена, тогда увидит смерть той, которую любил и тогда сможет вновь насладиться неминуемой победой и всеобщим счастьем: «...я уверен — мы победим. Потому что разум должен победить».

Трагической иронией звучит в финале романа это обещание победы и разумного счастья. Мудрость создателей Единого Государства в том, что, пойдя против природы, они сделали вид, что лишь улучшили ее. Они раскрасили новый мир, но после этого цвет стал уже строго и обязательно функциональным, лишенным былой динамики.

Замятин ставит задачу как будто бы именно для него самого, вышедшего из традиции русского сказа, особенно сложную, выполнимую ли? Написать о людях без языка, о людях без имен — под номерами, о людях, для которых из всей мировой литературы понятнее и ближе всего «Расписание железных дорог».

Личность теряется в массе. Но разве Замятин впервые берется за этот сюжет? Разве он придумал название для своего романа?

Замятин взял слово произносимое или уж во всяком случае подразумеваемое чаще всего. Девиз новой эпохи, первый звук новой речи, первый проблеск революционного сознания, мечтающего построить новый мир. Замятин решил предупредить о том, что скорее всего они построят. Немногие решились согласиться с ним, вслушаться в предупреждение того, кто покусился на священное слово.

В том самом 1921 г., в первые дни которого Замятин дописывал антиутопию, Артем Веселый опубликует «Драматические сцены»

того же названия — «Мы» (Красная новь, 1921, № 3, сентябрь-октябрь). Время действия — гражданская война. Место действия — деревня, на которую накатывают красные, белые, красные... Льется кровь, идет бой, творится казнь — все это за сценой. А на сцене — эпос, озвученный словом. Каждая реплика резонирует десятком безымянных голосов массовки, ставшей главным героем.

Надо сказать, что идея коллективности мало кем осуществлялась в литературе с такой художественной последовательностью, как Артемом Веселым. Более полутора десятилетий он писал роман, а по сути — *речевой эпос* — «Россия, кровью умытая». Его предворяли рассказы, повести, поглощаемые замыслом грандиозной формы, наконец, опубликованной, но все еще не окончательной. Да и может ли быть финал у произведения, творимого от имени массы, озвученного ее голосом, так что если события в какой-то момент начинают выстраиваться в сюжет, он тут же размывается в разливе всенародного бытия, в словесной стихии. У стихии конца быть не может, но *стихийность* (обвинение в ней) может приблизить конец автора, расстрелянного в 1937 г.

Можно бесконечно спорить, кого имел в виду Замятин самым названием романа — пролеткультовских писателей, футуристов или кого-то еще. Он имел в виду не ту или иную литературную группу, не тех, кто претендовал говорить голосом массы, а социальную утопию, навязанную массе и губительную для каждого.

В планы Замятина не входило придумывать несбыточное. С иронической усмешкой профессионала-инженера Замятин поправляет в критических статьях коллег литераторов, когда они вторгаются в область технического знания и постоянно ошибаются. В романе же главная его поправка касается не техники. Это поправка не инженера, а писателя, понимающего, что можно построить небывалое космическое аэро (слово той эпохи), но нельзя сесть в него и прилететь к счастью. Нельзя, ибо не улетишь от себя. Прогресс знания — это еще не прогресс человечества, а будущее будет таким, каким мы его сегодня готовим.

Вопрос *жанра утопии* — каким должно быть будущее? Вопрос *антиутопии* — каким будет будущее, если настоящее, меняясь лишь внешне, материально, захочет им стать?

В чем принципиальное отличие жанра утопии от антиутопии? Утопия мечтает. *Антиутопия проецирует мечту в реальность как возможность осуществления*. Причем, естественно, в ту реальность, которую наблюдает, к которой принадлежит. «Мы» — роман о будущем, но это не мечта, не утопия, это — *антиутопия*. В нем проверяется состоятельность мечты, на протяжении веков сопутствовавшей человеческой цивилизации и теперь прорастающей реальностью.

Замятин не придумывал последствий, он их различил в действительности, обещавшей светлое будущее и обгонявшей самую мрачную фантастику.

### Четвертое измерение

На вопрос: *откуда замятинская фантастика?* — звучали разные ответы.

Ю. Н. Тынянов счел, что «стиль Замятина толкнул его на фантастику». Замятин выработал стиль, ломающий предмет, дающий его в необычном измерении, как будто плоскостном, но небольшое усилие — и «линейная вещь куда-то сдвинется, поднимется в какое-то четвертое измерение»<sup>2</sup>.

Есть другая, противоположная точка зрения. Фантастический, научный и философский элемент Замятину-писателю чужд, он его губит. Инженер берет верх над художником слова, и все творчество принимает ложное направление. Так считал Горький: «Е. Замятину избыток ума мешает правильно оценить размеры своего таланта. Явно остерегаясь чувствовать, он умствует. От его рассказов всегда пахнет потом, в каждой его фразе чувствуется усилие, с которым она сделана, в его искусстве холодно блестит искусственность. Он хочет писать как европеец, изящно, остро, со скептической усмешкой, но пока не написал ничего лучше “Уездного”, а этот “Городок Окуров” — вещь, написанная по-русски, с тоскою, с криком, с подавляющим преобладанием содержания над формой. Ум З[амятина] не очень яркий, обманывает его, позволяя человеку считать себя философом, “учителем жизни”, а человек-то Замятин, все еще покорный ученик своего холодного ума... В его лирику вторгается арифметика, а он думает, что это “психологический анализ”»<sup>3</sup>.

Набросок портрета относится к 1924 г.; эти мысли — во многих горьковских письмах того времени. Оценка писательская — пронизательная в том, что касается слабостей. Они рассмотрены сердито, преувеличенно, ибо почти ни о чем другом, кроме них, сейчас речь не идет. Речь только о том, что Замятин губит свой талант, когда пишет по Эйнштейну.

Теорию относительности Замятин, действительно, оценил — и не только как техник, но и как гуманитарий, т. е. увидев в ней новый уровень мышления, которого, впрочем, литература достигла самостоятельно, и не с отставанием — с опережением:

<sup>2</sup> Тынянов Ю. Н. Литературное сегодня // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 156.

<sup>3</sup> Архив А. М. Горького. М., 1969. Т. XIII. С. 218.



«После произведенного Эйнштейном геометрически-философского землетрясения — окончательно погибли прежнее пространство и время. Но еще до Эйнштейна землетрясение это было записано сейсмографом нового искусства...» («О синтетизме»).

Спустя два года после этой замятинской статьи в 1924 г. Тынянов и скажет о «четвертом измерении» романа Замятина. Сам Замятин повторит эти слова еще через десять лет — в статье-некрологе об Андрее Белом, первооткрывателе «*четырёхмерности*» в русской прозе своим романом «Петербург». Когда этот роман печатался в сборниках издательства «Сирин» в 1913 г., появилась первая повесть Замятина — «Уездное».

Сейчас очевидно, что оба шли в одном направлении. Тогда Белый экспериментировал смелее и сознательнее. Он хотел так воплотить «мысленные формы» — внутреннюю, подсознательную жизнь человека, чтобы она стала дополнением к трем измерениям пространства: «Петербург имеет не три измерения — четыре; четвертое — подчинено неизвестности и на карте не отмечено вовсе...»

Такой текст уже был в «сиринской» редакции романа «Петербург», которую отрецензировал тогда же Замятин в «Ежемесячном журнале» (1914. № 4). Попытка «четырёхмерности» тогда не привлекла его внимания. Он оценил лишь «глаз острый», легко подмечающий детали, укрупняющий их. Он заметил и оценил сходное со своей тогдашней манерой. Остальное — главное — пока что отверг. Не принял авторского намерения показать реальный мир несущимся по фантастической ломаной линии. Только лишь авторский излом, выверт увидел тогда в этом намерении Замятин: «Как гуттаперчевого... мальчика при шарманке — жалко Андрея Белого, когда станешь его “Петербург” читать. Легко ли это — кренделем вывернуться, голову — промеж ног, и этак вот — триста страниц передышки себе не давать?»

«Четвертое измерение» замятинская проза обретает постепенно. Смещается в его сторону вслед самой действительности. Слово — самый чуткий сейсмограф. Образное слово дорожит неожиданностью связей, пересечением плоскостей — фантастического и будничного. Замятин в таком случае говорил о фантастике, «корнями врастающей в быт»<sup>4</sup>. Мысль, им в той или иной форме многократно повторяемая, в данном случае по поводу «Дьяволиады» М. Булгакова. Один из самых — литературно и лично — близких Замятину в послереволюционные годы людей. То, что Замятин порой лишь обозначал в виде

<sup>4</sup> Замятин Е. О сегодняшнем и современном // Замятин Е. Собр. соч.: В 4 т. Мюнхен, 1988. Т. 4. С. 273.

притчи, иносказания или метафоры, Булгаков был готов развить в парадоксальный сюжет. Не из сказочки ли «Арапы» происходит сюжет пьесы «Багровый остров»?

Каков быт, такова и фантастика, им порожденная. Вот почему важнее всего для Замятина опыт Герберта Уэллса: ему он посвящает большой очерк, собрание его сочинений на русском языке редактирует, пишет предисловия к отдельным вещам. Сказками страны, «где единственная плодородная почва — асфальт, и на этой почве густые дебри только фабричных труб, стада зверей только одной породы — автомобили»<sup>5</sup>, — сказками этой страны, полагал Замятин, и будут романы Уэллса или подобные им. Городские сказки, и обязательно — «с социальным моментом».

В этом моменте русский писатель последует Уэллсу и неизбежно разойдется с ним, ибо в Англии «социальный момент» иной, чем в России, «фантастичнейшей из стран современной Европы». Она, «несомненно, отразит этот период своей истории в фантастике литературной. И начало этому уже положено: роман А. Н. Толстого «Аэлита» и «Гиперболоид», роман автора настоящей статьи «Мы», романы И. Эренбурга «Хулио Хуренито» и «Трест Д. Е.»<sup>6</sup>.

Замятин предсказывает взрыв литературной фантастики, свидетельствует его начало и сам в нем участвует. Он также знает истоки формы и суть совершенного ею открытия: «Уэллсов — два: один — обитатель нашего трехмерного мира, автор бытовых романов; другой — обитатель мира четырех измерений, путешественник во времени, автор научно-фантастических романов и социально-фантастических сказок»<sup>7</sup>.

Снова речь заходит о *четвертом измерении*. Для Уэллса оно — запредельное путешествие во времени. Для русской литературы — историческая реальность, в которую она вошла вместе с Россией: «Это было начало XX в., годы близкие к 905-му, когда огромное, заржавевшее тело России сдвинулось с привычной в течение веков орбиты, когда искание нового началось во всех слоях русского общества»<sup>8</sup>.

Замятин припоминает, когда ощущение новизны впервые возникло, и относит его к первой русской революции. Повод для припоминания — судьба Андрея Белого, первооткрывателя четвертого измерения в русской прозе, и его роман — «Петербург», посвященный

<sup>5</sup> Замятин Е. Герберт Уэллс // Замятин Е. Собр. соч. Т. 4. С. 197.

<sup>6</sup> Замятин Е. Генеалогическое древо Уэллса // Замятин Е. Собр. соч. Т. 4. С. 228–229.

<sup>7</sup> Там же. С. 223.

<sup>8</sup> Замятин Е. Андрей Белый // Замятин Е. Собр. соч. Т. 4. С. 180.

фантастическому городу русской истории. Он вознесся из «топи блат» над морем — как призрак, в существование которого Россия так до конца и не поверила. Как будто эта гранитная глыба, не весть откуда вознесшаяся, не весть куда и канет. В русской литературе лейтмотив Петербурга — наводнение (в этом ряду и замятинская повесть 1929 г. — этим словом названная).

Андрей Белый в качестве четвертого измерения обещал — подсознание. Замятин сделал иной выбор. В романе «Мы» он стал одним из тех, кто первым занялся сознанием множества — *образом действительности, преломленным в сознании массы*. Оно стало для него четвертым измерением, раздвинувшим пространство романа, превратившим его в *современный миф*.

### Роман-миф

Повторим фразу одного из первых замятинских рецензентов: «Алатырь — жутко реален, Окуров — красочно натуралистичен... Алатырь страшнее, он внутри нас» (Русские ведомости. 1916. 6 апреля).

Иванов-Разумник прав, хотя и несколько односторонне: Алатырь по закону *мифологического мышления*, и внутри и вовне. Он исчерпывающе вездесущ. Для Горького Россия — страна уездная, ибо городов уездных в ней много больше, чем каких-либо других. Для Замятина такого рода количественная справка не нужна, ибо, опять же по закону мифа, любая часть может представлять за целое, замещать его. В данном случае эта часть — уезд, малая единица административного деления империи, — становится ее цельным и неделимым образом.

*Миф* — слово особенно у нас желанное теперь в силу своей недавней полузапретности, когда оно допускалось лишь как архаическая форма сознания, но изгонялось в качестве универсалии мышления. Сейчас же оно тем более желанно, что прежние универсалии литературоведческой науки отпали, обнажив пугающую пустоту там, где царил триада: метод — направление — стиль. Если не метод, то что же принять за принцип характеризующий мышление?

*Миф* подсказывает логика развития всей гуманитарной мысли нашего столетия. На этом слове привыкли соглашаться (чтобы расходиться в его толковании) все основные направления филологической мысли, обращенной к языку, структуре, знаку. Миф — общее для них подлежащее при смене сказуемых, последнее из них — текст: *миф как текст*.

В этой связке миф оказывается, пожалуй, наиболее легко предсказуемым, легко определимым. В одном из своих последних вы-

ступлений, открывающем посмертно вышедшую книгу его статей «Миф и метафора», знаменитый канадский литературовед Н. Фрай, всю жизнь занимавшийся мифом, вдруг почувствовал, что все очень просто, нужно только вернуться к первоначальному значению этого позднее запутанного, затемненного слова и вспомнить, что миф это «mythos, рассказ, сюжет, повествование», что сами английские слова «“story” и “history” были когда-то тождественны»<sup>9</sup>.

В русском языке, этим лишний раз подтверждающем свою неизжитую мифологическую молодость, они и сегодня тождественны. Так что смысловое пространство понятия «миф» уместается между двумя значениями слова «история»: первое — «событие», второе — «рассказ о событии». А далее можно выяснять, в какой мере для мифологического (мифологизирующего) сознания они тождественны и неразличимы или, быть может, нетождественны и лишь слитно-нераздельны.

Однако и после бесконечных споров, уточнений, определений главным остается первоначальное: *миф — это рассказ, история об истории, текст, знаки которого нужно научиться расшифровывать*.

Понятно сожаление Н. Фрая по поводу разошедшихся в английском языке слов: утрачивается мифологическая слиянность в самом понятии, невозможным становится формально тавтологическое определение, которое самой тавтологичностью (история об истории) создает прекрасный словообраз мифа, свидетельствующий о взаимопроникновении сознания о событии и самого события, из взаимозаменяемости. Словесное дублирование не первый раз возникает при попытке определить миф.

В свое время аналогичным образом дублировал, хотя и другое слово, А. Ф. Лосев в «Диалектике мифа». Любопытнейшая работа, вышедшая в 1930 г. тиражом 500 экземпляров и тотчас конфискованная. Автор был посажен предварительно, до ее выхода в свет. Работа, таким образом, ставшая доступной лишь сейчас, но читающаяся как свидетельство о том времени, ее не принявшем и в своей мифологической сути так точно предсказанным Замятиным.

У А. Ф. Лосева в «Диалектике мифа» была сверхзадача — доказать родство в мифе большевизма и православия. Прочтя ее, так и остаешься в недоумении, что это — искренность, подсказанная страхом в «год великого перелома», или виртуозная византийская пародия на искренность. В любом случае это едва ли не самая писательская,

<sup>9</sup> Frye N. The Koine of Myth as a Universally Intelligible Language // Northrop Frye. Myth and Metaphor: Selected Essays, 1974–1988. Charlottesville and L., 1990. P. 3.

личная книга Лосева. Из ее стилистики вырастает ей родственное определение мифа; точнее даже не вырастает, а выкристаллизовывается путем многократной редукции первоначально развернутых определений до предельно краткой формулы, сохранившей лишь самое существенное: «...*миф есть бытие личностное* или, точнее, *образ бытия личностного, личностная форма, лик личности*»<sup>10</sup>.

Последнее кажется автору особенно емко концентрирующим мысль, поскольку дано двойным выделением — и курсивом и разрядкой. Миф как *лик личности*, обнаруживает себя тем, что все существующее в пределах ее восприятия окрашивается этим восприятием, происходящее в ее присутствии обновляет свое бытие. Вместо *бытие определяет сознание*, — сознание творит бытие, по крайней мере — бытие для себя.

Мифологическое сознание проецирует лик своей личности на мир, но одновременно предполагает «лик личности» в каждой вещи, хотя и мыслимой по антропоморфной аналогии (себе, воспринимающему сознанию, подобной), но в то же время отдельной от этого сознания, живущей своей жизнью.

Так устанавливается объектно-субъектное отношение между «я» и «миром» по закону мифологического мышления: без резкого разделения — на познаваемое и познающее, творящее и творимое. Именно в этом смысле мифологизация представляется выходом для того, кто не приемлет резкости противопоставления «я» и «не-я», утвердившегося в западном менталитете с XVII в. и все чаще отвергаемого в XX столетии. Книга Лосева — аргумент в этом споре в пользу мифа, как и труды ряда других «возвращенных» русских философов, например, Н. А. Бердяева, правда, выступающего не мифологом, а историософом, но с той же напряженностью ищущего равновесия внутреннего и внешнего, личностного и всемирного: «История есть экстерниоризация, объективация духа, и история есть момент внутренней судьбы духа»<sup>11</sup>.

Параллель с Бердяевым еще в одном моменте способна пролить свет на формулу мифа как лика личности.

*Личности?* Это слово может показаться не слишком хорошо сочетающимся с мифом — *доличностным, коллективным мышлением*. Однако как понимать личность: «С известного момента моего пути я с необычайной остротой поставил перед собой и пережил проблему личности и индивидуальности. Это была проблема не только моей

<sup>10</sup> Лосев А. Ф. Философия. Мифология. Культура. М., 1991. С. 74.

<sup>11</sup> Бердяев Н. А. Самопознание: Опыт философской автобиографии. М., 1991. С. 305.

философии, но и моей жизни»<sup>12</sup>. Личность и индивидуальность отнюдь не тождественны друг другу: «Романтики имели яркую индивидуальность, но у них была слабо выражена личность. В личности есть моральный, аксиологический момент...»<sup>13</sup> Личность — родовое, но данное во владение каждому.

Миф — лик личности, антропоморфный облик мира. В какой мере личностное опосредуется индивидуальным — это меняется от эпохи к эпохе, меняя и характер творимого мифа. Первоначальный миф — родовой, космогонический, призванный объяснить сознанию загадки бытия. Потом на место богов являются герои, знаменующие начало земной истории, уже не собственно родовой, а народной и национальной. В литературе XX в. Замятин запомнился как автор романа «Мы», где показано, как конструируется (рождается — слишком органичное и потому здесь неподходящее слово) *сознание массы*, оправдывающее любое насилие против индивидуальной личности.

Слово «миф» у Замятина — авторское, произносимое в романе там, где герой Д-503 задумывается о последней реальности любой цивилизации: «...все это осуждено, все это зарастет травой, обо всем этом — будут только мифы...»

Подсказанное автором это слово не пропало для исследователей. Еще на рубеже 1960-х, когда миф и приобрел статус основной литературоведческой категории на Западе, появилась влиятельная статья К. Коллинза «“Мы” Замятина как миф». Как тогда было принято, роман был прочитан согласно учению К. Юнга о бессознательном, занимающем «большую часть человеческой души (психе)»<sup>14</sup>. Бессознательное выражает себя набором устойчивых образов, архетипов, фиксирующих отношение души с внешним миром. Среди них *Тень* («другая сторона души»), *Анима* (самовыражение души через существо противоположного пола)<sup>15</sup>. В этих и других архетипах бессознательная душа проецирует себя во вне. Они и были обнаружены Коллинзом в романе Замятина: место действия — «душа-город» (psyche-city), представляющий собой овнешненный образ самосознания героя (ego-consciousness); героиня I-330 — воплощение его анимы, а весь роман — «миф, населенный не отдельными индивидуумами, обладающими самосознанием, но архетипическими персонажами, демонстрирующими “все признаки дичности-фрагмента... лишенных

<sup>12</sup> Там же. С. 98–99.

<sup>13</sup> Там же. С. 151.

<sup>14</sup> Мелетинский Е. М. Поэтика мифа. М., 1976. С. 60.

<sup>15</sup> Там же.

проблем, рефлексии, конфликтов, сомнений, страданий...»<sup>16</sup> Коллинз завершает эту оценку прямой цитатой из Юнга.

С тех пор подход к мифологическому тексту изменился. Он по-прежнему читается как *бессознательное выражение коллективной души*, но не в узком ряду архетипов, а в гораздо более разнообразной системе реакций на внешний мир. Если миф это тип цельного восприятия мира, то можно ли его сводить к отвлеченным формулам? Напротив, все отвлеченное в мифе должно иметь непосредственно чувственное воплощение, и новейший исследователь обнаруживает его в цвете: «Цвет делает абстрактные понятия в “Мы” осязаемыми и чувственными»<sup>17</sup>.

И до этой недавней статьи С. С. Хейзингтон и Л. Имбери о цветовой символике у Замятина писали, но здесь сделана ставка на то, чтобы понять цветовую гамму значений в динамике. Изменчив цвет вещи, изменчиво переживание цвета. Это открытие делает для себя герой Д-503: «...смех бывает разного цвета». Этим открытием Замятин, как показывают авторы статьи, отличается от своих предшественников — символистов, у которых мир раз и навсегда окрашен и каждый цвет осознан. У Замятина же «благодаря цвету мир романа расширяется как вовне, так и вовнутрь»<sup>18</sup>. То есть благодаря цвету или, во всяком случае, в цвете мир мифологизируется, приобретает пульсирующую многозначность: сознание закрепляет за цветовыми оттенками смысловые ассоциации, но это дает возможность и обратного воздействия — на само сознание, которым можно манипулировать путем цветовых сигналов.

Мудрость создателей Единого Государства в том, что они не пошли против мифа, не попытались всецело искоренить его. Они раскрасили новый мир в лучшие цвета (согласно существующей системе ценностей), но после этого цвет стал уже строго и обязательно функциональным.

*Коммунистическая утопия укореняется в мифе.* Она также есть *лик личности*, проецируемый вовне образ коллективного сознания. Но теперь ей противостоит *индивидуальность*: коллективное осуществляет себя за счет подавления индивидуального, так что фактически новый миф смотрится уже не *ликом личности*, а *безличностью массы*. В категоричности «мы», как она заявляет о себе в сегодняшнем мире,

<sup>16</sup> Zamyatin's «We»: A Collection of Critical Essays/ Ed., introd. by G. Kern. Ann Arbor, 1988. P. 71.

<sup>17</sup> Hoisington S. S., Imbery L. Zamjatin's Modernist Palette: Colors and their Fuction in «We» // Slavic and East European Journal. 1992. № 2. P. 166.

<sup>18</sup> Там же. P. 164.



звучит запрет на «я». В этом принципиальное различие изначального родового мифа и современного, порожденного массовым сознанием. *Род* — коллективная личность во всем богатстве ее духовного бытия. *Масса* — коллективная безличность, агрессивная, подавляющая, ибо личное теперь рассредоточилось, рассыпалось на множество отдельных лиц и не может существовать вне возможности индивидуального осуществления.

Первоначально замятинская утопия привлекла внимание тем, насколько верно в ней предсказана система подавления. Чем дальше читали и читают роман, тем более обнаруживают в нем последовательность другой системы — *бунта*. Можно сказать, что индивидуальность бунтует против Единого Государства. Однако еще вернее будет сказать, что бунтует личность, что родовое человеческое восстает против насильственной упорядоченности, манипулирующей сознанием массы. Надо признать — удачно манипулирующей, и именно потому, что законы коллективного «лика» не отброшены, а преобразованы для изменившихся обстоятельств. Миф, бывший порождением коллективного сознания, познан и превращен в средство управления коллективным бытием. При этом *коллективное стало массовым, не переставая быть мифологичным*.

Это и имел в виду в своей парадоксальной работе 30-х гг. А. Лосев, когда то ли искренно, то ли пародийно убеждал, что нет для православного лучшего государственного устройства, чем при большевиках: «...по его структуре видим, каков характер выставляемого тут личностного бытия. Дальнейших примеров можно и не приводить. С точки зрения коммунистической мифологии не только “призрак ходит по Европе, призрак коммунизма” (начало “Коммун. Манифеста”), но при этом “копошатся гады контрреволюции”, “воют шакалы империализма”, “оскаливает зубы гидра буржуазии”, “зияют пасть финансовые акулы” и т. д. Тут же снуют такие фигуры, как “бандиты во фраках”, “разбойники с моноклем”, “венценосные кровопускатели”... Кроме того, везде тут “темные силы”, “мрачная реакция”, “черная рать мракобесов”; и в этой тьме — “красная заря” “мирового пожара”, “красное знамя” восстаний... Картинка! И после этого говорят, что тут нет никакой мифологии»<sup>19</sup>.

В 1920-х гг., пока еще можно было если не публиковать, то замечать для себя и говорить немногим, в дневниках, письмах зафиксировано это насильственное конструирование нового мифа. Вот недавно

---

<sup>19</sup> Лосев А. Ф. Философия. Мифология. Культура. С. 97. Любопытно, как во второй серии примеров Лосев специально выделил курсивом цветовую семантику большевистского мифа.

извлеченное из архива письмо Андрея Белого Р. Иванову-Разумнику по поводу того, что происходило в связи со смертью Ленина: «Все, что Вы пишете о Ленине, ставшем “*мифом*”, верно; мы не учитываем грандиозности того, что происходит в мире. Москва представляет собой в дни похорон невиданное зрелище... А жест остановки движения по всей России, а ревы гудков по всей России? Лица, бывшие у гроба Ленина, возвращались потрясенные: все было так устроено, чтобы вызвать впечатление физического бессмертия; с людьми делалась истерика у гроба...» И дальше: «Запретное слово “дух” не раз встречалось в советской печати: “бессмертный дух Ленина”» (6 февраля 1924 г.)<sup>20</sup>.

*Мифологическое мышление* доверчиво прежде всего к слову, поскольку это *магическое мышление* и потому легко *манипулируемое*<sup>21</sup>. Сказовое — творящее, мифологизирующее слово как будто бы пересказывает реальность, а на самом деле замещает ее: историю в первом смысле историей во втором. История начинается в слове, как и герой рождается из него: Барыба из Барыбино. В. Набоков заметил это, говоря о родоначальнике сказовой формы — Гоголе: «...словесные обороты создают живых людей»<sup>22</sup>.

Ю. Тынянов на эту тему напишет «Подпоручика Кижэ»... Правда, подпоручик рождается не из сказа, а из бюрократической описки. Так что это как будто бы не к русскому мифу имеет отношение, а к насилию над ним. Но в том-то и дело, что насилие столь длительное, столь неискоренимое, значит, столь удачное может существовать, лишь когда оно овладело сознанием, вошло в миф и сделалось его неотъемлемой частью. Об этом Замятиным написана первая же повесть — «Уездное»: *о механизме того, как власть овладевает сознанием*.

Сознание уездной России только по хронологической видимости принадлежит сегодняшнему дню. Оно выросло в грибных местах и питается их мифологической древностью. Это все еще сознание патриархально-родовое, у которого богатое прошлое, но у которого нет будущего, ибо его настоящее — Российская империя. Жизнь, некогда благодатная, поражена бесплодием. Об этом «Алатырь».

<sup>20</sup> Шумихин С. В. Похороны вождя // Общая газета. 1994. 21–27 янв.

<sup>21</sup> Этот ряд слов с общей начальной буквой вызывает в памяти аббревиатуру ММ, предложенную В. Маканиным, который ею, как звуковой метафорой, связал «мифологическое мышление», «мышление масс», «масс медиа» (Маканин В. Квази // Литературная газета. 1993. 31 марта). *Мифологическое мышление* к тому же всегда есть мышление *магическое* и потому легко *манипулируемое* словом, что сегодня и делает его легко объектом для воздействия и конструирования средствами масс медиа.

<sup>22</sup> Набоков В. Николай Гоголь // Набоков В. Приглашение на казнь: Романы, рассказы, критические эссе, воспоминания. Кишинев, 1989. С. 584.

Замятин в непосредственной близости от исторической трагедии видел с особой отчетливостью и ясностью, насколько легко мифологизированное сознание патриархального коллектива, народное, национальное сознание становится объектом манипулирования, трансформируется в безликое, безродное, безродное сознание *массы*. Творится новый миф и овладевает реальностью. *Рождение массового сознания* — впервые в «Уездном».

О нем же, ставшем исторической реальностью, — роман «Мы», предостережение по поводу того, что уже фактически произошло, когда он писался зимой 1920 г.

От «Уездного» — прямой путь к роману, но в промежутке между ними — «Алатырь». В нем массовое сознание оплодотворено прекрасной мечтой о всеобщем братстве. В «Уездном» власть манипулировала мифологизированным сознанием; в «Алатыре» ее место заступила утопия. Она деятельно указывает направление массе и воспринимается ею как руководство к действию. Мифологизированное сознание с готовностью приемлет утопию, откликается на нее, ибо не знает разницы между словом и делом, исходит из врожденного ему убеждения, что все может устроиться наилучшим образом «по щучьему веленью, по моему хотенью...»

В «Алатыре» *преобразующее слово и литература* — непосредственные участники действия. Здесь есть не только просветитель — князь, но и писатель — Костя Едыткин, а по мифологической единственности явлений — Писатель. Ему выпало избрать князя в духовные руководители: «Глафира — супруга моей жизни, это уж нерушимо. А после нее первый человек — господин почтмейстер, в связи его международного языка». Косте предстоит горько разочароваться и прозреть, а, прозрев, бросить вызов обманувшему наваждению.

Костя пародиен. Происшедший от графомана, посетившего Замятина в *Лебедяни*, он по литературной линии, по стилю своих виршей — прямой потомок капитана *Лебядкина* из «Бесов». Значительнейшая ассоциация, хотя и возникающая по частному поводу! Через Костю Едыткина — Писателя, литература входит здесь в русский миф и одновременно отзывается самым пронзительным предупреждением о том, что может произойти, если русская действительность не противостоит мифу, не остановит *бесовщины*. Роман Достоевского — общий исток и для «Петербурга» Андрея Белого, и для сологубовского «Мелкого беса», и для замятинского «Алатыря». Их родство не только стилистическое, по манере, но глубже — по мысли о России, по тому предупреждению, которое в каждом из этих произведений высказано.

Высказано и не услышано. Как будто бы все знала русская литература, все предвидела и ничего не остановила. После 1917 г. это ей

сразу же и предъявят тяжелым обвинением. Едва ли не первым это сделал Николай Бердяев статьей «Духи русской революции». Она писалась в начале 1918 г. для сборника «Из глубины», который, по мысли П. Струве, должен был продолжить знаменитые «Вехи» (1909) в основном с тем же составом авторов. Если «Вехи» были попыткой предупредить будущую революцию, то новый сборник должен был прозвучать оценкой, когда *уже произошло то, что произошло* (как говорила Ахматова). К концу лета печатание текста в типографии было закончено, но фактически сборник не смог появиться в условиях начавшегося «красного террора».

«Духи русской революции» — статья о революции и о русской литературе, предсказавшей революцию, но ее не остановившей. Почему? Многие предугадал Гоголь, все знал Достоевский: «Достоевский видел дальше и глубже всех. Но сам он не был свободен от русских народнических иллюзий. <...> Сам Достоевский соблазнился церковным национализмом, который мешал русскому народу выйти во вселенскую ширь. Народопоклонство Достоевского потерпело крах в русской революции. Его положительные пророчества не сбылись. Но торжествуют его пророческие прозрения русских соблазнов»<sup>23</sup>.

Русская литература — от Гоголя до Льва Толстого — все знала о русском мифе, о том, как он рождается и во что может развиваться. Однако сама она, литература, соучаствовала в мифе, творила его. Прежде всего в том, что касается народолюбия, соборности, обожествления национальной духовности. А все кончилось русской революцией, которая «антинациональна по своему характеру, она превратила Россию в бездыханный труп. Но и в этом антинациональном ее характере отразились национальные особенности русского народа и стиль нашей несчастливой и губительной революции — русский стиль. <...> Духи русской революции — русские духи, хотя и использованы врагом нашим на погибель нашу. Призрачность ее — характерно русская одержимость»<sup>24</sup>.

Продолжая ряд уже существующих мифологических прочтений романа «Мы», нельзя пройти мимо интересной статьи американского исследователя Брета Кука «Рукопись в “Мы” Е. Замятина». Ее концепция удачно сосредоточена в названиях разделов. Первый — «Писательство как подрывная деятельность». Нужно ли объяснять? Именно так воспринималось литературное слово в России, если не всегда, то почти всегда. Литература становилось формой общественного самосознания, а отсюда и еще одно название раздела у Б. Кука: «Роман как сознание». Это сказано по поводу самой реальности — или

<sup>23</sup> Бердяев Н. Духи русской революции // Вехи. Из глубины. М., 1991. С. 277.

<sup>24</sup> Там же. С. 251.

ирреальности? — происходящего в «Мы». Может быть, все случившееся не более чем бред, чем литературная фантазия героя-автора, может быть, все происходит лишь в рукописи, за писанием которой мы постоянно застаем Д-503?

Все происходит вполне по-русски, в духе русского мифа: литература раскрепощает сознание, но, раскрепощенное, оно заслоняет мир, замещает его. *Вместо истории в первом значении слова остается история во втором — мифологизированная история.*

Странная историческая реальность — изменчивая, неуловимая, не ведающая границы между словом и делом. Только миф знает подобную протейность. *Русская литература, безусловно, — соучастница русского мифа и сама — его продолжение.* Не случайно наше общественное сознание по преимуществу литературно и синкретично: не философия, не наука, не религия, а именно литература вплоть до самого последнего времени наиболее полно воплощала его и руководила им. Не всегда понятно, откуда и куда являются герои: из действительности в литературу или из литературы в действительность. Где родился Базаров, где — «бесы»?

Или наша литература бессечно исполняет роль Кассандры, чьи предсказания неизменно сбываются, хотя им по-прежнему не верят?

### *Неудобная привычка — говорить правду*

Оппозиционером привыкли считать Замятина. И разве он не давал к тому повода? Постоянно. Каждым своим произведением. В 1931 г. в письме к Сталину, прося о разрешении на выезд из СССР, Замятин признается: «Я ни в коей мере не хочу изображать из себя оскорбленную невинность. Я знаю, что в первые 3–4 года после революции среди прочего, написанного мною, были вещи, которые могли дать повод для нападок. Я знаю, что у меня есть очень неудобная привычка говорить не то, что в данный момент выгодно, а то, что мне кажется правдой».

Замятин мог ошибаться и ошибался, как всякий человек, принимая порой за правду то, что ею не было. Однако он верил в право людей расходиться в убеждениях сегодня, чтобы завтра было из чего выбирать. Свое кредо отчетливее всего он изложил в 1919 г. в однодневном журнале «В защиту человека»: «Всякое сегодня — одновременно и колыбель, и саван: саван для вчера, колыбель для завтра... Наш символ веры — ересь: завтра — непременно ересь для сегодня, обращенного в соляной столб, для вчера, рассыпавшегося в пыль. Сегодня — отрицает вчера, но является отрицанием — завтра: все тот же диалектический путь, грандиозной параболой уносящий мир в бесконечность» («Завтра»).

Свое право говорить открыто и то, что думает, Замятин отстаивал твердо, ибо полагал, что иначе не будет ни обещанного свободного мира, ни настоящей литературы: «Я боюсь, что настоящей литературы у нас не будет, пока мы не излечимся от какого-то нового католицизма, который не меньше старого опасается всякого еретического слова. А если неизлечима эта болезнь — я боюсь, что у русской литературы одно только будущее: ее прошлое».

Эти заключительные слова очерка «Я боюсь» (1921) стали крылатыми. Они запомнилось особенно хорошо, чтобы стать вечным обвинением Замятину — в неблагонадежности, во враждебности новому: «Замятин живет вчерашним днем». Но ведь сказано ясно Замятиным: *он боится*, что придется жить вчерашним днем. Даже в названиях его статей этого времени звучит мысль о сегодня и о завтра.

Во имя дня будущего он, Замятин, — вечный оппозиционер, еретик, отстаивающий свою неудобную привычку говорить не то, что выгодно сегодня, даже не то, что необходимо в данный, т. е. сегодняшний момент. Иначе не будет завтра, иначе мы забудем о бесконечности, не бесформенной и отвлеченной, а которая рождается сегодня, устремленная в завтра.

По частному, казалось бы, — литературному поводу Замятиным в статье «О сегодняшнем и современном» (1924) проведено принципиальное разделение понятий: «...“Сегодняшнее” и “современное” — величины разных измерений: у “сегодняшнего” — практически — нет измерения во времени, оно умирает завтра, а “современное” — живет во временных масштабах эпохи. Сегодняшнее — жадно цепляется за жизнь, не разбирая средств: надо торопиться — жить только до завтра. И отсюда в сегодняшнем — неперемнная юркость, угодливость, легковесность, боязнь копнуть на вершок глубже, боязнь увидеть правду голой. Современное стоит *над* сегодня, оно может с ним диссонировать, оно может оказаться (или показаться) близоруким — потому что оно дальнорозко, оно смотрит вдаль».

Трагическая ошибка — думать о *своевременности* с расчетом только на сегодня, забывая, что будет завтра и что завтра своевременным / современным может оказаться нечто совсем другое. Забыть об этом значит вытоптать завтра. Нужны будут другие мысли, силы, другие люди, а их не будет, ибо они не угодили сиюминутным нуждам сегодняшнего дня, который уже стал вчерашним.

Такова позиция еретика. Она распространяется даже на то, что Замятину как человеку особенно близко, дорого. Глаз писателя подмечает прежде всего то, что вызывает протест. Замеченное укрупняется под увеличительным стеклом замятинского гротеска. И вот русская провинция (та самая, где он вырос, откуда его чистейшая

русская речь) предстает безысходным мраком уездного; Англия (куда девается его любовь к ней, к ее литературе?) — выхолощенной близкостью островитян.

Во всяком случае пером раннего Замятина почти никогда не движет любовь, но почти всегда — ненависть, хотя ненависть к тому, что мешает ему любить. У Замятина редки такого рода рассказы-признания? как «Куны» (отрывок из незавершенной повести «Полуденница», 1914–1916), «Русь», где он позволяет себе оглянуться на уходящее, исполненное стихийной силы, яркости и речевой глубины. А в настоящем Замятин всегда — оппозиционер. Это позиция. В юности она привела его в ряды РСДРП, в революцию 1905 г. и в одиночную камеру. В «орден революционеров» он пришел из среды «русских студентов, для которых бунт в ту пору был такой же священной традицией и непрременной принадлежностью, как их голубая студенческая фуражка»<sup>25</sup>.

От этой студенческой традиции Замятин, пожалуй, никогда не отступит. Из его автобиографии 1926 г.: «Сидел в одиночке пока всего только два раза: в 1905–6 году и в 1922 г.; оба раза — на Шпалерной и оба раза, по странной случайности, в одной и той же галерее. Высылали меня трижды: в 1906 г., в 1911 г. и в 1922 г. Судили один раз: в Петербургском Окружном суде — за повесть “На куличках”».

Участник революции 1905 г., Замятин поторопился вернуться из Англии осенью 1917-го. Встреча с Горьким («с революцией и с Горьким я встретился одновременно»), готовность работать под его началом — для революции и действительное участие во всех горьковских предприятиях. Единомыслие с Горьким в том, что касалось несвоевременных мыслей и расхождение в том, что касалось готовности предаться «золотым снам», ибо замятинская фантастика была не способом создания иллюзии, а способом экспериментального постижения сегодняшнего дня с поправкой на день завтрашний.

«Однажды утром (речь идет об октябрьских днях 1917 г. — *И.Ш.*), сидя в заставленном книжными полками кабинете Горького, я рассказал ему о возникшей у меня в те дни идее фантастического романа. Место действия — стратоплан, совершающий междупланетное путешествие. Недалеко от цели путешествия — катастрофа, междупланетный корабль начинает стремительно падать. Но падать предстоит полтора года! Сначала мои герои — разумеется, в панике, но как они будут вести себя потом? “А хотите я вам скажу как? — Горький хитро пошевелил усами. — Через неделю они начнут очень спокойно бриться, сочинять книги и вообще действовать так, как будто им жить

<sup>25</sup> Замятин Е. Горький // Замятин Е. Собр. соч. Т. 4. С. 184.



по крайней мере еще лет 20. И ей-богу, так и надо. Надо поверить, что мы не разобьемся, иначе — наше дело пропащее”. И он поверил»<sup>26</sup>.

Поверил ли Замятин? Ни фантастического романа, ни повести, ни рассказа на этот сюжет у Замятина нет. Он отзывается в «Рассказе о самом главном» (1923). Отзывается темой гибели, к которой несется не «междупланетный корабль», а планета, где человеком была создана великая цивилизация, но убита природа — воздух стал величайшим сокровищем, хранимым в бутылках; запас иссякает. Последние люди направляют свою планету к желанной — живой — Земле. Их встреча-столкновение — гибель?

А на земле — социальная революция. Мужики орловские стреляют в мужиков келбуйских, не замечая ни цветущего лета, ни воздуха — вдоволь, сколько душа пожелает.

Несется планета, стреляют мужики... Предисловием к этим двум историям — третья: о черве, которому сегодня умереть, превратиться в куколку. Умереть для новой жизни.

В одном из писем 1929 г., когда осуждение потребовало от Замятина разъяснения своей позиции, он вспомнил и «Рассказ о самом главном»: «Для непредвзятого читателя — основная идея этой вещи бесспорна: в рассказе — червь умирает, чтобы превратиться в бабочку, мертвая планета сталкивается с землей, чтобы зажечь новое солнце, люди в революции гибнут, чтобы родился новый мир»<sup>27</sup>.

Бесспорна ли идея? Согласно формальной логике иносказания, пожалуй, да. Но есть и другая логика — художественности: что ближе писателю, что более всего его волнует и что сильнее им написано, то и видится отчетливее, независимее от логических построений. Орловские палят в келбуйских, келбуйские — в орловских, а вокруг — зеленое и голубое, а вокруг — цветение сирени, а вокруг — Русь. И это обречено, и обещанием нового солнца как это искупишь?

Это и есть его пестрая, кустодиевская Русь: любимое Замятиным настоящее, сквозящее древностью и уже почти ставшее прошлым. Но что же с будущим? Обещают, что оно непременно будет светлым и прекрасным. Замятин хотел бы заглянуть в него, проверить правильность расчета. Фантастика — его естественная реакция на меняющуюся — с возможностью какого результата? — русскую современность.

Его расчетливость сочли недопустимой холодностью, и это в такое вдохновенное время — время революции! Замятина упрекают, даже люди близкие, как Горький, в том, что он губит свой дар. Горький не принял ни «Рассказ о самом главном» (попрекнул пи-

<sup>26</sup> Там же. С. 187.

<sup>27</sup> ИМЛИ. Ф. 47. Оп. 2. № 129. С. 2.

санием по Эйнштейну), ни роман «Мы»: «...вещь отчаянно плохая. Усмешка — холодна и суха, это — усмешка старой девы» (письмо И. А. Груздеву, 15 февраля 1929).

Сказано в том самом 1929 г., когда многое в стране изменится и когда осуждение романа «Мы» прозвучит — на десятилетия — приговором всей русской литературе, отныне превращенной в границах СССР в литературу советскую. Об этом чуть позже и отдельно. Сейчас же кратко о том, что предшествовало в писательской судьбе Замятина официальному осуждению и вскоре за ним последовавшему отъезду писателя за границу.

### *Между эпосом и анекдотом*

В первые годы после революции деятельность Замятина была бурной. Хотя она едва не оборвалась именно так, как у многих деятелей интеллигенции, сочтенных неуместными здесь и насильно выдворенных туда — за границу в 1922 г. Замятин также был арестован — в середине августа, «9 сентября Замятина освобождают под подписку о невыезде, затем ее аннулируют и 11 октября 1922 года ему и его жене выписаны заграничные паспорта»<sup>28</sup>.

Дальнейшая история не ясна и в свете публикации новых материалов. За Замятина хлопочут. В этом смысле прав в своих воспоминаниях Ю. Анненков, но едва ли он прав в другом: «Постановлением о высылке за границу Замятин был чрезвычайно обрадован: наконец-то свободная жизнь! Но друзья, не зная его мнения, стали усердно хлопотать за него...» Судя по опубликованным Г. Файманом обращениям Замятина в ГПУ, уезжать он не хотел.

Как бы то ни было, но дело в 1924 г. было закрыто. Что послужило поводом к аресту? Скорее всего — вся линия поведения Замятина за эти годы, так оцененная в оперативной справке: «Скрытый, заядлый белогвардеец... Выступает в своих произведениях против Сов. власти»<sup>29</sup>.

«Белогвардейцем», т. е. участвующим в каких-либо тайных организациях, Замятин, разумеется, не был, но еретиком-оппозиционером оставался на всех поприщах своей разнообразной деятельности. О ней он так говорит в «Автобиографии», написанной для собрания сочинений (1929) и открывающей первый том: «...чтение курса новейшей русской литературы в Педагогическом институте имени Герцена (1920–1921), курс техники художественной прозы в Студии

---

<sup>28</sup> Файман Г. «И всадили его в темницу...» Замятин в 1919, в 1922–1924 гг. // Новое о Замятине: Сб. материалов / Под ред. Л. Геллера. М., 1997. С. 85.

<sup>29</sup> Там же.

Дома искусств, работа в редакционной коллегии “Всемирной литературы”, в Правлении Всероссийского союза писателей, в Комитете Дома литераторов, в Совете Дома искусств, в секции Исторических картин ПТО (Петербургского театрального общества. — *И. Ш.*), в издательстве Гржебина, “Алконост”, “Петрополис”, “Мысль”, редактирование журналов “Дом Искусств”, “Современный Запад”, “Русский Современник”. Писал в эти годы сравнительно мало; из крупных вещей — роман “Мы”...»

В советской России антиутопию Замятина знали, во всяком случае в писательской среде. Замятин читал из нее отрывки и давал читать рукопись, вероятно, не исключая возможности опубликовать ее.

Появились отклики в печати. В статье «Литературное сегодня» Ю. Тынянов писал: «Роман не напечатан еще, но о нем уже были отзывы — в “Сибирский огнях”, кн. 5–6, 1923, и в “Красной нови» (Русский современник. 1924. № 1). Этот отзыв — единственная попытка судить роман с точки зрения его формы, а не идеологии. Несколько замечаний и вывод: «И все же “Мы” — это удача».

Благожелательность в отзывах критики становится по отношению к Замятину все большей редкостью. Все чаще о нем пишут в духе идеологического обличения, фельетона, эпиграммы: «Позвольте пожелать вам, сэр, / Произвести переворот в привычках, / Переселиться ближе к СССР, / Чем жить у черта на куличках». Так поздравил Замятина с наступлением нового 1927 г. рапповский журнал «На литературном посту». И в том же году в послании «Работникам стиха и прозы, на лето едущим в колхозы» к Замятину (первому! — видимо, полагая для него подобную трудотерапию особенно необходимой) обращается Маяковский: «Что пожелать вам, / сэр Замятин? / Ваш труд / заранее занятен. / Критиковать вас / не берусь, / не нам / судить / занятие светское, / но просим / помнить, / славя Русь, / что Русь / — уж десять лет! — / советская».

То же обращение — «сэр», то же у Маяковского, что и у присяжного рапповского эпиграмматиста Пинг-Понга, прием — обыгрывается название замятинского произведения. И то же отношение к Замятину — *чужому* писателю, может быть, и мастеровитому.

Обвинив Замятина, со времени публикации им первых сказочек, в рассказывании злобных анекдотов, так и продолжали с тех пор к каждому его произведению, вплоть до сравнительно большой и последней значительной вещи — «Наводнение» (1929), привешивать этот уничижительный ярлык. А Замятин как будто бы и не возражал, как будто сознательно подливал масла в огонь. В 1924 г. он печатает (Жизнь искусства. № 1) написанную еще в 1918 г. путевую сценку «В Задонск на богомолье», а по сути перелагает ходячий анекдот.

Начинается он фразой из одного анекдота: «Какого-то архиерея угощали ухой — из цыплят. И такая вот скоромная уха — вдова Полипанова...», — а представляет собой другой, об этой самой вдове Полипановой, у которой в поезде деньги попутчик вытащил. Деньги были «так запрятаны, так...» На что судья, разбирающий дело изумился:

«— Пойдите, пойдите! Да ведь вы сами в памяти были и не спали? Как же вы ему позволили — под платье?»

— Господи-батюшка. Как-как... Да разве я знала? Я думала — он с честными намерениями».

Хотя критика и пользовалась словом «анекдот» как ругательным, писатели в 1920-х гг. его не боялись, а порой и сами выставляли его в название своих произведений. Литература откровенно занялась рассказыванием анекдотов. М. Горький так и называет один из своих рассказов, рассказ о революционных днях — «Анекдот» (Русский современник. 1924. № 3). О молодых и говорить нечего. Один из «серапионовых братьев» — Н. Никитин — декларирует: «Анекдот это соль вещей» — и составляет рассказ «Петербург» из анекдотических сценок, озвученных словом (Россия. 1923. № 7). По мере растущей популярности М. Зощенко рассказывать анекдоты становится почти синонимом — подражать Зощенко.

Замятину тоже приходится услышать, что он подражает, по крайней мере по поводу одной вещи — «Слово предоставляется товарищу Чурьгину» (1927). Рассказ читается как «зощенковский», только не забудем: Замятин — старший и по возрасту, и по опыту. Он был учителем. От него пошло сказовое начало на новом бытовом материале.

А что касается анекдота, то он был подсказан самой послереволюционной действительностью<sup>30</sup>. Анекдот — изначально (со времени своего происхождения в поздней античности) дает неофициальный взгляд на события, прежде всего исторические. Так что *анекдот родствен эпосу* — по материалу. И в то же время противоположен ему — по отношению к событиям и к самому способу рассказывания о них. Русская литература на всем ее протяжении не раз, когда ей заказывали эпос, откликнулась анекдотом.

Эпический сюжет предполагает развертывание, длительность, а значит, время. Если перспектива неясна, если за каждым данным моментом — неопределенность следующего шага, то сюжет либо приобретает авантюрное ускорение, устремленным в неизвестность, либо

<sup>30</sup> О жанре анекдота в литературе 1920-х гг. см.: Шайтанов И. О. Между эпосом и анекдотом // Лит. обозрение. 1995. № 1. С. 18–20.

распадающимся. Наступает пора малой формы. После революции 1917 г. исторический взрыв смешал все жизненные карты, вложил неожиданные слова в уста самых для этого неподходящих людей и во все анекдотически спутал все обстоятельства.

Именно как подготовительное оценил состояние новой русской прозы в 1922 г. О. Мандельштам. Состояние перехода от устного слова, от фольклора к первой попытке развертывания повествования в фабулу: «Прислушайся к фольклору и услышишь, как шевелится в нем тематическая жизнь, как дышит фабула, и во всякой фольклорной записи фабула присутствует утробно — здесь начинается интерес, здесь все чревато фабулой, все заигрывает, интригует и грозит ею. <...> Милый анекдот, первое свободное и радостное порхание фабулы, освобождение духа из мрачного траурного куколя психологии» («Литературная Москва. Рождение фабулы»).

Для Замятина этот жанр явился продолжением прежней манеры, ибо в своих первых же повестях Замятин научился в разрывах быта показывать глубину истории и мифа. Замятин не изменяет себе и не ограничивает себя анекдотом. История и миф являются ему и в анекдотически абсурдной действительности советского быта, давая материал для лучших произведений. По плотности мастерского письма, по смысловой напряженности слова не только у Замятина, но, пожалуй, во всей русской литературе XX в. мало что сравнится с его повестью — «Наводнение» (1929). Это рассказ, если судить по его объему в два десятка страниц; эпос — по охватности человеческой жизни, сопрягающей смерть и рождение, любовь и ненависть, протекающей в ритмическом единстве с природной жизнью.

Место действия — Васильевский остров в Петрограде. «Кругом Васильевского острова далеким морем лежал мир: там была война, потом революция. А в котельной у Трофима Иваныча котел гудел все так же, манометр показывал все те же девять атмосфер» — первая фраза. Она о Времени, но потом лишь в мелькании случайных деталей. Время сопровождает течение сюжета: Софья вспоминает, что провожала Трофима Иваныча вместе с другими заводскими на фронт; ребятишки во дворе играют в Колчака и «с пением расстреливают из палок. Настоящий Колчак был тоже расстрелян...»; приходят газеты с трудно произносимыми новыми словами, вроде — Главнаука; наконец, в магазине опять можно купить хлеб, бутылку мадеры и топор.

Топор — орудие убийства. Мерная, все более тягостная жизнь бездетной пары, Софьи и Трофима Иваныча, прерывается появлением Ганьки, дочери умершего в тифу соседа-столяра. Девчонку приютили. Она выросла и сделалась для Софьи, небезосновательно, предметом

мучительной ревности, приведшей к страшному убийству. Однако не ради страшного написана повесть — ради чувства освобождения, каким явилось для Софьи и совершенное ею преступление, и рождение ребенка, и признание в том, что ею было содеяно. Как будто что-то глубоко в ней запрятанное, как будто само ее существо вдруг раскрылось и хлынуло, освобождаясь, как хлынула Нева, наводняя город, в котором совершились убийство, зачатие и рождение.

Очернительным анекдотом сочла повесть тогдашняя критика. Не сиюминутное, а вечное усматривают в ней современные исследователи и единодушно произносят слово «миф». Находят прямые параллели с сюжетом, например, в библейской истории Авраама, Сарры и Агари, в античном мифе о Персефоне, у гностиков и неоплатоников в учении о Софии-мудрости<sup>31</sup>. Такие параллели всегда достаточно гадательны; важнее другое — увидеть, как это сделал в свое время В. Шмид, жизнь, протекающую по законам неизменно устойчивых и повторяющихся формул<sup>32</sup>, в которые и заключена сущность бытия в мифе, т. е. *в неразрывном единстве природного с человеческим*.

Сама по себе мифологическая подсветка сюжета, хотя к ней часто прибегают современные писатели (тем самым предполагая обеспечить своему сюжету значительность), еще не гарантирует достоинство смысла. Важно, насколько глубоко миф вошел в слово, насколько подчинил себе всю систему выражения и мысли. У Замятина миф — способ его видения и, как убеждает писатель, — стихия бытия его героев. Человек соприроден, а язык, представляющий его бытие, метафоричен, ибо жизнь человека и жизнь природы постоянно подсказывают аналогии для их взаимного описания: природное одушевляется, человеческое узнает себя в природном, психологическое находит себе подобие во внешнем и опредмечивается. Как течению перехлестнувшей свои берега реки, отдается Софья чувству, влекущему ее к убийству: «...ее несло, как тогда по улице несло дрова, кошку на столе». О кошке — двумя страницами ранее, незабываемо — картина разрушительного наводнения: «...медленно поворачиваясь, плыл чей-то стол, на нем сидела белая с пятнами кошка, рот у нее был раскрыт — должно быть, мяукала».

Поразительное для прозы обилие сравнений, метафор, впрочем, они перестают уже фиксироваться сознанием как отдельные приемы,

<sup>31</sup> Хетени Ж. Мифологемы в «Наводнении» Е. Замятина // Новое о Замятине. С. 9–19.

<sup>32</sup> Шмид В. Орнаментальный текст и мифическое мышление в рассказе Е. Замятина «Наводнение» // Русская лит-ра. 1992. № 2. Впервые статья была напечатана по-немецки в 1972 г.

изобличающие в художнике лишь достоинство острого зрения, но убеждают в подлинно мифологическом двойничестве явлений, когда «всё во всём» и всё подобно всему. «В русской литературе — у кого было сравнимое богатство?» — задает вопрос о языке повести «Наводнение» А. Солженицын, предполагая отрицательный ответ — ни у кого!

Недавно были опубликованы заметки Солженицына о Замятине (Новый мир. 1997. № 10). Что можно было ожидать — отзыв одного еретика о другом? Нет, это отзыв о художнике, о мастере прозы. Не все принимается, но общая оценка высока. Порой она звучит восхищенно, и выше всего оценено, подробнее всего прочитано «Наводнение» (из этой вещи более всего выписок сделал Солженицын для своей коллекции языковых образов).

Среди других деталей Солженицын заметил и оценил те, что кратко характеризуют время. Они здесь важны и не случайны. О природной жизни Замятин умел писать и ранее, например, в «северных» рассказах, пораженный нетронутостью жизни на русском Севере. В данном случае все происходит не где-то, а в Петрограде, становящемся Ленинградом, не в незапамятные и былинные времена, а в годы недавних потрясений. Сильнейшее наводнение произошло в 1924 г., ровно сто лет спустя после того, что стало первотолчком для пушкинского «Медного всадника».

Повесть Замятина не «Медный всадник». Есть ли в ней намек на стихию не только природную, но историческую, рассуждение на тему о стихии жизни и государственной форме, в которую эту жизнь пытаются насильно облечь? Намек можно предполагать, но его нет в тексте, подцензурном — напечатанном сначала в журнале «Звезда», а потом отдельным изданием (1930, с иллюстрациями К. Рудакова). Замятин не мог не знать, что сама мысль о природном и стихийном в человеке, из которого именно в этот момент начали штамповать безличных «номеров» (если воспользоваться его выражением из антиутопии «Мы») или винтиков единой государственной машины (что и не скрывали от самих винтиков), — предосудительно. Если же мысль о стихийности непосредственно переносилась на исторический материал, то выглядела слишком опасной. Замятин знал об этом очень хорошо, поскольку так и не смог увидеть свою пьесу «Атилла» (он так писал имя предводителя гуннов Аттилы) поставленной на советской сцене.

Этим сюжетом Замятин заинтересовался едва ли не в 1919 г., когда наряду с другими писателями начал работать над историческими картинами — возможность сделать историю известной для революционной массы народа. Драматургия в это время становится едва ли не главным замятинским жанром. Была закончена историческая мелодрама



«Огни св. Доминика» (1923); с успехом в Михайловском театре шла трагикомедия «Общество Почетных Звонарей» (вариант сюжета повести «Островитяне»), музыку к которой написал М. Кузмин.

Замятин работает в жанрах, рассчитанных на возможность произвести впечатление: привлечь мелодрамой, рассмешить фарсом. В 1924 г. Замятин по предложению режиссера Второго МХАТа А. Дикого сделал сценическое переложение лесковского «Левши». Оформленная Б. Кустодиевым пьеса с успехом прошла более трех тысяч раз во МХАТе и в Большом Ленинградском театрах. Однако пьеса «Атилла» на сцену не попала. Не помогло и обращение в суд.

Принятая к постановке рядом театров страны, пьеса не была рекомендована к постановке в БДТ Ленинградским обллитом 24 августа 1928 г. Это воспринимается как прямое запрещение, поколебать которого оказался не в силах ни единодушный протест писателей, ни одобрительный отзыв Горького, ни его письмо прокурору республики Н. В. Крыленко. Даже официальный протест Крыленко оставлен без последствий, о чем Замятину становится известно в октябре 1929 г., когда в полном разгаре идет официальная кампания по осуждению его романа «Мы».

В письме в суд Горький так мотивировал необходимость постановки пьесы: «Ценность эту вижу в том, что гунны во главе с Атиллой идут разрушить Рим, как государство, фабрикующее рабов. Нахожу также, что героический тон пьесы и сюжет ее полезен...»<sup>33</sup>.

Но, быть может, цензоры угадывали в пьесе то, о чем предпочитал не говорить Горький: на смену уже архаичной фабрике рабов формируется новая сильная, молодая машина подавления — гунны, повелеваемые железной волей своего вождя. Только вождь владеет жизнью и распоряжается смертью и последнего раба, и ближайшего приближенного, безропотно принимающего приговор и умирающего, славя повелителя: «Атилла — живи и здравствуй!»

В связи с гуннами и Атиллой в пьесе не раз возникает сравнение — с волками. Когда Замятин начнет перерабатывать пьесу в роман —

---

<sup>33</sup> Примочкина Н. Н. М. Горький и Е. Замятин: К истории литературных взаимоотношений // Русская лит-ра. 1987. № 4. С. 158. В этой публикации содержится важный документальный материал, относящийся к борьбе за постановку «Атиллы». Что касается юридической сути дела, то Замятину и через суд не удастся доказать очевидного: отсутствия прямого запрещения пьесы, а значит, отсутствия у театра законного основания к отказу от ее постановки. В «Репертуарном указателе» 1929 г. (представлявшем собой «список разрешенных и запрещенных к исполнению на сцене произведений») пьеса «Атилла» отмечена литерой «В» (с. 51), что разъясняется в предисловии как признание «произведения идеологически не вполне выдержанным, но не настолько, чтобы его следовало запрещать» (с. 4).

о юности Атиллы, о его пребывании в Риме, то волк явится непосредственно: только с волком в императорском дворце заводит дружбу маленький Атилла. Ему в клетку, приучая к себе, подбрасывает еду, чтобы потом выпустить, по-волчьи отомстив ненавистным римлянам. В наказание он сам будет посажен в клетку вместо погибшего волка, побудет в его шкуре, как будто реализуя метафору уже явившуюся в литературе тех лет и особенно памятно в романе Б. Пильняка «Машины и волки» (1924)<sup>34</sup>.

Вольный волк в железной клетке — для Пильняка это метафорическое воплощение проблемы, которую предстояло снять: научить природу родству со стальной цивилизацией. Замятин сохраняет этот логический ход, выводя имя Атиллы из слова, якобы означающего на языке гуннов железо. У Замятина волк обретает власть. Это был новый поворот волчьей метафоры, распространенной в литературе и согласно которой образ волка перекликался с волей, стихийной свободой. У Замятина волчья воля оборачивается железной властью, лишаящей свободы всякого, кто с ней сталкивается.

Удивительна способность Замятина делать опасные предсказания, которые тут же становились реальностью. Или он просто замечал события раньше других, решаясь сказать об увиденном?

### *Формула приговора*

Поводом для расправы с Замятиным станет роман «Мы».

До 1923 г., когда окончательно «выяснилось, что вследствие цензурных затруднений роман в советской России не может быть напечатан»<sup>35</sup>, Замятин отклонял все предложения его публикации за границей. В феврале 1923 г. журнал «Россия» в рубрике «Литературная хроника» дал анонс, согласно которому роман «Мы» «в скором времени выходит на английском языке в Нью-Йорке и переводится на немецкий в Берлине» (Россия. 1923. № 6). Нью-йоркское издание 1924 г. было первым. Весной 1927 г. с него обратно на русский (без ведома и согласия автора) переводится несколько глав в пражском журнале «Воля России». Но до поры до времени всего этого не замечали.

Летом 1929 г. в берлинском издательстве «Петрополис» (где постоянно печатались писатели из советской России) появляется по-

<sup>34</sup> Подробнее об исторических метафорах в литературе того времени см.: Шайтанов И. О. О двух именах и об одном десятилетии // Литературное обозрение. 1991. № 7, 8.

<sup>35</sup> Из письма Е. Замятина в редакцию «Литературной газеты»; написано 8 сент. 1929 г., опубликовано в номере от 7 окт.

весть Б. Пильняка «Красное дерево». Ее сочли крамольной, и тогда вспомнили, что еще одно произведение, не пропущенное в СССР, было передано за рубеж — «Мы». В конце августа 1929 г. «Литературная газета» начинает кампанию против Б. Пильняка и Е. Замятина, печатающих свои произведения, запрещенные здесь, там — за рубежом. Эта кампания станет поводом опустить железный занавес и не поднимать его почти шестьдесят лет.

«Пильняк и Замятин» — это уже не два писательских имени, а *формула приговора* всей литературе. Вначале ее нет-нет и пытаются расширить. Кто-то добавлял И. Эренбурга. Земляки-ростовчане пытались пристегнуть к «пильняковскому» делу М. Шолохова, тогда же опубликовавшего в «Петрополисе» первые тома «Тихого Дона». Б. Волин (зачинщик кампании в «Литературной газете») в журнале «Книга и революция» под рубрикой «Кто еще печатается в “Петрополисе”» услужливо воспроизвел издательский проспект «Петрополиса» с добрым десятком печатающихся в нем писателей из СССР. Среди авторов, кроме Замятина и Пильняка, — Зощенко, Инбер, Каверин, М. Кузмин, Никитин, Алексей Толстой, Федин, Эренбург...

Но никакие поправки к формуле приняты не были. Она выписана умелой рукой, почерк которой легко распознается на протяжении последующей четверти века во многих литературных чистках и погромах. То, что могли кому-то показаться случайным, в действительности бывало необходимым и достаточным. Формула на то и формула, чтобы быть компактной, легко запоминаемой и абсолютно емкой — каждый, не напрягая воображения, может подыскать себе место между мэтром, консерватором Замятиным и самым громким именем из молодых, автором первого романа о революции — Пильняком.

В последнее время допущенные в прежде закрытые архивы исследователи нашли немало свидетельств тому, как создавались обвинительные дела, в том числе и это<sup>36</sup>. Яснее становится течение дела, его непосредственные исполнители, но не выше среднего звена. Самые важные пружины все равно скрыты от глаз, главные решения принимались, не оставляя документального следа (или оставляя его там, где и по сей день закрыт архивный поиск). Что касается смысла самой кампании, то он в данном случае был понятен и без полного перечня конкретных исполнителей. Главное действие совершалось на виду у всех — на страницах газет. Что-то было известно и по ранее доступным архивам.

В Отделе рукописей ИМЛИ им. А. М. Горького в фонде Е. И. Замятина (Ф. 47. Оп. 2. № 129–130) подобраны письма в черновых набросках

---

<sup>36</sup> См.: Галушкин А. Ю. «Дело Пильняка и Замятина» // Новое о Замятине. С. 89–146.

и машинописных копиях, относящиеся к сентябрю-октябрю 1929 г. Дополнительные обстоятельства дела восстанавливаются по газетам тех лет, прежде всего по «Литературной газете», ознаменовавшей первый год своего существования тем, что открыла кампанию против Пильняка и Замятина.

Первый выстрел за критиком Борисом Волиным, 26 августа выступившим со статьей «Недопустимейшее явление» (которая позже — 20 сентября — в расширенном виде печатается в № 18 журнала «Книга и революция» под названием «Вылазки классового врага в литературе»). Заговорив о недавней публикации «Красного дерева», вспомнили и о романе Замятина «Мы».

Первая полоса «Литературной газеты» за 2 сентября выходит под общей рубрикой: «Против буржуазных трибунов под маской советского писателя. Против переключки с белой эмиграцией». И подзаголовок — «Советские писатели должны определить свое отношение к антиобщественному поступку Б. Пильняка».

Ниже — отклики писательских организаций; в обращении РАПП (Российской ассоциации пролетарских писателей) «Ко всем членам Всероссийского союза писателей» дважды возникает имя Замятина и требование «определить свое отношение» к поступку обоих.

В следующем номере «Литературной газеты» (9 сентября) публикуется резолюция писательского собрания. Пятым пунктом постановления правления Всероссийского союза писателей (ВСП) значится: «Правление считает необходимым в ближайшее время рассмотреть вопрос о Е. И. Замятине». А исполнительное бюро Федерации объединений советских писателей «предлагает Исполбюро Ленинградского отделения ФOSP срочно расследовать обстоятельства издания за границей романа Е. Замятина “Мы” и вынести свое решение».

Днем раньше — 8 сентября — Замятин, отдохавший с женой в Алуште, направляет первое «Письмо в редакцию», в котором излагает историю публикации своего романа. Он повторит сказанное и в том варианте письма от 24 сентября, который, наконец, будет опубликован в «Литературной газете» (7 октября).

Итак, факты в изложении автора романа — Замятина: «1) Роман “Мы” написан в 1920 году. В 1921 году рукопись была отправлена (простейшим способом: заказной бандеролью через Петроградский почтамт) в Берлин, издательству Гржебина. Это издательство имело тогда отделение в Берлине, Москве и Петрограде, и с издательством я был связан договорными отношениями. 2) В конце 1923 года копия этой рукописи была передана издательством для перевода на английский язык (вышел этот перевод только в 1925 г.), и затем — на чешский. О появлении романа “Мы” в переводах я не раз заявлял печатно...

заметки об этом печатались также в советских газетах; никаких протестов по поводу появления этих переводов я до сих пор не слышал. 3) В 1924 году выяснилось, что вследствие цензурных затруднений роман «Мы» в Советской России не может быть напечатан. В виду этого все предложения выпустить роман за границей по-русски я отклонил. Такие предложения имелись как от издательства Гржебина, так — позже — от издательства «Петрополис» (последний раз летом 1929 года). 4) Весной 1927 года отрывки из романа «Мы» появились в пражском журнале «Воля России». И. Г. Эренбург, письмом из Парижа, по-товарищески предупредил меня об этом. Так впервые я узнал о своем «поступке». 5) Тогда же, летом 1927 года, Эренбург, по моей просьбе, отправил в редакцию «Воли России» письмо с требованием от моего имени прекратить печатание отрывков из «Мы». Аналогичное требование было переслано «Воле России» от моего имени, также и еще одним из советских писателей, бывшим тогда за границей (М. Л. Слонимским. — *И. Ш.*). Считаться с этими моими требованиями «Воля России» не пожелала. 6) От Эренбурга я узнал и еще одно: напечатанные в «Воле России» отрывки из «Мы» были снабжены предисловием, информирующим читателя, что роман печатается в переводе с чешского на русский. Сам я не видел «Воли России» и не знаю, что получилось из этого перевода русского романа с иностранного языка обратно на русский. Но что бы ни получилось, при наличии самой скромной логики ясно, что такая операция над художественным произведением не могла быть с ведома и согласия автора. Вот это и есть мой «поступок». Похоже ли это на то, что писалось о нем в газетах (например, на то, что я прочитал на днях в «Ленинградской правде», где так прямо и напечатано: «Е. Замятин предоставил *carte blanche* «Воле России» на опубликование своей повести «Мы» (номер газеты от 22 сентября). Начало литературной кампании по моему адресу положено было статьей Волина в № 19 «Литературной газеты». В своей статье Волин забыл сказать о том, что о моем романе «Мы» он вспомнил с опозданием на девять лет (ибо роман, как говорилось, написан в 1920 году). В своей статье Волин забыл сказать о том, что о напечатании отрывков из романа «Мы» в «Воле России» он вспомнил с запозданием на два с половиной года... И, наконец, Волин забыл сказать о редакционном предисловии «Воли России», из которого явствует, что отрывки из романа печатаются без ведома и согласия...»

Это та часть письма, которая относится к предыстории и к началу событий осени 1929 г. Официально провозглашенный «годом перелома», этот год повлек за собой трагические перемены в судьбе страны и в судьбе если не каждого, то миллионов ее жителей. Уже к этому

времени репутация Замятина сложилась окончательно — враг. Правда, он все еще печатается. На сцене идет «Блоха», он надеется увидеть поставленной и пьесу «Атилла», но именно в разгар кампании 1929 г. Замятин узнает, что и просьба Горького в его защиту, и протест прокурора республики Н. В. Крыленко по поводу запрещения «Атиллы» не изменили положения дел.

Так что в 1929 г. еще до начала травли положение Замятина сложно. Растет ощущение усталости и безысходности. Это видели даже достаточно далекие от Замятина люди, не связанные с ним ни дружбой, ни постоянным общением. «Знаю и догадываюсь, — пишет ему Б. Л. Пастернак, — как Вам сейчас трудно, и не могу побороть чувства беспричинного и противоестественного стыда от сознания, что относительно и с оговорками, мне теперь гораздо легче, чем было в годы, когда мы встречались у Пильняка и в Современнике (в журнале «Русский современник». — *И. Ш.*). Как я люблю и ценю Вас, Вам известно...» (9 августа 1929).

Тогда оставалось менее трех недель до статьи Волина.

В течение сентября и половины октября Пильняк и Замятин — непременные и главные персонажи первой, а иногда и второй полосы «Литературной газеты». Высказываются — резолюциями, постановлениями — писательские организации; затем слово предоставляется отдельным писателям. Уклониться от осуждения трудно: это считается едва ли не соучастием в преступлении. Даже тех, кто пытается высказаться уклончиво, потом поминают не раз и отнюдь не добрым словом. Достается — уже в «Правде» — Вс. Иванову, который счел поведение Пильняка лишь «путаницей, недоразумением»; за примирненческую статью в «Известиях» — Горькому<sup>37</sup>.

И все-таки Замятин недоумевает, как могло получиться, что общее собрание ленинградских писателей якобы «единодушно» осудило его 42 голосами, тогда как в начале собрания присутствовало более 200 человек?!

Очевидно, что есть идущая из самых высоких инстанций установка на осуждение — резкое, бескомпромиссное. Не считается

<sup>37</sup> Беспалов И. Литература и политика // Правда. 1929. 18 сент. Эту горьковскую статью не раз вспоминают в ряду «обывательских» явлений, например, Б. Ольховый на экстренном собрании Московского отделения ВСП и в следующем контексте: «Мне рассказывали, что поэт Пастернак резко осуждает Пильняка в разговорах, но не может понять, как это можно общественно против поступка писателя выступить — жалко, мол, человека. Нечто подобное звучит и в сегодняшнем выступлении М. Горького в «Известиях». И от такого подхода, граничащего с обывательщиной, надо отказаться». (Лит. газета. 1929. 16 сент.).

достаточным выступление резкое по тону, но касающееся только художественной стороны крамольных произведений; обвинением такая позиция считается попыткой уйти от ответа. Так, казалось бы, можно ли сказать о романе «Мы» резче, чем это делает известный писатель-сатирик Е. Зозуля: «Это сатирический гротеск, издевающийся над рационализацией, широко применяемой нашим социалистическим строительством. Гротеск совершенно беззубый. Все, мол, будет рационализироваться. Любовь тоже будет разрешена в определенные дни, часы, по розовым карточкам и т. д. На меня, помню, весь этот растянутый и скучный фельетон произвел впечатление серости и беспомощности» (Литературная газета. 1929. 9 сентября).

И тем не менее это не устраивало, ибо имело в подтексте: «Да о чем тут говорить!» Если это и был прием защиты Замятина (едва ли), то сам Замятин его не принял. Он писал не фельетон, удачный или серый, а роман, произведение художественное, и обсуждать его как фельетон недопустимо. Вот почему одно из немногих мнений, которое Замятин будет вспоминать и парировать, — мнение Зозули. Оно абсолютно неприемлемо для автора, но оно хотя бы существует в той плоскости, в которой может идти литературная полемика.

Большинство же высказывалось не о романе, *которого не читало*, а о недопустимом поступке. Тот факт, что печатание за границей признается «поступком» — тоже нечто новое.

Теперь меняется издательская политика, ибо меняется вся политическая линия в стране. За границей печататься запрещено — опущен железный занавес. Внутри страны нельзя печатать тех, кто печатался за ее пределами или еще как-то провинился. Писательскому издательству «Федерация», где именно в это время завершается печатание замятинского четырехтомника, указано на недопустимое предпочтение, которое оказывается «рентабельному Замятину» (Литературная газета. 1929. 30 сентября). Вопрос об издательстве — это лишь часть общей проблемы, насущной для Союза писателей, который объединял независимых и старавшихся в чисто литературном объединении найти для себя защиту от групп, претендующих на идеологическое верховенство в литературе.

До начала кампании 1929 г. Пильняк — председатель ВСП; Замятин — в недавнем прошлом председатель Ленинградского отделения, а теперь влиятельный член правления Союза. «Письмом в редакцию» Замятин заявляет о своем выходе из ВСП, формально его осудившего. Именно в это время ВСП реорганизуется и знаменательно меняет свое название, становясь ВССП — Всероссийским союзом *советских* писателей.



Прежде чем принять какие бы то ни было решения, Замятин не раз пытался объясниться, потому и писал письма в редакцию, в правление ВСП. Писал, пока ему печатно не объяснили, что от него ждут другого: «Замятин прислал объяснения по поводу романа. Что же он пишет? Он отделяется хронологией...»

Под «хронологией» имеют в виду уже приведенный выше перечень событий, доказывающий непричастность Замятина к зарубежным изданиям. Он оправдывается, оставляя без ответа главный вопрос: «...отказывается ли Замятин от своего пасквиля на социализм...» (Литературная газета. 1929. 30 сентября).

Поняв, наконец, что от него требуют, Замятин в тот же день ответил письмом на имя Председателя Совета Народных Комиссаров А. И. Рыкова: «В Англии я видел такое развлечение: негр из окна будочки высунул голову, все время вертит ею, а публика издали швыряет в эту голову мячами — по одному пенсу за мяч. Последние восемь лет я состою в должности такого негра для советской прессы <...> Поэтому я прошу разрешить мне (вместе с женой) выехать за границу, хотя бы на год. Это — для меня единственное средство восстановить свою трудоспособность и привести в порядок нервную систему, жестоко распатанную всем, пережитым мною за последние годы» (ИМЛИ. Ф. 47. Оп. 2. № 127).

Почему Замятин обращается к Рыкову? Потому что тот — по занимаемому посту — глава правительства. Замятин, разумеется, не связывал свое обращение с тем фактом, что Рыков, наряду с Бухариным, Томским, уже год как объявлен лидером правого уклона в партии. И еще менее вероятно, что Замятин мог понимать связь собственной судьбы с этой внутри партийной борьбой, которая, однако, очень быстро становится борьбой по очень широкому фронту — со всем, в чем видят рецидив буржуазности.

Параллельно с тем, как в «Литературной газете» освещается реорганизация Союза писателей, в партийной печати из номера в номер — сообщения о чистке партийных рядов. Удар по кулаку, удар по нэпману, по любому буржуазному перерожденцу. А разве их нет среди писателей? «Растет и оформляется в условиях обостренной классовой борьбы новобуржуазная литература...» (О перегруппировке сил на литературном фронте (К итогам пленума РАПП) // Известия. 1929. 17 октября).

Поименован только Пильняк, но там, где называют Пильняка, в это время Замятин по крайней мере подразумевается.

Ситуация изменилась. Ноябрьский пленум ЦК партии знаменовал победу над правым уклоном. Начинается подготовка к XVI съезду партии, но прежде него — знаменательный юбилей: пятидесятилетие со дня рождения Сталина.

До этого его имя могло неделями не упоминаться на страницах газет. В дни юбилея — в декабре 1929 г. — газетные полосы заполняются фотографиями, обращениями, поздравлениями. На четверть века вперед оттачиваются формулировки: «Вождю ленинской партии и мирового пролетариата, железной воли большевику, верному ученику Ленина...» Последняя мысль варьируется особенно настойчиво: «лучший соратник и ученик», «ближайший соратник», «хранитель подлинного учения»...

Замятин угадал в своем романе и «хранителей», и Благодетеля, и пытки, и всеобщее подчинение единоначальной власти, не допускающей иного мнения. Замятин угадал — и тем хуже было для него.

\* \* \*

В конце 1929 г. несколько месяцев длилась переписка Замятина с различными инстанциями о возможности его выезда за границу. Наконец Замятин обращается к председателю коллегии ОГПУ Ягоде, напоминая ему об обещании, данном Горькому, «что если я буду настаивать на необходимости заграничной поездки, то разрешение на таковую будет мне выдано».

В январе — окончательный отказ.

Проходит еще полтора года, и Замятину ясно, к кому нужно обратиться, чтобы испробовать последний шанс.

Он пишет Сталину: «Уважаемый Иосиф Виссарионович, приговоренный к высшей мере наказания — автор настоящего письма — обращается к Вам с просьбой о замене этой меры другою. Мое имя Вам, вероятно, известно. Для меня как для писателя именно смертным приговором является лишение возможности писать, а обстоятельства сложились так, что продолжать свою работу я не могу, потому что никакое творчество немислимо, если приходится работать в атмосфере систематической, год от году все усиливающейся травли...»

Обозначенная причина отъезда — писать здесь не дают, печататься запретили, пьесы не ставят. Поддержанная Горьким, на этот раз просьба Замятина была удовлетворена. Ему, последнему, разрешили выехать. Одновременно с ним просивший Булгаков получил отказ.

Когда уехал Замятин?

Если ошибка повторяется многими, это что-нибудь да значит. Не просмотр, не дефект памяти или недостаток знания... Разные издания советского времени, в том числе и справочные, ошибаются в сведениях о Замятине, когда рискуют расширить справку за пределы

двух дат, дат рождения и смерти. Говоря о дате отъезда, называют 1930, 1932, 1934-й.

В публикациях времени перестройки, когда вместе со многими другими Замятин оказался «возвращенным» писателем, была восстановлена верная дата — середина ноября 1931 г. Отъезд, который на несколько десятилетий вычеркнул Замятина из нашей литературы и даже из памяти. Постоянство биографических ошибок — лишний знак этого забвения.

О пяти с половиной годах, проведенных Замятиным в основном Париже, известно было еще меньше. Для них существует формула: не написал ничего значительного.

Ее пытаются оспаривать: а как же несколько рассказов, два десятка критических выступлений, работы над сценариями для кино, в т. ч. по пьесе Горького «На дне»<sup>38</sup>, о Степане Разине, об Александре II? Замятин надеялся, что сможет прожить за счет работы в кино и театре, но успеха она ему не принесла. Сценарии, на которые всего более рассчитывал, не шли. Поставленная в декабре 1933 г. по-французски в Брюсселе «Блоха» фактически провалилась<sup>39</sup>.

Он продолжал работу над старым замыслом об Атилле в жанре романа — «Бич Божий». Сюжет, впервые родившийся для пьесы, рано начинает переделываться Замятиным в прозе. «Бич Божий» анонсирован в «Русском современнике» (1924. № 4), но именно на этом номере едва ли не последний журнал, отстаивавший право на независимость мысли (Замятин был в числе его основных авторов и редакторов), был запрещен.

«Бич Божий» — мастерская историческая проза (не здесь ли ближайший источник стиля античных глав булгаковского романа «Мастер и Маргарита?»), с ощущением времени далекого и нынешнего: юность «великого человека», его начало, путь к славе, жестокость, непреклонность... В романе сюжет иной, чем в пьесе.

И все-таки — ничего значительного. С этим бы, вероятно, согласился и сам Замятин. Он не хотел ничего значительного — там. Он ждал, до конца дней сохраняя советское гражданство, оплачивая квартиру на улице Жуковского в Ленинграде.

Вскоре после его приезда — в июле 1932 г. — в Париже с ним случайно увиделась Н. Берберова: «Он ни с кем не знался, не считал себя эмигрантом и жил в надежде при первой возможности вернуться

<sup>38</sup> Роль Васьки Пепла в этом фильме будет первой ролью французского актера Жана Габена.

<sup>39</sup> См.: Геллер Л. О неудобстве быть русским (эмигрантом) // Новое о Замятине. С. 176–202.

домой. Не думаю, чтобы он верил, что он доживет до такой возможности, но для него слишком страшно было окончательно от этой надежды отказаться...»<sup>40</sup>

На что он надеялся? На то, что за писателем признают право не соглашаться, быть в меньшинстве, даже — быть неправым? На то, что, быть может, возымеют действие беседы Горького со Сталиным? «Я думаю, что не ошибусь, — писал он, вспоминая Горького, — если скажу, что исправление многих “перегибов” в политике советского правительства и постепенное смягчение режима диктатуры — было результатом двух дружеских бесед. Эта роль Горького будет оценена когда-нибудь впоследствии».

О смягчении режима сказано в преддверии 1937 г., от которого Замятин уехал, но которого не пережил: он умер в марте в Париже от грудной жабы (как называли астму).

Хочется говорить о символичности совпадения — об отзывчивости художника на судьбу своей культуры. Это красиво, но не более...

Правда же в том, что Замятин был истинным художником — Мастером по отношению к своему делу. Ничто не могло потрясти его более, чем требование отречься от своего романа, ибо «художник отказаться от своей работы не может. И меня удивляет только одно: как такого отказа могли требовать от меня, художника слова?»<sup>41</sup>

Это к вечным спорам — о правде публицистической, которая может быть важнее или — в какой-то момент — нужнее художественности. Не бывает ситуации, в которой неважно ответственное художественное слово, единственно верное для Мастера. Слово, от которого нельзя отречься и потерять, — страшно.



<sup>40</sup> Берберова Н. Курсив мой. Автобиография. Изд. 2-е, испр. и доп. Нью-Йорк, 1983. Т. 1. С. 342.

<sup>41</sup> ИМЛИ. Ф. 47. Оп. 2. № 124.



## Т. Т. ДАВИДОВА

### «Мы» Е. Замятина — роман-антиутопия\*

Антиутопию называют также кэкотопией, негативной, или перевернутой утопией, метаутопией, дистопией. Дистопия разоблачает утопию, описывая результаты ее реализации, в отличие от других разновидностей антиутопии, разоблачающих саму возможность реализации утопии или ошибочность представлений ее проповедников. Антиутопия — полемичный в своей основе антижанр. Он выразил усилившееся в нашем столетии ироническое отношение к действительности, нараставшее ощущение хаоса и абсурдности бытия. В культуре XX века антиутопия стала сконцентрированным философско-художественным выражением негативных явлений в жизни человечества. В то же время это антижанр-«пророк», предупреждающий на основе глубокого анализа отрицательных общественных явлений о грядущих исторических катастрофах.

Основной жанрообразующий элемент антиутопии — спор с утопией, полемика с ней на уровне отбора обобщаемого в произведении жизненного материала, идей, проблем, характеров героев. Художественные особенности романа-антиутопии определил Замятин в докладе, сделанном им в виде предисловия к чтению отрывков из романа «Мы» (1921)<sup>1</sup>: «1) отход от реализма и быта; 2) быстро

---

\* Впервые: Русский неореализм: идеология, поэтика, творческая эволюция (Е. Замятин, И. Шмелев, М. Пришвин, А. Платонов, М. Булгаков и др.). М., 2005. С. 185–215. Публикуется по этому изданию.

<sup>1</sup> Замысел романа «Мы» и некоторые его идеи, даже образы возникли в сказках про Фиту (1917). Здесь Замятин вслед за Ф. Достоевским, автором «Записок из подполья», критикует отразившуюся в ряде утопий веру в возможность построения общества, жители которого были бы в равной мере и свободны, и счастливы. Подробнее см.: Давыдова Т. Творческая эволюция Евгения Замятина в контексте русской литературы первой трети XX века. М., 2000. С. 194–197.

движущийся, фантастический сюжет; 3) сгущение в символике и красках <...>; 4) концентрированный, сжатый язык; 5) <...> в художественный организм вырастают элементы философии, широких обобщающих выводов»<sup>2</sup>. Романом «Мы» Замятин положил начало новой, антиутопической традиции в русской литературе XX века.

Письма Замятина и разыскания А. Галушкина свидетельствуют, что писатель читал «Мы» в петроградском Институте истории искусств зимой 1921/1922 года, в августе 1923 года на заседаниях петроградской Вольной философской ассоциации и в Коктебеле у М. Волошина, где Замятин отдыхал вместе с К. Чуковским, в Московском отделении Всероссийского союза писателей во второй половине 1923 года, 17 февраля 1924 года на заседании Комитета по изучению современной литературы при Государственном институте истории искусств, на котором Замятин изложил свою концепцию романа. Произведение было известно В. Шкловскому, Б. Пильняку, М. Пришвину, Ф. Сологубу, К. Чуковскому, А. Толстому, «серапионам» и другим литераторам<sup>3</sup>. С ранней редакцией романа познакомился и А. Ремизов перед отъездом за границу. Скорее всего роман попал и в поле зрения автора «Дьяволиады» и «Мастера и Маргариты». Произведение вызвало живой интерес в литературных кругах и было оценено критиками еще до его публикации — редкий случай в истории русской литературы XX века. Роман, сатирически воссоздававший конкретно-исторические реалии жизни послереволюционной России, воспринимался как политический памфлет на социалистическое общество. Наиболее четко эта точка зрения выражена в статье А. Воронского о Замятине, утверждавшего, что роман «целиком пропитан неподдельным страхом перед социализмом, из идеала становящимся практической, будничной проблемой»<sup>4</sup>. Самое полное толкование антиутопии «Мы» дал

<sup>2</sup> Русский современник. М.; Л., 1924. № 2. С. 275.

<sup>3</sup> Галушкин А. К «допечатной» истории романа Е. И. Замятина «Мы» (1921–1924) // Темы и вариации: Сб. Stanford, 1994. С. 369.

<sup>4</sup> Воронский А. Евгений Замятин // Воронский А. Литературные типы. М., 1927. С. 33. Сатиру Замятина не приняли даже такие близкие ему идейно литераторы, как М. Горький, М. Пришвин и К. Чуковский. Пришвин записал в дневнике 21 декабря 1922 г., что свой роман Замятин построил «на обывательском чувстве протеста карточной системе учета жизни будущего социалистического строя и, взяв на карту эротическое чувство <...> привел идею социализма к абсурду. Разумеется, социализм от этого ничуть не пострадал, но <...> очень досадно, что столько ума, знания, таланта, мастерства было истрачено исключительно на памфлет, в сущности говоря, безобидный и обывательский» (Пришвин М. Дневники.

Я. Браун, вступивший в полемику с Воронским и отметивший, что в разработке проблемы революции писатель-пророк «взлетает на головокружительную высоту художественного и философского прозрения...»<sup>5</sup>. Существенным оказалось и то, что Браун заявил о преимуществах Замятина по отношению к Достоевскому, автору «Записок из подполья». И все же замятинскую антиутопию нельзя было публиковать в России.

Политически смелое произведение Замятина узнали и за рубежом. Писатель отправил рукопись в Германию и вскоре получил от крупной фирмы в Нью-Йорке предложение перевести роман на английский язык и принял его. В 1924 году в переводе Г. Зильбурга произведение было опубликовано в Нью-Йорке и тепло встречено местной прессой. В несовершенном, не передающем всех достоинств оригинала переводе на английский, а затем на чешский (Прага, 1927) и французский (Париж, 1929) языки роман все же стал значительным фактом мировой литературы.

По-русски произведение впервые было издано в сокращенном варианте пражским журналом «Воля России» в № 1/4 за 1927 год. Не лишено основания предположение Г. Струве и Р. Янгирова о том,

---

1914–1925. М., 1991–1999. Кн. 3. С. 288). Замятин, справедливо считавший, что роман «Мы» — лучшее из написанного им, мечтал непременно издать его в России, пусть даже «в виде перевода с португальского», в непартийном журнале «Современный Запад», который редактировал вместе с К. Чуковским и др. Такое предложение он сделал в письме к Чуковскому от 14 июня 1923 г. Однако Чуковский, записавший в дневнике: «Роман Замятина “Мы” мне ненавистен. Надо быть скопцом, чтобы не видеть, какие корни в нынешнем социализме», — не поддержал собрата по перу (*Чуковский К.* Дневник. 1901–1929. М., 1991. С. 250). Отзывы критиков ОПОЯЗа основывались на анализе стиля и жанра замятинской антиутопии, при этом в своих оценках «формалисты» не были единодушными. Беспощадный приговор роману вынес в статье «Потолок Евгения Замятина» В. Шкловский. А лидер ОПОЯЗа Ю. Тынянов в статье «Литературное сегодня» оценил его как художественную удачу. Р. Иванов-Разумник, а также И. Эренбург и Я. Браун в своих благожелательных отзывах подчеркивали связь замятинской антиутопии с современностью. «Я прочел “Мы”. Замысел, на мой взгляд, великолепен. <...> История с “душой” сильна и убедительна. Вообще тональность книги этой мне сейчас очень близка (романтизм, протест против механичности и пр.). Удивил меня только ритм. Его хаотичность и подвижность скорей от России 20-го года, нежели от стеклянного города», — писал Эренбург Замятину 12 янв. <1926> из Парижа (*Эренбург И.* [Письма Е. И. Замятину] / Публ. Б. Фрезинского // НЛО. М., 1996. № 19. С. 176).

<sup>5</sup> *Браун Я.* Взыскующий человека: Творчество Евг. Замятина // Сибирские огни. Новосибирск, 1923. Кн. 5–6. С. 234.



что у редактора «Воли России» М. Слонима была рукопись данного произведения. Только в 1952 году в США в издательстве им. А. Чехова был опубликован полный русский текст замятинской антиутопии, основанный, вероятно, на рукописи, присланной в Нью-Йорк для перевода, хотя она до сих пор не обнаружена, а в России роман вышел в 1988 г. (Знамя. № 4–5).

«Мы» — «синтетическое» в жанровом отношении произведение: оно соединило в себе особенности антиутопии, а также философского, социально-политического, любовно-психологического, авантюрного и фантастического романа.

Как и в произведениях символизма, в «Мы» присутствует *иной мир*, только он не трансцендентный, а *иррациональный*. По оценке А. Кашина, революционерка I-330 в Едином Государстве и сам Замятин, писатель со смещенной религиозностью, в СССР доказали, как крепко стоит на земле человек, согреваемый верой, пусть даже не в личного Бога, а в иррациональное — корень квадратный из минус единицы<sup>6</sup>. Жанровая сложность романа-антиутопии «Мы» обусловила и богатство его идей.

Обратившись к актуальной для своей эпохи проблеме революции, Замятин трактует ее, «синтезируя» свои представления об энергетическом и энтропийном началах с творчески переработанной ницшевской интерпретацией дионисийского общебытийного начала и его антипода — начала энтропийного, аполлонического. Эти представления, воплотившиеся и в ряде других произведений Замятина, выразились в его антиутопии с большой глубиной и художественной силой. Как и у Белого в романе «Петербург», у Замятина в «Мы» общебытийные начала символизированы в образах героев.

При этом Замятин полемизировал со Шпенглером, абсолютизовавшим в своей книге «Закат Европы» начало энтропии. (Писатель познакомился с работой Шпенглера не позже 1922 года, т. е. до появления ее перевода на русский язык в 1923 г.) Автор «Заката Европы» распространил явление энтропии на позднюю стадию в западноевропейско-американской культуре, окостеневающей и переживающей «умственную старость», т. е. переходящей в цивилизацию, которую Шпенглер понимает как завершение и исход культуры<sup>7</sup>.

В отличие от Шпенглера Замятин видел в современности не одну энтропию, а также и явление энергии и постоянно прославлял его. В статье «О литературе, революции, энтропии и о прочем» (1923) он

<sup>6</sup> Замятин Е. Соч.: В 4 т. Мюнхен, 1970. Т. 1. С. 17–21.

<sup>7</sup> См.: Шпенглер О. Закат Европы: Очерки морфологии мировой истории: В 2 т. М., 1993. Т. 1. С. 163–164.

писал о *двух* космических универсальных законах — сохранения энергии и ее «вырождения» (энтропии), считая, что «догматизация в науке, религии, социальной жизни, в искусстве — это энтропия мысли...»<sup>8</sup>.

Поскольку Шпенглер в духе термодинамики развивал гётевские идеи, то адресатом замятинской полемики являлся в конечном счете и И.-В. Гёте, сторонник эволюции в природе и обществе. Русские модернисты считали Гёте гениальным мыслителем и поэтом, стоящим в одном ряду с Платоном, Данте, Шекспиром. При этом Гёте воспринимался преимущественно, по словам Н. Бердяева, как «символист по своему мирозерцанию», отказывающийся мыслить отвлеченными понятиями и обращающийся к живой интуиции<sup>9</sup>. Младосимволисты Вяч. Иванов и С. Соловьев выше всего у Гёте ценили символистские образы из романа «Годы странствий Вильгельма Мейстера» и трагедии «Фауст», насыщенные философским содержанием. Кроме того, т. к. «Фауст» был философско-поэтическим произведением нового типа, соединяющим в себе мотивы и персонажей разных мифологий, он предшествовал символистскому неомифологическому роману.

Замятин, отнесясь к гётевскому «Фаусту» как к тексту-первооснове и к образам его героев как к мифопоэтическим, переработал в «Мы» «фаустовские» мотивы в духе противопоставления энтропийного (аполлонического) и энергийного (дионисийского) начал и создал в плане ценностном произведение во многом «антифаустовское».

Между тем Замятин парадоксально назвал в одном из писем в редакцию «Литературной газеты» от 24 сентября 1929 года ведущие идеи «Мы» «фаустовскими»: «Так чего же от меня хотят? Отказа от этих — “фаустовских” — идей, отказа от идеи бесконечной революции, отказа от протеста против механизации человека, отказа от борьбы со всяким консерватизмом — как бы он ни назывался?»<sup>10</sup>. Шестью годами раньше в статье «Новая русская проза» писатель объяснил применительно к роману А. Толстого «Хождение по мукам», как он понимал образ гётевского героя: «об антиномии свободы и равенства — это настоящее, это — от Фауста»<sup>11</sup>. Тем самым Фауст олицетворял для Замятина прежде всего энергичный протест, борьбу против консерватизма, стремление к свободе. Эти черты гётевского

<sup>8</sup> Замятин Е. Избранные произведения: В 2 т. М., 1990. Т. 2. С. 387, 388.

<sup>9</sup> Освальд Шпенглер и закат Европы. М., 1922. С. 57.

<sup>10</sup> Замятин Е. Письмо [М. Горькому] // ИМЛИ. Архив А. М. Горького. КГ-П-28-28-6.

<sup>11</sup> Замятин Е. Избр. произведения. Т. 2. С. 362.

Фауста Замятин придал двум главным героям своей антиутопии, один из которых — повествователь и талантливый инженер-кораблестроитель Д-503.

Д-503 откликается на призыв Единого Государства подготовить идеологическое оружие для завоевания Вселенной. С этой целью он ведет записи, своего рода дневник для находящихся, «быть может, еще в диком состоянии свободы» жителей других планет. Его сочинение доставит туда космический корабль «Интеграл», чтобы подчинить инопланетян «благодетельному игу разума». Д-503 рассказывает о «высочайших вершинах в человеческой истории» — политике, культуре, системе ценностей Единого Государства. Восхищение повествователя, в частности, вызывает доведенный в государстве до абсурда принцип равенства. Но на самом деле это обезличивающая человека уравниловка, проявление энтропии: «Каждое утро, с шестиколесной точностью, в один и тот же час и в одну и ту же минуту мы, миллионы, встаем как один. В один и тот же час единомиллионно начинаем работу — единомиллионно кончаем <...> выходим на прогулку <...> отходим ко сну...»<sup>12</sup>, — такой распорядок вызывает ужас у автора, мнение которого находится в подтексте. Поэтому объективно утопия, которую пишет Д-503, наполнена ироническим отношением к тому, что воспевается, т. е. приобретает антижанровое, антиутопическое содержание.

Рассказывая о поэзии Единого Государства, Д-503 восхищается «Математическими Ноннами», «Ежедневными одами Благодетелю», «Цветами Судебных приговоров», «Стансами о половой гигиене» и «Шипами», в которых воспеваются Хранители. Однако читатель, знающий поэзию Пролеткульта и ЛЕФа, обнаружит пародийно-критический смысл этого восторга. В риторических вопросах Д-503 звучит ярко выраженное «двуголосое слово» (М. Бахтин), раскрывающее борьбу двух разных идеологических и фразеологических точек зрения (Б. Успенский): за восторженностью повествователя, признающего лишь прагматическое искусство, скрывается ирония автора, убежденного в том, что истинное искусство должно быть свободным от «государственной службы».

Единое Государство контролирует даже самое интимное — личную жизнь и деторождение: оно разрушило семью, установило табель сексуальных дней, ввело Материнскую и Отцовскую Нормы и общественное воспитание детей. Такое положение дел в Едином Государстве — *пародия* на утопические мечты о социалистическом будущем одного из теоретиков Пролеткульта А. Гастева, писавшего,

---

<sup>12</sup> Там же. С. 10.

в частности, в статье «*О тенденциях пролетарской культуры*» (1919), что «социалистическое нормирование в недрах рабочего класса <...> проникает во весь социальный уклад, во весь быт. Постепенно <...> конструируется <...> экстерриториальный план рабочих часов, рабочих отдыхов, рабочих перерывов и проч. <...> Нормировочные тенденции внедряются в <...> социальное творчество, питание, квартиры и <...> даже в интимную жизнь вплоть до эстетических, умственных и сексуальных запросов пролетариата».

Самое страшное в том, что энтропия пронизывает святая святых индивидуума — мышление. В замятинской антиутопии реализовано следующее пророчество Гастева: «<...> уже нет миллиона голов, есть одна мировая голова»<sup>13</sup>. Это видно во время ежегодных выборов главы Государства, когда все голосуют постоянно за одного и того же кандидата — Благодетеля. Происходящее в День Единогласия — пародия на демократические выборы и в то же время острая критика послереволюционной российской внутренней политики, когда единственной правящей партией стала РКП(б).

Ирония Замятина по поводу «величественного унисона» в День Единогласия напоминает нападки Ф. Ницше на замеченную им у его современников тенденцию к «уравнительности» мысли — удел посредственных умов: «Нужно отстать от дурного вкуса — желать единомыслия со многими. “Благо” не есть уже благо, если о нем толкует сосед! А как могло бы существовать еще и “общее благо”! Слова противоречат сами себе: что может быть общим, то всегда имеет мало ценности»<sup>14</sup>.

Жизнь большинства персонажей замятинской антиутопии, не будучи свободной, кажется в первых записях Д-503 тем не менее достаточно благополучной. Но в действительности они не счастливы, потому что в машинном «раю» Единого Государства преобладает наука над религией, разум над эмоциями, рациональное над иррациональным, коллективное над индивидуальным. Поэтому девиз Единого Государства: «Мы» — от бога, а «Я» — от дьявола.

В Едином Государстве раздута социальная функция человека, здесь нет семьи, нет и дома как места, где человек чувствует себя свободно и раскованно. Большинству «номеров» не знакомы любовь, ненависть, ревность. Вместо любви они знают ее суррогат — «счастье» по розовым талонам. Таким было чувство Д-503 к милой О-90. Истинную же любовь к революционерке I-330 строитель «Интеграла» узнал лишь тогда, когда «заболел душой».

<sup>13</sup> Гастев А. О тенденциях пролетарской культуры // Пролетарская культура. М., 1919. № 9/10. С. 43, 44.

<sup>14</sup> Ницше Ф. Соч.: В 2 т. М., 1996. Т. 2. С. 274.

Так же безжалостно, как человеческая натура, изменяется в Едином Государстве и природная среда — настолько сильно, что теряет свою органичность. Мир природный вытеснен за стены стеклянного города. Показывая экспансию искусственного в тоталитарном обществе, Замятин развивает одно из предвидений «Фауста».

Уже Гёте критиковал городскую цивилизацию, которая, по его мнению, меньше, чем природа, подходила для развития человека. Об этом недвусмысленно заявлял созданный профессором Вагнером Гомункул: «Ужасно в вашем каменном мешке. В загоне ум, и чувство в тупике»<sup>15</sup>.

В стеклянном городе в «Мы» преобладает рациональный принцип единой планировки, а значит, энтропия. Улицы и площади образуют геометрические линии, из которых и возникает «квадратная гармония». В нее органично вписывается внешний облик антигероя Благодетеля и большинства «номеров». Создание сатирического коллективного портрета героев романа-антиутопии с помощью геометрической терминологии раскрывает односторонность развития и дисгармоничность существования граждан тоталитарного общества. Дома в Едином Государстве построены из прозрачных материалов, что свидетельствует о вторжении Единого Государства и в святая святых — личную жизнь. И только в редкие «личные» часы окна комнат превращаются в «непрозрачные клетки опущенных штор — клетки ритмичного тейлоризированного счастья»<sup>16</sup>.

Расчисленному и энтропийному технократическому городу-государству, воплощающему ницшеанское представление о «градозидующем Аполлоне», противостоит в «Мы» низший мир за Стеной — природный, хаотичный и дикий, населенный «естественными» людьми и являющийся носителем энергии, или «дионисийства». (Так трансформировался здесь центральный в творчестве писателя тип «органического» человека.) Рисуя лесных людей, писатель творчески переосмысливает ницшевскую концепцию дионисийского начала, а также представления о дионисийстве, изложенные в ряде статей и монографии Вяч. Иванова «Дионис и прадионисийство» (1923)<sup>17</sup>. В эпизодах 27-й записи есть «память» о дионисийских

<sup>15</sup> Гёте И.-В. Собр. соч.: В 10 т. М., 1976. Т. 2. С. 261.

<sup>16</sup> Замятин Е. Избр. произведения. Т. 2. С. 31.

<sup>17</sup> О мотивах дионисийства и прадионисийства в «Мы» упомянули Я. Браун, Б. Ланин, Н. Малыгина; на дионисийский пласт в мировоззрении Замятина указал Р. Гольдт. В общем виде о наличии в замятинском творчестве ницшевских идей писали литературовед из Чикаго К. Кларк, Э. Бэррэт и С. Лэйтон. Английский замятинист Д. Ричардс связал антихристианскую направленность «Мы» с мотивами работ базельского философа, швейцарский русист Л. Геллер усмотрел в «Мы» преломление ряда ницшевских мотивов, американская

мистериях в Древней Греции, а огромная окружающая Д-503 толпа похожа на участников дионисийской оргии. Замятин прекрасно воссоздал пиршественно-праздничную атмосферу, характерную для дионисийского культа. В 27-й записи из романа «Мы» энергично-дионисийский экстаз передается с помощью лейтмотивных метафорически-символических образов огня и опьяняющей влаги. Здесь и сравнение деревьев со свечками, и метафорическое уподобление состояния внутреннего подъема, пережитого строителем «Интеграла», огню. Д-503 забывает здесь о мире города и испытывает состояние, подобное состоянию зрителя дионисийской трагедии, охарактеризованному Ницше: государство и общество, вообще все пропасти между человеком и человеком исчезают перед чувством природы, возвращающим нас в ее лоно. Д-503 пьянеет от того, что его как сторонника I-330 ликующе поднимают наверх, к ней, он пьет «сладкие, колючие, холодные искры» и благодаря всему этому испытывает экстаз, кратковременное священное безумие.

Раньше в моменты физического соединения с любимой Д-503 чувствовал, как тают ограничивающие его в пространстве грани, как он исчезает, растворяется и в I-330, и во всей Вселенной, образуя единое целое с дикими дебрями за Зеленой Стеной (записи 13 и 23). Это ощущение близко описанному Ницше дионисийскому состоянию «с его уничтожением обычных пределов и границ существования <...>», содержащему в себе «некоторый *летаргический* элемент, в который погружается все лично пережитое в прошлом»<sup>18</sup>. А в эпизоде за Зеленой Стеной впервые в жизни Д-503 чувствует себя отдельным существом: «...я перестал быть слагаемым, как всегда, и стал единицей»<sup>19</sup>. Иными словами, он стал I-330, так как одно из возможных графических осмыслений ее имени — «единица», символизирующая личность как самосознающее «я». В этом, кстати, существенное отличие замятинской трактовки энергичной, дионисийской стихии от понимания дионисийства у Ницше, для которого дионисийское состоит в оргиастическом самоуничтожении, т. е. разрушении принципа индивидуации.

В этом эпизоде героиня-революционерка I-330, призывающая разрушить «Стену — все стены — чтобы зеленый ветер из конца в конец — по всей земле»<sup>20</sup>, то есть чтобы соединить верхний и нижний

---

славистка Э. Ключ обнаружила в этом романе ницшевский миф. Мифологеме «Аполлон — Дионис» в русской культуре рубежа XIX–XX веков и в «Мы» уделила значительное внимание Е. Скороспелова.

<sup>18</sup> Ницше Ф. Соч.: В 2 т. Т. 1. С. 82.

<sup>19</sup> Замятин Е. Избр. произведения. Т. 2. С. 104.

<sup>20</sup> Там же.

миры, ассоциируется с Дионисом, выступающим, по Ницше, порой под маской борющегося бога.

Вместе с тем Замятин в своем видении проблемы «счастье или свобода?» ближе Иванову, писавшему в статье «Кризис индивидуализма» (1905), что «истинная анархия есть безумие, разрешающее основную дилемму жизни, “сытость или свобода” — решительным избранием “свободы”. <...> Она соберет безумцев <...>. Они зачнут новый дифирамб, и из нового хора (как было в дифирамбе древнем) выступит трагический герой»<sup>21</sup>.

Итак, Замятин в высокохудожественной форме воссоздал своеобразное дионисийство членов «Мефи», показав его двойственность. С одной стороны, именно здесь отчетливо видна неповторимая индивидуальность их лидера I-330, имя которой по-английски означает «я», противопоставленное заглавию романа. С другой стороны, следуя традиции Ницше и Иванова, писатель рисует временное разрушение принципа индивидуации у своих дионисийствующих персонажей и их напоминающее ивановскую «соборность» единение с природой, друг другом, членами «Мефи», «лесными» людьми. При этом есть и существенное отличие атеистического миропонимания Замятина от ивановской теории соборности. В отличие от метафизика Иванова, Замятин переносит аполлонически-дионисийскую дихотомию на естественнонаучную почву.

Автору романа, как и I-330, дорого то, что у «естественных» людей есть свобода и органичное слияние с природным миром, то, чего лишены «нумера». Но человеческая природа первых несовершенна, как и натура «нумеров»: «лесные» люди необразованны, их анархическое общество несет в себе воспетую В. Брюсовым и А. Блоком «варварскую» стихию дионисийства.

Подобно Гёте, писатель мечтал о создании совершенного, абсолютно *свободного*, гармоничного человека, который может появиться при условии, что в его индивидуальности органично синтезируются эмоционально-иррациональное, природное, и рациональное, породившее машинную цивилизацию, начала. Мечты Замятина воплотились в размышлениях Д-503 о «лесных» людях и «нумерах»: «Кто они? Половина, какую мы потеряли, Н<sub>2</sub> и О — а чтобы получилось Н<sub>2</sub>О — ручьи, моря, водопады, волны, бури — нужно, чтобы половины соединились...»<sup>22</sup>. Таково одно из образных воплощений в романе «Мы» центральной творческой идеи писателя — идеи синтеза.

<sup>21</sup> Иванов Вяч. Родное и вселенское. М., 1994. С. 24.

<sup>22</sup> Замятин Е. Избр. произведения. Т. 2. С. 109.



Замятинский мотив объединения двух половин близок гётевскому представлению о сущностном онтологическом единстве покоя и движения и ницшеанскому представлению о постоянном синтезе в бытии аполлонического и дионисийского начал, в замятинской терминологии, энтропийного и энергийного. При этом Замятин, как и немецкий философ, отдает предпочтение второму, ибо оно, по его мнению, глубже и онтологически значительнее. Но синтез этих двух начал — дело далекого будущего. В художественном же мире романа противоположности, о которых идет речь, несоединимы, и в этом проявляется антиутопическое жанровое содержание.

Конфликт дионисийского и аполлонического начал перенесен в «Мы» и во внутренний мир Д-503. Психологически правдиво раскрыты переживания Д-503, напоминающего гётевского Фауста своим стремлением творить для всего человечества и беспокоейством о положении даже обитателей других планет. Мастерски показан внутренний конфликт Строителя «Интеграла» из-за преданности Благодетелю, страсти к I-330 и из-за того, что он «дал» противозаконного ребенка О-90.

Внутренний конфликт имеет место и в трагедии Гёте (страдания Фауста из-за погубленной им Гретхен и из-за союза с Мефистофелем). Но у Замятина смятение героя и ощущение им своей вины усилены. С огромным трудом под влиянием I-330 строитель «Интеграла» пересматривает свои философские и политические взгляды, внушенные догмами Единого Государства, и отказывается от «аполлонической», энтропийной стихии, преобладающей в Едином Государстве, во имя обретения индивидуальности, любви и свободы. Он даже поддерживает план своей любимой по захвату «Интеграла», с помощью которого «Мефи» хотели добиться свободы для всех «номеров».

Во время восстания Д-503, размышляющий над глобальными философскими проблемами, опровергает основополагающие для идеологии Единого Государства представления о конечности Вселенной и делает верные философские выводы о бесконечности пространства, о нескончаемости исторического развития. В эти периоды своего внутреннего пути Д-503 ближе всего к гётевскому Фаусту. Именно к такому Д-503 применима следующая оценка Замятина: «настоящий человек всегда Фауст»<sup>23</sup>.

Но, не удержавшись на трагической высоте, строитель «Интеграла» отрекается от своих «еретических» идеалов и утрачивает энергийное, «дионисийское» начало. На новом этапе эволюции Д-503 в его

<sup>23</sup> *Мальмстад Д., Флейшман Л.* Из биографии Замятина (новые материалы) // *Stanford Slavic Studies*. Stanford, 1987. Vol. 1. P. 107.

образе проступают те черты русского Фауста, на которые указывает Г. Якушева — некий «гамлетизм», двойственность, рефлексия<sup>24</sup>. Духовная гибель Д-503, даже и не осознанная им, не делается от этого менее трагической. Если Д-503 в конце концов выбирает «счастье», то удел других героев романа — свобода, со всеми ее трагическими последствиями.

Приверженцы свободы — члены революционной организации «Мефи», условные образы которых символизируют демоническое начало. Их листовки искушают общество Единогласия соблазном отдаться стихии иррациональной эмоциональной жизни, желанием опрокинуть жестко рационализированные предписания Часовой Скрижали. При этом I-330 изображена крупным планом.

Как и у ее соратников по борьбе, в индивидуальности героини соединены эмоциональность и интеллектуальность, свобода мышления и поведения с революционным долгом, наслаждение радостями жизни с жертвенностью. Кроме того, ее синтетичный образ ассоциируется с Дионисом в различных интерпретациях Ф. Ницше и Вяч. Иванова. Первый из них связывал этого языческого бога с Антихристом, второй был убежден, что «эллинская религия страдающего бога» предшествовала христианству.

У замятинской героини есть черты античного «одичалого демона» (Ницше) и бунтаря-дьявола в христианском представлении, то есть Мефистофеля. Так, присущие ей, одаренной пианистке, любовь к искусству, а также революционное безрассудство и бунтарство проецируются на следующий автопортрет гётевского дьявола: «Мы с жилкой творческой, мы род могучий, Безумцы, бунтари»<sup>25</sup>. С Мефистофелем замятинскую героиню-революционерку сближает и то, что она враг покоя и застоя. При этом у Мефистофеля и замятинской героини разные цели. Если первый хочет, искусив одного из лучших человеческих сынов, в конечном счете погубить его душу, то вторая, увлекая Д-503 свободой мысли и чувства, намерена с его помощью спасти человечество. В отличие от Мефистофеля I-330 не презирает, а любит людей, однако ее любовь, по словам Замятина, особая, «ненавидящая». I-330 собирается, в случае победы повстанцев, насильно выгнать всех граждан Единого Государства за Стену, где бы они в суровых природных условиях приспособивались к «естественной» жизни. Понять натуру I-330 помогают, помимо романа, и статьи писателя.

---

<sup>24</sup> См.: Якушева Г. Фауст и Мефистофель в литературе XX века // Гётевские чтения 1991. М., 1991. С. 169.

<sup>25</sup> Гёте И.-В. Собр. соч. Т. 2. С. 372.

В статье «Рай» (1921) Сатана предстает учителем сомнений, «вечных исканий, вечного бунта», а в черновом наброске замятинского ответа К. Федину Мефистофель характеризуется как «величайший в мире скептик и одновременно — величайший романтик и идеалист. Всеми своими дьявольскими ядами <...> он разрушает всякое достижение, всякое сегодня <...> потому, что он втайне верит в силу человека стать божественно-совершенным»<sup>26</sup>. Замятин переосмысливает здесь литературные традиции в модернистском направлении.

Близки к процитированным выше строкам из замятинской публицистики высказывания I-330, героини-философа, об энтропии, энергии и революции, составляющие суть мировоззрения этой героини и самого Замятина. «Вот: две силы в мире — энтропия и энергия. Одна — к блаженному покою, к счастливому равновесию; другая — к разрушению равновесия, к мучительно-бесконечному движению. Энтропии <...> ваши предки, христиане, поклонялись как Богу. А мы, антихристиане, мы...» — учит она Д-503. Ее беседы с Д-503, как и диалог Благодетеля с ним, являются ведущим жанрообразующим средством философского романа. Опираясь на второе начало термодинамики, I-330 интеллектуально и в то же время поэтически-метафорически обосновывает теорию бесконечной революции: «<...> революции бесконечны. <...> Только разности — разности — температур, только тепловые контрасты — только в них жизнь. А если всюду, по всей Вселенной, одинаково теплые — или одинаково прохладные тела... Их надо столкнуть — чтобы огонь, взрыв, геенна. И мы — столкнем»<sup>27</sup>.

Слово «геенна» вновь обнаруживает связь героини с дьявольскими силами, как и то, что I-330 прежде всего — «дух жизни». Этот дух вечно борется с хрустальным совершенством, то есть «аполлоническим», энтропийным началом. В синтетичном образе I-330 в духе поэтики неомифологического романа соединены черты противостоящих друг другу героев из разных мифов — Фауста и Мефистофеля, Мефистофеля и... Христа.

Во время истязаний под Газовым Колоколом I-330 напоминает Христа на Голгофе, о котором Замятин так писал в статье «Скифы ли?»: «Христос на Голгофе, между двух разбойников, истекающий кровью по каплям, — победитель, потому что Он распят, практически побежден». Сопоставляя героиню-революционерку, своего рода «Мефистохриста», с Христом, писатель опирается на характерное для русской революционной демократии убеждение В. Белинского в том,

<sup>26</sup> Цит. по: *Мальмстад Д., Флейшман Л.* Из биографии Замятина (новые материалы) // *Stanford Slavic Studies*. Stanford, 1987. Vol. 1. P. 107.

<sup>27</sup> *Замятин Е.* Избр. произведения. Т. 2. С. 110, 116.

что если бы в его время появился Христос, то он бы примкнул к социалистам и пошел за ними. В статье «Скифы ли?» Замятин замечает: «Но Христос, практически победивший, — Великий Инквизитор»<sup>28</sup>.

Замятин противопоставляет здесь Христа до Его воскресения Христу после Его воскресения. «Синтетический» образ Благодетеля строится по законам символистской поэтики, ибо восходит к «Легенде о Великом Инквизиторе» Достоевского, к своего рода мифологическому тексту-первооснове, и вбирает в себя в представлении Замятина свойства воскресшего Христа.

Теме революции отведено существенное место и в «Аэлите», где, по точной оценке С. Слободнюка, «читатель воочию может наблюдать синтез замятинской и блоковской традиций. <...> Тожественность пути, избранного Толстым, пути Замятина подтверждает тезис о том, что обращение к “сатанинской” тематике, к “антимиру” было прежде всего производной кризисного сознания. Этим и объясняется сходство приемов, использованных авторами при решении важнейших морально-этических проблем»<sup>29</sup>. Уточним мысль исследователя: «антимиром» по отношению к революционной России в «Аэлите» становится умирающая красная звезда. Толстой, подобно Замятину, рассказывает историю нескольких человеческих поколений и рисует кризисное состояние общества, приводящее к революции. Ее причины и близки тем, которые вызывают революцию в романе «Мы», и отличны от них.

Как и в Едином Государстве, на Марсе господствует энтропия, стареющая цивилизация вырождается. На это недвусмысленно указывал подзаголовок «Закат Марса» в первой редакции «Аэлиты» (М.; Пг., 1923) и ряд мотивов в первом, а также окончательном варианте текста романа. В «Аэлите», подобно «Мы», полемически переосмыслена шпенглеровская теория заката современной цивилизации. Отнюдь не случайно Толстой поручает изложение тезиса о «закате» отрицательному герою романа — Тускубу. Возродить же Марс можно с помощью дионисийских варваров. Эта мифологема, явно навеянная работой Ницше «Рождение трагедии...», является в «Аэлите», как и в «Мы», важным идейным мотивом. Он звучит в ранней редакции «Аэлиты» в речах политического противника Тускуба Гора, представляющего интересы социально обездоленных масс, и Тускуба. Гор: «Мы знаем смертельную опасность, — возрождение Марса. Но у нас есть спасение. Нас спасет Земля, — люди

<sup>28</sup> Замятин Е. Соч. Т. 4. С. 504.

<sup>29</sup> Слободнюк С. «Дьяволы» «Серебряного века»: Древний гностицизм и русская литература 1890–1930 гг. СПб., 1998. С. 314–315.

с Земли, *полудикари*, здоровая, свежая раса» (выд. слова, не вошедшие в окончат. редакцию текста. — Т. Д.). Тускуб: «Зачем нам, ветхой и мудрой расе, работать на завоевателей? Чтобы жадные до жизни дикари выгнали нас из дворцов и садов, заставили строить новые цирки, копать руду, чтобы снова равнины Марса огласились криками войны?»<sup>30</sup>. Таким образом, возглавившие марсианскую революцию «полудикари»-земляне близки тем бессознательным хранителям культуры и духа музыки, которых, несмотря на скорбь о потере гуманизма, воспел в докладе «Крушение гуманизма» Блок. Кстати, авторский пафос в «Аэлите» такой же двойственный: сам писатель любит ту эстетизированную и высоко интеллектуальную атмосферу вырождения старой цивилизации, лучшей представительницей которой в романе является Аэлита, но, в духе символистских предвидений, связывает надежды на будущее с революционными дионисийствующими варварами. Как видно, в едином идеологическом «пространстве» с антиутопией Замятина существовала именно ранняя редакция «Аэлиты».

В окончательном варианте текста «Аэлиты» в образах Лося и Гусева акцентировано другое — желание осуществить на Марсе социальную справедливость, тем самым в художественно-философских концепциях романов Толстого и Замятина стало больше отличий. Не удивительно, что вернувшийся из эмиграции в советскую Россию Толстой ослабил в окончательном тексте романа шпенглеровско-ницшеанские мифологемы: это был один из первых «звонков», извещавших о готовности писателя извлекать из революции все то доброе, что можно было в ней найти.

Концепции жизни двух обществ у Замятина и Толстого также расходятся. Если в Едином Государстве действует принцип общественной собственности, то марсианское общество, основанное на частнокапиталистическом экономическом принципе и разделенное на враждующие между собой классы, лишено как раз социального равенства. Золотой век, который глава государства Тускуб устроит на погибающей планете, будет таковым лишь для избранных.

Тем не менее финал революции в обоих произведениях похож. В «Аэлите» она тоже разгромлена, но не из-за внезапного сюжетного поворота, как в «Мы». В картинах сражения на Марсе, при всей его фантастичности, воссозданы обстоятельства первой русской революции. Марсианская революция была плохо подготовлена, в руках повстанцев оказалось мало оружия, возглавивший восстание землянин Гусев не годился для этой роли из-за своей малообразованности.

---

<sup>30</sup> Толстой А. Аэлита: Закат Марса. М.; Пг., 1923. С. 181, 182.

Одного энтузиазма оказалось недостаточно для освобождения марсианского пролетариата из-под власти капитала.

С романом «Мы» сближает «Аэлиту» и критика рационалистического строя жизни, основанной на принципе господства разума, науки и игнорирующей чувства, и мысль о ценности лишенного политической тенденции искусства, утверждение иррациональной могучей власти любви (история отношений Аэлиты и Лося перекликается с чувством О-90 к Д-503 и Д-503 к I-330). Замятин и Толстой создали художественно выразительные мифы об энергичных дионисийствующих героях.

Большой художественной находкой в «Мы» является история Великой Операции. Во время восстания «Мефи» всем «номерам» вырезают фантазию — так Единое Государство застраховывает себя от повторения революций и прочих опасных проявлений свободной воли граждан. Теперь получает окончательную художественную реализацию нелепый план Гастева по превращению пролетариата «в невиданный социальный автомат»: «номера» становятся похожими на «какие-то человекообразные тракторы». Данный абсурдный эпизод (хирургия здесь не лечит, а уродует, лишая человека важной особенности его природы) и гротескный образ человекообразных тракторов служат способами создания неореалистической картины мира и трагической концепции человека.

Прооперирован Д-503. Теперь он полностью теряет свое сходство с Фаустом, так как автоматически утрачивает возникшие у него под влиянием I-330 «еретические» идеи, а также свои человеческие чувства и привязанности. Герой превращается из мыслящего человека с душой в управляемое существо, «совершенного», то есть «машиноравного» гражданина Единого Государства. Его характер теряет теперь психологическую полноту и приобретает гротескные черты. Уделом Д-503 становится вечная улыбка: «Я улыбаюсь — я не могу не улыбаться: из головы вытащили какую-то занозу, в голове легко, пусто»<sup>31</sup>. Так стали реализованной метафорой с явным антиутопическим содержанием слова Благодетеля о рае как месте, где пребывают блаженные, лишенные желаний люди с оперированной фантазией: подобный рай на самом деле ад, и «стопроцентное счастье» находящихся в нем существ — мнимый happy end.

По решению Великого инквизитора — Победившего Христа — Благодетеля технократическое общество вновь отделено от мира природы и лесных людей новой Стеной, на сей раз смертоносной, высоковольтной. Так образ Стены в романе становится емким политико-философским

<sup>31</sup> Замятин Е. Избр. произведения. Т. 2. С. 154.

символом. Этот трагичный финал не лишен своего рода катарсиса: ведь за Стеной продолжают жить свободные «лесные» люди, к ним удалось уйти кое-кому из взбунтовавшихся «номеров», там оказалась и «противозаконная мать» О-90. Ее ребенок от Д-503 рождается в естественном мире и будет воспитан лучшими из находящихся там «номеров». Этот ребенок, быть может, станет одним из первых совершенных людей, в индивидуальности которых две распавшиеся половинки соединятся в гармоническое целое.

Многообразной проблематике и сложному жанру «Мы» соответствует новаторский стиль этой антиутопии, органично сочетающий в себе сциентистскую (научоподобную) и орнаментальную образность, новые и традиционные языковые средства.

Роман «Мы» переполнен понятиями, заимствованными из точных и естественных наук. Рассказывая об устройстве космического корабля «Интеграл» и мембраны, двух началах термодинамики — энергии и энтропии, поэзии и истории Единого Государства и др., Д-503 использует средства, характерные для научного стиля речи: «Какой-то из древних мудрецов, разумеется, случайно, сказал умную вещь: “Любовь и голод владеют миром”. Ergo: чтобы овладеть миром — человек должен овладеть владыками мира. Наши предки дорогой ценой покорили, наконец, Голод: я говорю о Великой Двухсотлетней Войне — о войне между городом и деревней. Вероятно, из религиозных предрассудков дикие христиане упрямо держались за свой “хлеб”. [Это слово у нас сохранилось только в виде поэтической метафоры: химический состав этого вещества нам неизвестен]. Но в 35-м году — до основания Единого Государства — была изобретена наша теперешняя, нефтяная пицца. Правда, выжило только 0,2 населения земного шара. <...> Естественно, что, подчинив себе Голод (алгебраический = сумме внешних благ), Единое Государство повело наступление против другого владыки мира — против Любви. Наконец, и эта стихия была тоже побеждена, т. е. организована, математизирована, и около 300 лет назад был провозглашен наш исторический “Lex sexualis”: “всякий из номеров имеет право — как на сексуальный продукт — на любой номер”».

Как видно из данной цитаты, научные понятия и термины выражают идеологическую, психологическую и фразеологическую точки зрения повествователя Д-503 и раскрывают тип коллективного сознания, присущий большей части номеров. Для него характерны культ разума и основанный на нем сциентизм. При этом наличие в замятинской антиутопии научных понятий-терминов не делает ее сухой и скучной, так как они ключ к внутреннему миру повествователя. Признание Д-503: «я мечтал формулами...», — квинтэссенция



стилевого «синтетизма» в «Мы». Такой синтез психологически оправдан, ведь Д-503, как и автор романа, — еще и писатель. Кроме того, в «Мы» с помощью научных понятий-терминов создается «основа орнаментального словоупотребления — сложная разветвленная система тропов, в которой можно найти разнообразные виды сравнений, метафор, метонимий»<sup>32</sup>.

Центральная художественная задача романа — создать целостный образ кошмарного мира. Поэтому главное изобразительное средство здесь метафора, показывающая связи между разными сферами этого мира, а метонимий в «Мы» мало. Они появляются в эпизодах, когда мир утрачивает свою целостность и раскалывается на множество кусков. Подобное происходит после того, как революционеры из «Мефи» проголосовали против Благодетеля в День Единогласия: «вихрь взвешанных бегом юниф, растерянно мечущиеся фигуры Хранителей, чьи-то каблук в воздухе перед самыми моими глазами — возле каблуков чей-то широко раскрытый, надрывающийся от неслышного крика рот. Это почему-то врезалось острее всего: тысячи безвечно орущих ртов — как на чудовищном экране»<sup>33</sup>. С помощью подобных метонимий нарисована запоминающаяся своей экспрессионистичностью картина.

Метафорическая образность в «Мы» подразделяется на два типа — неорганический и органический. Они раскрывают в романе Замятина концепции энтропийно-«аполлонического» и энергийно-«дионисийского» человека.

К неорганической (отвлеченной) образности относятся в «Мы» сравнения и метафоры, одна часть которых основана на научных понятиях. Применяя вслед за А. Белым новаторский художественный прием, состоящий в использовании математической терминологии, Замятин рисует с ее помощью отмеченные экспрессионистичностью энтропийный городской пейзаж и коллективный портрет номеров — божественные параллелепипеды прозрачных жилищ, квадратную гармонию серо-голубых шеренг, «две слитных, интегральных ноги, две интегральных, в размахе, руки», «циркулярные ряды благородно шарообразных, гладко остриженных голов». Кроме того, метафорические эпитеты «интегральные» и «шарообразные» способствуют раскрытию концепции «аполлонического» человека.

В «Мы» разновидностью неорганически-органической (или овестьствующе-олицетворяющей) образности является снижающее

<sup>32</sup> Кожевникова Н. Из наблюдений над неклассической («орнаментальной») прозой // Известия АН СССР. Сер. лит. и яз. 1976. Т. 35. № 1. С. 58.

<sup>33</sup> Замятин Е. Избр. произведения. Т. 2. С. 96.

сопоставление человека-нумера с механизмом. Это излюбленный Замятиным способ характерообразования, раскрывающий концепцию обезличенного нумера в Едином Государстве, а также образ Д-503 и его эволюцию.

Сначала для Д-503 идеалом был человек, похожий на тончайший и точнейший из механизмов. Поэтому естественно, что Д-503 *олицетворяет* «Интеграл» и другие машины. Свои мучения из-за внутреннего конфликта между страстью к I-330 и преданностью догмам Единого Государства Д-503 описывает через аналогию с неуправляемым аэро: «Я потерял руль. Мотор гудит вовсю, аэро дрожит и мчится, но руля нет — и я не знаю, куда мчусь: вниз — и сейчас обземь, или вверх — и в солнце, в огонь...»<sup>34</sup>. А вот запись Д-503 о счастливом любовном свидании с I-330: перед расставанием она «еще раз, секунду, коснулась меня вся — так аэро секундно, дружинно касается земли перед тем, как сесть»<sup>35</sup>. Приведенные выше метафоры и сравнения имеют психологическую функцию. Но образ аэро в романе многофункционален.

По словам Н. Кожевниковой, характерное для орнаментальной прозы стремление представить предмет речи через зрительный образ выражается в том, что «троп строится так, чтобы придать вещественность абстрактному и еще больше подчеркнуть вещественность конкретного»<sup>36</sup>. В орнаментальном романе «Мы» овеществляется такое абстрактное понятие, как история.

«Человеческая история идет вверх кругами — как аэро», в данном суждении Д-503 метафора «история — аэро» имеет отвлеченно-философское значение, указывающее на спиралевидность исторического развития. Эта мысль конкретизируется в такой характеристике Благодетеля: он «новый Иегова на аэро, такой же мудрый и любяще-жестокий <...>»<sup>37</sup>. Данную характеристику дополняет и сопоставление главы Единого Государства с мудрым пауком, связавшим нумера «благодетельными тенетами счастья». Существенно, что обе метафоры, неорганическая и отрицательная органическая, сатирически оценивают Благодетеля, главу Единого Государства: Иегова, и старый, и новый, по Замятину, отождествляется с пауком, так как оба несут своим подданным-жертвам тенета, то есть несвободу. Не случайно в эпизоде Дня Единогласия лейтмотивом

<sup>34</sup> Там же. С. 57.

<sup>35</sup> Там же. С. 89.

<sup>36</sup> Кожевникова Н. Из наблюдений над неклассической («орнаментальной») прозой. С. 60.

<sup>37</sup> Замятин Е. Избр. произведения. Т. 2. С. 93–94.

становится метафорически-символический образ паутины, липнущей к лицу Д-503.

Наиболее художественно выразительна в «Мы» гротескная метафора-оксюморон человекообразных тракторов — прооперированных нумеров, которым вырезали фантазию. Ставшие «машиноравными», идеально «аполлоническими», нумера, загоня других героев, которым еще только предстоит лишиться фантазии, «неудержимо пропахали сквозь толпу», у других «шеи гусино вытянуты». Метафора «нумера с гусиными шеями» — трагический символ природы, беззащитной перед лицом грозно надвигающейся на нее техники.

Важную идейную функцию имеют в «Мы» органические не-снижающие (олицетворяющие) образы, выражающие концепцию дионисийской личности, тесно связанной с природой и противостоящей энтропийно-аполлоническому человеку. Любопытно, что по мере внутреннего приобщения Д-503 к идеям «Мефи» процент органической неснижающей образности в его записях возрастает. «Солнце это не было наше, равномерно распределенное по зеркальной поверхности мостовых солнце: это были какие-то живые осколки, непрестанно прыгающие пятна, от которых слепли глаза, голова шла кругом. И деревья, как свечи, — в самое небо; как на корявых лапах присевшие к земле пауки; как немые зеленые фонтаны... И все это карачится, шевелится, шуршит, из-под ног шарахается какой-то шершавый клубочек <...>»<sup>38</sup>. Ощущение живого природного мира и необходимой для дионисийства связи с ним, возникшее у Д-503 при выходе за Зеленую Стену, передано здесь, в 27-й записи, с помощью следующих разветвленных рядов высокохудожественных тропов, основанных на богатой изобразительности: метафоры солнечные лучи — «живые осколки, непрерывно прыгающие пятна», напоминающей полотна французских импрессионистов; трехчленного сравнения деревьев со свечками, присевшими к земле пауками, зелеными фонтанами. А выразительные художественные приемы — аллитерации в словах «шуршит», «шарахается», «шершавый» — напоминают звукообразы поэтической речи, что характерно для орнаментальной прозы.

После выхода за Стену Д-503 пишет о «ливне событий», о буре, предваряющей восстание «Мефи» и затем становящейся его лейтмотивной метафорой-символом. Д-503 переживает пик своей человечности в тот момент, когда, в преддверии восстания «Мефи», предлагает любимой уйти за Стену к живущим там лесным людям, то есть приобретает черты «дионисийского» человека.

<sup>38</sup> Там же. С. 102.

Симптоматично, что в последней записи, сделанной уже прооперированным Д-503, образность в описании I-330 во время пытки под Газовым Колоколом не орнаментальная: «У нее стало очень белое лицо, а так как глаза у нее темные и большие — то это было очень красиво»<sup>39</sup>. Эпитеты «острые», «белые», «темные», «большие» — средства холодной и аскетичной образности, подходящей к содержанию данной сцены. С помощью чисто стилизованных средств Замятин показывает трагический процесс расчеловечения номера в тоталитарном государстве: об этом свидетельствует отказ от орнаментальности, ведущей приметы стиля речи тонко чувствующего и поэтически воспринимающего мир человека.

Характерообразующими в образе I-330 являются лейтмотивные органические метафоры-символы улыбки-укуса и дикого огня глаз, пылающего за шторами-ресницами. Данные образы раскрывают присущую ей развитую индивидуальность, принадлежность к типу «дионисийского» человека, или революционера. Не менее важны для раскрытия сущности загадочной I-330 математические лейтмотивы ее образа: «острым углом вздернутые к вискам брови — как острые рожки икса» и два треугольника на ее лице — насмешливый верхний и скорбный нижний, которые «как-то противоречили один другому, клали на все лицо <...> неприятный, раздражающий X — как крест: перечеркнутое крестом лицо»<sup>40</sup>. Данную метафору-символ образуют исключаящие одна другую мифологемы (рожки — элемент традиционного изображения черта, улыбка-укус — атрибут библейского Змия-искусителя и литературного Мефистофеля, а крест — символ миссии Христа). Эти составляющие неореалистического портрета героини раскрывают ее inferнальность и раздражающую Д-503 еретичность, сближающую ее с Христом, которого Замятин считал еретиком.

В романе «Мы» воплотились и те неореалистические принципы «синтетизма» и художественной экономии, которые Замятин сформулировал применительно к языку художественной прозы. В лекции «О языке» (1920–21) писатель заявлял, что «каждой среде, эпохе, нации — присущ свой строй языка, свой синтаксис, свой характер мышления, ход мыслей. Нужно усвоить себе и использовать именно это». В этой лекции и статье «О синтетизме» Замятин советовал давать «художественный синтез языка среды, стилизованный язык среды»<sup>41</sup>. Здесь синтез означает максимальную концентрацию средств языкового выражения.

<sup>39</sup> Там же. С. 154.

<sup>40</sup> Там же. С. 36–37, 7, 89.

<sup>41</sup> Замятин Е. 1) Соч. Т. 4. С. 377; 2) Избр. произведения. Т. 2. С. 385.

Применительно к фантастическому Единому Государству выполнить эти задачи было не просто. Прежде всего нужно было передать контраст двух языковых эпох — XX века, представленного в романе как прошлое, и XXVI столетия, будущего. И данный контраст наиболее ощутим на уровнях лексики и синтаксиса. В «Мы» на уровне лексики прошлое воссоздано с помощью мнимых историзмов, обозначающих такие ушедшие в историю, с точки зрения Д-503 и других людей будущего, явления, как «хлеб», «душа», «архангелы», «Евангелие», «Пасха», «пиджак», «квартира», «рояльный ящик», «жена», «грозы» и т. д. Религиозные и природные ценности прошлого вытеснены в антиутопическом мире будущего новыми реалиями, обозначенными индивидуально-авторскими неологизмами.

В своих статьях и лекциях Замятин не раз подчеркивал большую роль неологизмов в развитии и обогащении языка. У самого писателя был явный лингвистический талант, позволявший ему создавать на редкость выразительные и меткие новые слова. Среди них в романе «Мы» индивидуально-авторские неологизмы-понятия: Часовая Скрижаль, личные часы (свободное время нумеров), Материнская и Отцовская Норма, Зеленая Стена, Благодетель, Государственная Наука, Государственная Газета, Математические Нонны, праздник Правосудия, День Единогласия, Табель Сексуальных дней, Детско-воспитательный завод и др. В романе множество и удачных индивидуально-авторских стилистических неологизмов, художественная функция которых — обрисовать новый кошмарный мир. Здесь и существительные («номер», «нумератор», «юнифа», «аэро»), и наречия, среди которых примечательны сложные («иксово», «чугунно поднять руку», «стопудово», «розово-талонно», «тумбоного протопал», «шестнадцатилетне наивны»). Излюбленной формой стилистических неологизмов в «Мы» являются сложные прилагательные: «четырехлапый», «единомиллионная», «каменнодомовые», «пластыре-целительные», «волосаторукий», «миллионклеточный», «звездно-солнечная», «Детско-воспитательный», «маятниково-точные», «машиноравны».

В последнем ряду выделяется оксюморон «звездно-солнечная», который, как и обилие прилагательных, образованных при помощи словосложения, подобно прилагательным в символистских произведениях, свидетельствует о близости поэтик неореализма и символизма. Вместе с тем замятинские образы не бесплотны: большая часть его стилистических неологизмов обладает яркой изобразительностью и почти осязаемой материальностью. Эта особенность, наряду с преобладанием в языке «Мы» атрибутивности за счет номинативности, свидетельствует о принадлежности романа к неореализму, отличающемуся

от символизма, и орнаментальной прозе, так как прилагательные — основной морфологический строительный материал для сравнений и метафор, на котором основана орнаментальность.

Отличающий людей будущего рационалистический склад сознания воссоздается писателем и с помощью терминологической лексики (см. выше анализ образности «Мы»). Так создается «интегральный», или «протекающий» через весь роман образ языка кошмарного технизированного рационалистического мира.

Примечательной особенностью замятинского романа-антиутопии следует признать мастерское воссоздание разговорного и «мысленного языка», использование «незаконченных фраз» (прерванных предложений) как постоянного синтаксического приема. В «Мы» не закончено множество высказываний героев. Таковы опасения гуляющего около Древнего Дома большого Д-503: «Из необозримого зеленого океана за Стеной катился на меня дикий вал из корней, цветов, сучьев, листвьев — встал на дыбы — сейчас захлестнет меня — тончайшего и точнейшего из механизмов — я превращусь... Но, к счастью, между мной и диким зеленым океаном — стекло Стены. О великая, божественно-ограничивающая мудрость стен, преград!»<sup>42</sup>. Незаконченное предложение «я превращусь...» создает иллюзию «мысленного языка» (внутренней речи), передает смятение чувств героя и приглашает читателя к додумыванию мыслей Д-503. Сделать это помогает использованный в данном фрагменте другой замятинский прием — прием пропущенных центральных мыслей. В процитированном выше фрагменте закончить незавершенную центральную мысль помогает эпитет «дикий», дважды употребленный в соседних предложениях в словосочетаниях «дикий вал» и «дикий зеленый океан». Тем самым становится ясно, что Д-503 боится превратиться из механического, аполлонического человека в природного, дионисийского.

Третий прием, названный Замятым приемом реминисценций, тоже служит цели создать синтез языка изображаемой среды. После приобщения Д-503 к дионисийским лесным людям и «Мефи» I-330, любясь его волосатой рукой, говорит ему: «И в тебе, наверное, есть несколько капель солнечной, лесной крови. Может быть, потому я тебя и —»<sup>43</sup>. Читателю легко самому закончить это признание, так как он помнит, что во время первой встречи с Д-503 I-330 сразу обратила внимание на руки строителя «Интеграла» и что героиня любит обросших шерстью лесных людей. Не менее существенная состав-

<sup>42</sup> Замятин Е. Избр. произведения. Т. 2. С. 62.

<sup>43</sup> Там же. С. 109.

ляющая синтаксиса в «Мы» установка на конструкции письменной речи, обусловленные формой дневниковых записей.

Роман-антиутопия «Мы» — новаторское высокохудожественное произведение. В нем опровергнуты такие утопические метаидеи, как представление о равенстве генетического потенциала всех людей, вера в разум (по Замятину, не менее важно иррациональное начало), установка на счастье, которому Замятин вслед за Достоевским противопоставил свободу. Писатель пришел к следующему выводу: не может быть счастливым общество, руководствующееся принципом равенства для всех и не учитывающее запросов отдельных граждан. Писатель отверг также отразившиеся в ряде утопий представления о возможности коллективной семейно-интимной жизни и убеждение Чернышевского в ненужности жертв в жизни общества, руководствующегося теорией разумного эгоизма. По Замятину, настоящая любовь к одному человеку или ко всему человечеству всегда жертвенна.

В «Мы» на основе творчески измененной ницшевской концепции аполлонизма-дионисизма Замятин создал свою типологию человеческих характеров. Значительность «Мы» как неомифологического романа обусловлена прежде всего творческой рецепцией Замятиным библейских мифологем, а также образов героев и черт поэтики «Фауста» и «Братьев Карамазовых». Художественные особенности романа-антиутопии во многом унаследованы от трагедии Гёте и прозы Достоевского с присущим им интеллектуализмом. Это проявилось, в частности, в насыщении «орнаментальной» антиутопии множеством сведений из разных областей наук — математики, физики, кораблестроения, философии и других. Своим новаторским произведением Замятин открывал путь романам «Чевенгур» А. Платонова, «Кащея цепь» М. Пришвина, «Мастер и Маргарита» М. Булгакова. Каждый из этих авторов тяготел к мифотворчеству и философско-художественному осмыслению мира.







## А. Ю. ГАЛУШКИН

### К «допечатной истории» романа Е. Замятина «Мы» (1921–1924)\*

В обширной литературе о замятинском романе, появившейся в последние четыре десятилетия, сложилась устойчивая традиция датировать его создание 1920-м годом — хотя еще в 1968 г. А. Шейном было высказано убедительное предположение о том, что роман был закончен к 1921 г.<sup>1</sup>

Принятая датировка восходит к замятинскому утверждению, данному во время ожесточенной критической кампании вокруг «Мы» в 1929 г. («дело Пильняка и Замятина»): «<...> роман “Мы” написал в 1920-м году»<sup>2</sup>. Эта датировка повторялась Замятиным неоднократно. Однако, как показывают приводимые нами ниже документы, роман был закончен в 1921 г. (возможно, что хронологический сдвиг в позднейшей авторской датировке — попытка прикрепить роман к эпохе «военного коммунизма», предусмотрительно сделанная в целях защиты от критических выпадов современников).

К 1920 г. была закончена, очевидно, только первая редакция романа, работа над которым началась раньше<sup>3</sup>. В автобиографической

---

\* Впервые: Темы и вариации: Сб. ст. и материалов к 50-летию Л. Флейшмана. Stanford, 1994. P. 366–375 (Stanford Slavic Studies; Vol. 8). Публикуется по этому изданию.

<sup>1</sup> Shane A. The Life and Works of Evgenij Zamjatin. Berkeley and Los Angeles, 1968. P. 38.

<sup>2</sup> Замятин Е. Письмо в редакцию // Лит. газета. 1929. 7 окт.

<sup>3</sup> Возможно, что один из первых подходов к роману — замысел «фантастического романа», которым, судя по замятинским воспоминаниям, он делился с М. Горьким вскоре после революции, см.: Замятин Е. «Горький». Сочинения. М., 1988. С. 351. Несомненно, производной от «Мы» является пьеса «Огни св. Доминика» (1920), параллелизм сюжетов этих произведений очевиден.

заметке, датируемой июлем 1920 г., Замятин писал: «В 1919 г. написана большая повесть, к<оторая> при существующих цензурных условиях едва ли может быть скоро напечатана»<sup>4</sup>. Упоминания же об окончании работы над романом относятся к концу июля 1921 г. Тогда Замятин пишет К. Чуковскому: «<...> буду <...> доделывать злейший роман»; «Есть долг — кончить роман (этим сейчас болен)»<sup>5</sup>. По воспоминаниям Ю. Анненкова, в 1921 г., во время «летнего отдыха» на реке Шексне, Замятин «подчищал» «Мы»<sup>6</sup>. В августе 1921 г. появилось первое известное нам упоминание о романе в печати (извещение о публикации в № 4 журнала «Записки мечтателей»<sup>7</sup>). В 1921–1922 гг. роман анонсировался в «Записках мечтателей» еще несколько раз<sup>8</sup>, но публикация его ни в этом журнале, ни в издательстве «Алконост»<sup>9</sup>, выпускавшем «Записки мечтателей», не состоялась. Причиной тому были, как представляется, не цензурные трудности, а тяжелое финансовое положение, в котором оказалось в конце 1922 г. издательство.

Параллельно этой планирующейся публикации в журнале Замятин в конце 1921 — начале 1922 г. отсылает роман в Берлин в издательство З. И. Гржебина, выпускавшее в 1922–1923 гг. его «Собрание сочинений». В феврале 1922 г. Замятин сообщал в автобиографии: «Три новых моих тома (“На куличках”, “Островитяне” и “Сказки”) — три года лежат в издательстве Гржебина и начинают печататься только теперь. Четвертым будет этот роман “Мы” — самая моя шуточная и самая серьезная вещь»<sup>10</sup>. Но, очевидно, после своего ареста в августе

<sup>4</sup> РГАЛИ. Ф. 1770. Оп. 2. Ед. хр. 3.

<sup>5</sup> РГБ. Ф. 620. Карт. 64. Ед. хр. 42. См. также датировку Д. Мальмстада и Л. Флейшмана, подтверждаемую и приводимым письмом Замятина А. Ф. Даманской: «Из биографии Замятина: (По новым материалам)» // *Stanford Slavic Studies*. Vol. 1. Stanford, 1987. С. 112.

<sup>6</sup> *Анненков Ю.* «Евгений Замятин». Дневник моих встреч: Цикл трагедий. В 2 т. М., 1991. Т. 1. С. 248. Речь идет об отдыхе в Холмоках Псковской губернии в конце апреля — мае 1921 г.; см.: «Милая Мила Николаевна...»: Письма Е. Замятина к жене. (1918–1923 гг.)» Подгот. текста и прим. М. Ю. Любимовой. Искусство Ленинграда. № 10 (1990). С. 96.

<sup>7</sup> См.: Жизнь искусства. № 805 (23 авг. 1921). Немногим позже появилось и другое сообщение — уже с раскрытием содержания романа — в сентябрьском номере берлинского журнала «Новая русская книга» (1921. № 9).

<sup>8</sup> См.: напр. «Хроника»: Печать и революция. № 3 (1921). С. 301; Новая русская книга. № 6 (1922).

<sup>9</sup> См. анонс в берлинском журнале «Новости литературы» (1922. № 2), а также в книге: *Замятин Е.* Островитяне. Берлин; СПб., 1923.

<sup>10</sup> Вестник литературы. № 2/3 (1922). С. 15. Корректурa автобиографии датирована 4–7 февраля (ИРЛИ. Ф. 592. Ед. хр. 316).

1922 г. и принятия решения об эмиграции<sup>11</sup> Замятин решил приостановить печатание романа у З. И. Гржебина (все издательские планы которого были к тому же, как известно, ориентированы на советский рынок). Косвенное свидетельство об этом можно найти в письме С. М. Алянского к Замятину от 17 октября 1922 г., отправленном из Германии вскоре после выхода Замятина из тюрьмы (из боязни перлюстрации Алянский прибегает к своеобразному шифру, адресуя письмо «Евгений Ивановне» и описывая «ее» любовные похождения, включая и недавнее пребывание в «публичном доме»): «Теперь о делах. Ваш последний роман настолько неприличен, что, несмотря на то, почти весь свет о нем знает, я не решился, правда, по Вашей просьбе (совесть все-таки замучала), его рассказывать всем. Это обстоятельство меня очень огорчает, так как очень уж я большой любитель до пикантного. Зиновия тоже просил сказок Ваших легкомысленных не рассказывать<sup>12</sup>, что же касается безобидных рассказов, то ими он очень скоро должен разрешиться»<sup>13</sup>.

Другое издательство, с которым Замятин связывал свои надежды, было Книгоиздательство Артели писателей «Круг», организация которого проходила при участии А. К. Воронского и непосредственной поддержке Политбюро ЦК с июля 1922 г.<sup>14</sup> Очевидно, обратиться в «Круг» Замятину посоветовал Б. Пильняк<sup>15</sup>, в то время близкий

<sup>11</sup> См. об этом: *Замятин Е.* Письмо А. К. Воронскому: (К истории ареста и несостоявшейся высылки Е. И. Замятина в 1922–1923 гг.) / Публ., сопроводит. текст и прим. А. Ю. Галушкина // *De Visu*. 1992. № 0 (1992). С. 12–23.

<sup>12</sup> Речь идет об издании замятинского сборника «Большим детям сказки», все-таки изданного Гржебиным в 1922 г. (точное время выхода неизвестно). Две из включенных в него сказки — «Арапы» и «Церковь божия» — очевидно, и послужили поводом для ареста писателя и включения его в списки выслаемых из России). См.: *De Visu*. № 0 (1992). С. 12–14.

<sup>13</sup> ИМЛИ. Ф. 47. Оп. 3. Ед. хр. 26. В последнем предложении речь идет о первом издании сборника «Островитяне» (СПб.; Берлин, 1922).

<sup>14</sup> Об истории образования «Круга» см.: *Воронский А.* Из переписки с советскими писателями / Вст. ст. и публ. Е. А. Динерштейна // *Из истории советской литературы 1920–1930-х гг.: Новые материалы и исследования* (Лит. наследство. Т. 93). М., 1983. С. 535–536; *Динерштейн Е.* Маяковский и книга. М., 1987. С. 95–98; К истории «артели» писателей «Круг» / Публ., подг. текста, предисл. и примеч. К. М. Поливанова // *De Visu*. № 10 (11) (1993). С. 5–15.

<sup>15</sup> Пильняк, еще до знакомства с романом, интересовался новым произведением Замятина: «Вы пишете роман, — мне уже писали, кое-кто, петербуржцы, что Вы “нарочно расстраиваете печень, чтобы...” <...> Очень хорошо, что пишете роман, а то “черти драковые” <...> даже Зайцев и Новиков (наши московские киты) начали, подобно мне, писать вещи с “разорванным планом”!» (из письма Замятину от 17 дек. 1921 г.; ИМЛИ. Ф. 47. Оп. 3. Ед. хр. 156).

к Воронскому и один из активнейших деятелей «Круга»; Пильняк и передал Воронскому рукопись романа.

Отношение Воронского к Замятину ко времени знакомства с романом вряд ли можно назвать благожелательным. Так, в 1921 г. в первом же номере «Красной нови» он резко отозвался о статье «Я боюсь»<sup>16</sup>, в апреле 1922 г. в известном письме В. И. Ленину противопоставил Замятина новой советской литературе<sup>17</sup>, а летом 1922 г. оценил замятинские сказки «Арапы» и «Церковь божия» как «агитки худшего качества»<sup>18</sup> (в критической травле Замятина, разгоревшейся после публикации последних, этот отзыв был не последним по своей значимости). Мы не знаем, получил ли Воронский рукопись романа до ареста Замятина и знал ли он о предполагающейся высылке писателя из России. Его известное письмо Замятину с отзывом о «Мы» было написано уже после освобождения, которому он, кстати, способствовал<sup>19</sup>.

Конечно, Пильняк несколько идеализировал ситуацию, когда писал Замятину: «Воронский пишет о тебе статью, очень длинную, положительную. Мы имеем в помыслах пригласить тебя членом арттели “Круг” (что даст немалые возможности). “Мы” — у Воронского. Воронский находит возможным устроить его в печати, но — предварительно надо сговориться»<sup>20</sup>.

Воронский, прочитав роман, дал о нем отнюдь не «положительный» отзыв. Как это видно из письма к Замятину, Воронский понимал, что его статья может повлиять на судьбу ненапечатанного произведения. Но отказаться от публикации статьи он не мог: «Лежит у меня, от Пильняка полученный, роман Ваш “Мы”. Очень тяжелое впечатление. <...> Вот в чем я прошу вас еще извинить меня. В своей статье я в конце немного поговорил о романе “Мы” в довольно решительных выражениях. Получилось так, что он у меня засел крепко по многим причинам и я никак не мог не иметь <его> в виду, когда взялся за статью. <...> Что делать с романом? № 1 альманаха <a> “Круг” выйдет дней через 10»<sup>21</sup>.

<sup>16</sup> Воронский А. Об отшельниках, безумцах и бунтарях // Красная новь. № 1 (1921). С. 292–295.

<sup>17</sup> См.: Письмо А. К. Воронского В. И. Ленину / Публ. И. Смирнова // Новый мир. № 12 (1964). С. 215.

<sup>18</sup> Воронский А. Литературные заметки // Красная новь. № 3 (1922). С. 267–268. Этот отзыв Замятин цитирует в письме к Воронскому, обвиняющем критиков в причастности к своему аресту; De Visu. № 0 (1992). С. 14.

<sup>19</sup> Там же.

<sup>20</sup> Там же. С. 17–18.

<sup>21</sup> Лит. наследство. Т. 93. С. 571–572. В первом выпуске альманаха Арттели писателей «Круг», для которого, очевидно, и предназначался замятинский роман, была напечатана повесть «На куличках».

Не исключено, впрочем, что Воронский сам недооценивал значения своего выступления и действительно считал публикацию романа возможной<sup>22</sup>.

Мы не будем подробно рассматривать статью Воронского, неоднократно анализировавшуюся в замятоведческой литературе и переиздававшуюся (в том числе и в 1920-е гг.). Сам ее жанр сравнительно недавно был определен как «социологический» очерк<sup>23</sup> исследователем, которого трудно обвинить в предвзятом отношении к Воронскому. Вряд ли можно переоценить то влияние, которое она оказала на его издательскую судьбу романа и на восприятие его современниками.

1923-й год — цепь попыток Замятина противостоять складывающейся общественно-литературной репутации романа. Он выступает с чтением «Мы» на публичных литературных вечерах, в частных квартирах, знакомит с рукописью романа своих коллег, пытается формировать и печатные отзывы о «Мы». Первое из известных нам публичных чтений романа состоялось зимой 1921–1922 гг. в петербургском Институте истории искусств<sup>24</sup>. Но пик их — именно 1923 — начало 1924 гг. Нам известно, по крайней мере, о пяти таких выступлениях.

16 июня 1923 г. Замятин читает отрывки из «Мы» на литературном вечере Петроградского отделения Всероссийского Союза писателей (в вечере также приняли участие А. А. Ахматова, А. Волынский, М. М. Зощенко, М. Л. Лозинский, Ф. Сологуб, К. А. Федин, О. Д. Форш, В. Я. Шишков и др.)<sup>25</sup>

10 августа 1923 г. — начинает читать роман на заседаниях петроградской Вольной философской ассоциации<sup>26</sup> (после отъезда

---

<sup>22</sup> См. анонс отдельного издания «Мы» в книге: *Замятин Е.* Уездное. М.; Пг.: «Круг», 1923.

<sup>23</sup> *Белая Г.* Эстетические взгляды А. К. Воронского // Воронский А. Искусство видеть мир. М., 1987. С. 20.

<sup>24</sup> См.: *Федоров С.* «И в частности — о высшей школе» // Память: Исторический сб. Вып. 5. М., 1981 — Париж, 1982. С. 427.

<sup>25</sup> См.: Вечер писателей // Красная газ. (Веч. вып.). № 139 (18 июня, 1923).

<sup>26</sup> Обстоятельства организации этого выступления, состоявшегося по инициативе Р. В. Иванова-Разумника, изложены Замятиным в письме к своей жене от 5 августа 1923 г.; см.: Искусство Ленинграда. № 11 (1990). С. 96. Дата первого выступления уточняется также по пригласительному письму Иванова-Разумника Замятину от 7 августа 1923 г. (ИМЛИ. Ф. 47. Оп. 73. Ед. хр. 91). Выступление Замятина описано в позднейших воспоминаниях: *Гаген-Торн Н.* «Вольфила: Вольная философская Ассоциация в Ленинграде в 1920–1922 г.» / Публ. и предисл. Г. Ю. Гаген-Торн // Вопросы философии. № 4 (1990). С. 98–99.

автора в Коктебель чтения продолжаются в течение двух недель<sup>27</sup>). 28 августа — чтения в Коктебеле у М. А. Волошина<sup>28</sup>. (Можно предположить, что на этих чтениях присутствовали отдохнувшие тогда в Коктебеле К. И. Чуковский, Г. А. Шенгели, М. М. Шкапская, С. А. Толстая и др.<sup>29</sup>).

Очевидно, во второй половине 1923 г. состоялось и выступление Замятина с чтением «Мы» в Московском отделении Всероссийского Союза писателей (о нем он упоминает в позднейшем письме 1929 г.)<sup>30</sup>. 17 февраля 1924 г. — последнее известное нам выступление на заседании Комитета по изучению современной литературы при Государственном институте истории искусств, на котором Замятин излагает свою концепцию романа (присутствуют: А. Н. Толстой, Н. Н. Никитин, И. А. Груздев, А. И. Пиотровский, А. М. Эфрос, В. М. Жирмунский, Б. М. Эйхенбаум)<sup>31</sup>.

Параллельно Замятин «популяризирует» в литературной и окололитературной среде, используя способы, вошедшие позднее в практику «самиздата». В кругу литераторов, близко знакомых с Замятиным, роман был, конечно, хорошо известен (Ф. Сологуб, К. И. Чуковский<sup>32</sup>, М. М. Пришвин<sup>33</sup>, Н. Н. Никитин<sup>34</sup> и др.). Но Замятин не ограничивал круг читателей «Мы» только теми, на кого он мог всецело положиться.

<sup>27</sup> Искусство Ленинграда. № 11 (1990). С. 97.

<sup>28</sup> См. письмо Замятина жене от 26/28 августа и 7 сентября 1923 г. (Там же. С. 99–100). Ср. запись в дневнике К. И. Чуковского от 7 окт. 1923 г. (*Чуковский К. Дневник. 1901–1929. М., 1991. С. 250*).

<sup>29</sup> См.: «Пишу Вам из России...»: Письма Евгения Замятина к Максимилиану Волошину // Волошин М. Избранное: Стихотворения, воспоминания, переписка. Минск, 1993. С. 407. М. М. Шкапская упоминает «Мы» в письме к Замятину от 13 окт. 1923 г. (ИМЛИ. Ф. 47. Оп. 3. Ед. хр. 211).

<sup>30</sup> См. его письмо в Правление Всероссийского союза писателей от 12 сент. 1929 г. (ИМЛИ. Ф. 47. Оп. 2. Ед. хр. 122; 125).

<sup>31</sup> См. запись в дневнике Эйхенбаума от 18 февр. 1924 г., приведенную в комментариях в кн: *Эйхенбаум Б. О литературе: Работы разных лет. М., 1987. С. 479*. Сам Эйхенбаум познакомился с романом накануне обсуждения (Там же.). Отчет о выступлении см.: А. Г. [*Газетти А.А.?*]. Дискуссии о современной литературе // *Русский современник. 1924. № 2. С. 275–276*.

<sup>32</sup> Отзыв Ф. Сологуба приведен в дневниковой записи К. Чуковского от 7 мая 1929 г. (*Чуковский К. Дневник. С. 243*).

<sup>33</sup> Свою оценку «Мы» Пришвин оставил в дневнике от 21 дек. 1922 г., см.: Пришвин о Розанове / Публ. В. Ю. Гришиной и Л. А. Рязановой // *Контекст: Литературно-теоретические исследования. 1990. М., 1990. С. 172*.

<sup>34</sup> См. письмо Никитина Воронскому от 29 дек. 1922 г.: *Лит. наследство. Т. 93. С. 574*.

Приведем в качестве примера отрывок из неучтенных в замятинском поведении воспоминаний историка Н. П. Полетика, ярко рисующих эту сторону деятельности писателя в 1923 г.: «Предметом наших споров и дискуссий стал роман Евгения Ивановича Замятина “Мы”. Я слышал об этом романе от моего брата Юрия. А когда Евгений Иванович привык ко мне и убедился, что я не являюсь агентом ГПУ, хотя работаю в иностранном отделе “Ленинградской правды”, он по моей просьбе дал мне прочесть рукопись своего романа “Мы”. В 1924 году он дал мне английский перевод романа, изданный в США. <...> Роман “Мы” стал постоянной темой наших дискуссий и споров в 1923–25 годах. Замятин, давая мне русский текст своей рукописи, предупредил, что роман написан им в 1920 году, и объяснил, что “Великий благодетель человечества” — это Ленин, а не Сталин и не какой-нибудь фантастический персонаж»<sup>35</sup>.

В письмах сохранились отзывы и других «самиздатовских» читателей «Мы».

В. П. Ключарев (актер Первой студии МХАТа): «Большое спасибо за “Мы”, получил громадное удовольствие» (письмо Замятину от 27 февраля 1923 г.)<sup>36</sup>.

В. А. Каверин: «Его роман “Мы”, в котором резки прежние приемы сложнейших выражений, целен своим конструктивным моментом, помимо, разумеется, достаточно необычной для русской литературы темы» (письмо Горькому от 20 декабря 1923 г.)<sup>37</sup>.

Д. В. Петровский: «Пробежал “Мы”, еще раз перечту сегодня. В первый раз встречаю человека, настолько в чем-то (самом главном, основном, болевом) близкого себе. <...> Завтра занесу “Мы”. Я не ошибся: мне эту книжку надо было прочитать» (письмо Замятину от 16 сентября 1924 г.)<sup>38</sup>.

В. А. Рождественский: «То, что Вы дали мне — прекрасно. Вам я обязан одной бессонной ночью и выбитым из колеи днем. Об этом не жалею, и очень, очень прошу Вас оставить мне рукопись еще на 3–4 дня. <...> Мне кажется, меня так давно не волновала книга наших лет» (письмо Замятину от 19 января 1925 г.)<sup>39</sup>.

<sup>35</sup> Полетика Н. Виденное и пережитое: Из воспоминаний. [Иерусалим], 1990. С. 316.

<sup>36</sup> ИМЛИ. Ф. 47. Оп. 3. Ед. хр. 100.

<sup>37</sup> Архив А. М. Горького, КГ–П 33–1–4. (При публикации этого письма процитированный фрагмент был опущен; см.: Горький — В. А. Каверин / Публ. С. И. Доморацкой. Горький и советские писатели: Неизданная переписка. (Лит. наследство. Т. 70). М., 1963. С. 180).

<sup>38</sup> ИМЛИ. Ф. 47. Оп. 3. Ед. хр. 155.

<sup>39</sup> ИМЛИ. Ф. 47. Оп. 3. Ед. хр. 173.



Параллельно в 1923–1927 гг. отзывы о романе появляются и в печати (Я. В. Браун<sup>40</sup>, Ю. Н. Тынянов<sup>41</sup>, А. Ф. Рашковская<sup>42</sup>, В. Б. Шкловский<sup>43</sup>). Конечно, вольно или невольно все писавшие тогда о «Мы» вступали в полемику со статьей Воронского, — даже если полностью игнорировали оценки марксистского критика, как, например, Тынянов и Шкловский, анализировавшие роман исключительно с формально-эстетической стороны. Из упомянутых работ особого внимания, конечно, заслуживает статья Я. Брауна, резко диссонирующая с оценками советской общественностью замятинского творчества<sup>44</sup>. Сам Замятин позднее в официальном письме отозвался о ней как о «наиболее полном и правильном исследовании моих работ»<sup>45</sup>.

Я. Браун<sup>46</sup> принадлежал к кругу Р. В. Иванова-Разумника, по его рекомендации в августе 1923 г. встречался и беседовал с Замятиным<sup>47</sup>.

<sup>40</sup> Браун Я. Взыскующий человека: Творчество Евгения Замятина // Сибирские огни. № 5/6 (1923), С. 231–237.

<sup>41</sup> Тынянов Ю. Литературное сегодня // Русский современник. № 1 (1924). С. 297–298.

<sup>42</sup> Рашковская А. Новейшие искания в современной литературе // Вестник знания. № 21/22 (1925), стлб. 1281–1282.

<sup>43</sup> Шкловский В. Потолок Евгения Замятина // Шкловский В. Пять человек знакомых. Тифлис, 1927. С. 66–67 (на шмуцтитуле: Эпигоны Андрея Белого. I. Евгений Замятин). Расширенный по авторской рукописи вариант см.: Шкловский В. Гамбургский счет: Статьи, эссе, воспоминания. (1914–1933). М., 1990. С. 240–276.

<sup>44</sup> Статья Я. Брауна уже обратила на себя внимание исследователей и в «перестроечные» годы была перепечатана с предисловием Н. Соболевской в кн.: Критика и критики в литературном процессе Сибири XIX–XX вв. Новосибирск, 1990. См. также в кн.: Соболевская Н. Страницы советской литературной критики 20-х гг. Новосибирск, 1992.

<sup>45</sup> Из письма в Секретариат по приему заявлений и жалоб Управления делами СНК и СТО, вторая половина октября 1929 г. (ИМЛИ. Ф. 47. Оп. 2. Ед. хр. 129).

<sup>46</sup> Яков Вениаминович Браун (1889–1937) — литературный и театральный критик. В первые послереволюционные годы печатался в левозсеровских изданиях; тогда же, очевидно, и познакомился с Р. В. Ивановым-Разумником.

<sup>47</sup> См.: Искусство Ленинграда. № 11 (1990). С. 97. После опубликования статьи Браун писал Замятину 1 июня 1924 г.: «<...> надеюсь, дорогой Евгений Иванович, Вы заметили, как ошипана (и редакцией, и цензурой) моя статья о Вас (Вы убедитесь из сравнения с оригиналом, который я просил жену отдать Вам) — в “Сиб<ирских> огнях”. Не вздыхайте. Осенью надеюсь кончить книгу статей “Человек и Вещь”, тогда, в отдельной книге, и статья о Вас появится в истинном своем виде, с целым рядом новых замечаний (формальных), которые лишь теперь мне стали ясны» (ИМЛИ. Ф. 47. Оп. 3. Ед. хр. 441).

При внимательном чтении статьи Брауна нетрудно обнаружить свидетельства этого общения: довольно значительная часть ее основана на тогда еще неопубликованных замятинских текстах (прежде всего, на программной статье «О литературе, революции, энтропии и проч.», над которой как раз работал в то время Замятин). Интерпретация романа, данная Брауном, очень близка той, которую Замятин излагал в своих публичных выступлениях и официальных письмах (ср. хотя бы указанный выше отчет о чтении «Мы» в Институте истории искусств в 1924 г.). Можно предположить, что Замятин сознательно воспользовался предоставившейся ему возможностью, чтобы еще раз закрепить в печати концепцию романа, которая могла бы облегчить его цензурную судьбу.

После публикации статьи Воронского Замятин, насколько нам известно, предпринимает еще две попытки опубликовать «Мы». В конце 1922 — начале 1923 гг. эти надежды связываются с замышлявшимся изданием журнала «Основы»<sup>48</sup>. 23 декабря 1922 г. Замятин пишет С. Д. Мстиславскому: «Посылаю Вам — с ближайшей оказией — предисловие к роману. Думаю что это — то, что нужно. Прodelайте цензурный эксперимент и дайте мне знать о результатах (СПб., Моховая, 36). Рукопись романа Вам уже, вероятно, принесли (из переписки) или на днях принесут»<sup>49</sup>.

Однако и спустя два месяца положение не изменилось, и 1 марта 1923 г. Замятин опять пишет Мстиславскому: «С тех пор, как мы виделись с Вами в Москве, прошло уже больше месяца. Подвинулось ли за это время дело с “Основами” и путешествовали ли “Мы” в цензуру? К Вашему сведению сообщаю, что небольшой отрывок (главки в две) я дал в некий новый московский журнал (“Утопия”). Этот отрывок через цензуру, вероятно, пройдет гладко; думаю, что это будет небесполезно для судьбы всего романа. Как по Вашему? О цензурных судьбах этого отрывка Вы можете справиться у Мих<аила> Борис<овича> Загорского, редактирующего “Утопию” <...>»<sup>50</sup>.

<sup>48</sup> В нояб. 1922 г. калужский журнал «Корабль» в хронике «Жизнь искусства» сообщал: «Предполагается к изданию журнал “Основы”, под ред. Мстиславского и Иванова-Разумника. “Основы” будут продолжать линию “Заветов”. В первом № будет напечатана переписка Андрея Белого с А. Блоком» (Корабль. № 5/6 (1922). С. 44).

<sup>49</sup> Здесь и ниже письма Замятина Мстиславскому цитируются по: РГАЛИ. Ф. 306. Оп. 8. Ед. хр. 315.

<sup>50</sup> Журнал, упоминаемый Замятиным, в свет не вышел. Известен только его анонс. 15 июня 1923 г. в одном из последних номеров московского журнала «Эхо», редактором-издателем которого был М. Б. Загорский, появилось объявление: «На днях выходит № 1 ежемесячного иллюстрированного журнала

Последняя попытка провести роман через цензуру была предпринята в 1924 г. — в организованном Замятиным совместно с К. И. Чуковским, А. Н. Тихоновым, А. М. Эфросом журнале «Русский современник». Сообщение о печатании «Мы» в № 1 журнала появилось в ленинградском еженедельнике «Зори» 30 марта 1924 г.<sup>51</sup> Весь апрель прошел в хлопотах о первом номере, история прохождения которого восстанавливается из замятинских писем жене.

20 апреля Замятин пишет из Москвы: «Вчера мы, было, совсем приуныли. Был вчера вечером на заседании Союза Пис<ателей> — и там Тих<онов> сообщил, что журнал закрывают, не дадут выйти даже 1-му №. Поэтому утро сегодня проведено в приемной у Луначарского — Тих<онов>, Эфрос и я беседовали с ним, затем — без конца — с цензурой. Кое-как отбились: т. е. первый № выпустят, а что дальше — неизвестно. Узнаем во вторник после заседания Коллегии в цензуре. <...> Если успею — заеду к Воронскому — для разговора о журнале и своем романе».

В недатированном письме того же времени: «Завтра еще раз надо увидеться с Воронским — закинуть удочку насчет романа <...>»<sup>52</sup>.

Первый номер «Русского современника» вышел из печати 16 мая<sup>53</sup> — без «Мы», но с замятинским «Рассказом о самом главном». Очевидно, именно в промежутке с конца апреля до начала мая и состоялось обсуждение романа в ленинградском Гублите, ярко описанное в письме неустановленного лица (предположительно — А. М. Эфроса) А. Н. Тихонову: «<...> начинаю похоронным звоном: вчера замятинский “Интеграл” приказал долго жить. Его читали двое и просматривали еще трое, в том числе и Мордвинкин<sup>54</sup>. Я был торжественно приглашен для выслуш<ива>ния резолюции, которая началась следующими словами: “Мы не хотим с вами ссориться, иначе мы поступили бы иначе: мы не привыкли, чтобы подобные вещи представлялись даже на просмотр, — будь это кто-либо иной, мы бы просто закрыли издательство,

---

«В мире фантастики, утопии и приключений» / Под ред. М. В. Загорского. В номере: «“Мы” — из утопии Евг. Замятина <...>» (Эхо. № 13 (1923), 3-я с. обл.).

<sup>51</sup> Зори. № 12 (1924). С. 16. Ср. в письме Замятина к Л. Н. Лунцу от 21 февр.: «Первый № выйдет в конце марта: “Воспоминания о Ленине” Горького и его же рассказ; м<ожет> б<ыть> — мой роман (если его проволокут через все заставы) <...>» (Лев Лунц и «Серрапионовы братья» / Публ. и комм. Г. Керна // Новый журнал. Кн. 83. (1966). С. 167).

<sup>52</sup> РНБ. Ф. 292. Ед. хр. 10.

<sup>53</sup> Обоснование даты см. в комментариях Е. А. Тоддеса, А. П. Чудакова и М. О. Чудаковой в кн.: Тынянов Ю. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 463.

<sup>54</sup> Неустановленное лицо.

но вам мы делаем только предостережение, что впредь такие вещи здесь нетерпимы”. Как вы понимаете — от такого вступления я полез на стену и разговор пошел крупный. Мне говорили о пародии на коммунизм, потом на коллективизм, потом вообще на какую-то установку обывателя, который де не может не прочесть это иначе как пародию на нашу современность, а я требовал, чтобы мне доказали все это, а не бросались словами, почему это не пародия на крайности огосударствления жизни вообще, почему это комунизм, а не военный социализм хотя бы Германии 1914 года, где коммунизм говорит о своей любви и восхищении государством, когда мы все читали обратное: о временности государственного давления, о необходимости разбить государственную машину, когда совершится наконец переход к подлинному коммунистическому строительству и пр. Разговор длился долго, в итоге мне заговорили уже об “атмосфере” вещи, о том, что обыватель (опять обыватель!) сразу поймет, о чем идет речь, хотя об этом нигде и не говорится, — я им напомнил о городовом, о классическом городовом царевом [?], заставшем человека, крикнувшего “дурак” — “знаем мы, кто дурак, — пожалуйте в полицию”. И в результате, конечно, каждый остался при своем <...>. Я, как будто, должен был бы уже привыкнуть к этим трагическим фарсам, а ушел вчера как после припадка удушья: <...> утопич<ческий> роман — видите ли, государственная опасность!»<sup>55</sup>.

Судьба романа была решена именно тогда, в 1924 г. После запрещения «Мы» Замятин не предпринимает попыток устроить роман в советской печати: с 1922 г. он постоянно ведет переговоры с западными переводчиками и издателями, а после 1924 г. начинает особо активно «продвигать» роман на Запад. История издания «Мы» на английском языке в 1925 г., переводов на чешский, французский и, конечно, история появления отрывков из «Мы» в пражской «Воле России» — тема отдельной работы.



<sup>55</sup> ИМЛИ. Ф. 47, оп. 3, ед. хр. 14.



## И. А. ДОРОНЧЕНКОВ

### Об источниках романа Е. Замятина «Мы»\*

Роман Е. Замятина «Мы», написанный в 1920-х гг. и впервые опубликованный в Советском Союзе в 1988-м (Знамя. № 4, 5), органично включился в духовную жизнь наших дней. Естественно, что отечественные литературоведы обратились к изучению его многообразных источников. В ряду этих работ обращает на себя внимание статья Л. К. Долгополова, который исходит из убеждения, что роман явился «реакцией на вполне определенную систему взглядов» (с. 183)<sup>1</sup>, таившую немалые опасности для будущего. По справедливому суждению исследователя, книгу Замятина нужно рассматривать как факт участия в литературной борьбе, которая «была делом политическим» (с. 185). Одним из основных объектов полемики Замятина традиционно считались уравнилельные идеи Пролеткульта. Однако Долгополов, сопоставляя антиутопию «Мы» с одним из наиболее ярких произведений послереволюционного русского футуризма — поэмой «150 000 000» (1919–1920), — поставил вопрос несколько иначе: «...не является ли... роман *также и* (курсив мой. — И.Д.) полемикой с Маяковским?.. Совпадение некоторых важных деталей говорит о том, что связь и последовательность здесь вполне допустимы» (с. 183)<sup>2</sup>. И хотя исследователь предупреждает, что «вопрос

\* Впервые: Русская лит-ра. 1989. № 4. С. 188–199. Публикуется по этому изданию.

<sup>1</sup> Здесь и далее ссылки на статью даются по изд.: Долгополов Л. К. Е. Замятин и В. Маяковский: (К истории создания романа «Мы») // Русская лит-ра. 1988. № 4, — с указанием страниц в скобках.

<sup>2</sup> Поэма Маяковского эпизодически уже соотносилась с творчеством Замятина. Л. Шеффлер утверждала, что «футуристы и приверженцы Пролеткульта пропагандировали... коллективизм и новый культ машины. Так, Маяковский, до сих пор стремившийся к оригинальности, следуя моде, озаглавливает свою поэму “150 000 000”...» (Scheffler L. Evgenij Zamjatin: Sein Weltbild und seine literarische Thematik. Köln; Wien, 1984. S. 186). Шеффлер лишь дословно повторяет оценку общей позиции футуристов, данную Замятиным

о соотношении идей Е. Замятина с литературными тенденциями начала 20-х годов рассматривается только в одном, частном аспекте» (с. 182) главный вывод его статьи носит отнюдь не частный характер: «...литературный противник Замятина *теперь* нам известен: *это прежде всего* российский футуризм с его пренебрежительным отношением к личности, *затем* Маяковский с его поэмой “150 000 000”» (курсив мой. — *И.Д.*; с. 185). Таким образом, на Маяковского возлагается ответственность за пропаганду уравнилельных идей. Цитирую Долгополова «Маяковский... громогласной неоднократно заявлял о своей приверженности идеалам, которые несут с собой... некие “мы”, вряд ли подозревая... во что могла вылиться реализация его идеалов в действительной жизни» (с. 185).

Могла ли поэма Маяковского стать объектом полемики Замятина? Обратимся к духовной среде писателя периода его работы над романом. Известно, что Замятин был одним из наиболее авторитетных деятелей Петроградского Дома искусств, объединявшего в 1919–1921 гг. литераторов и художников — М. Горького, А. Блока, Н. Гумилева, В. Ходасевича, К. Чуковского, А. Бенуа, «Серапионовых братьев» и др. Их идейно-эстетические взгляды были различны, но соединяющим началом была убежденность в том, что личность, талант и самостоятельность творческого мышления самоценны. Роман «Мы» в значительной мере воплотил их сомнения и тревоги<sup>3</sup>. С наибольшей определенностью общественная и художественная позиция членов Дома нашла выражение в журнале «Дом искусств», в редакционную коллегию которого входил Замятин<sup>4</sup>.

---

по другому поводу в 1918 г. в статье «Презентисты»: «Футуристы создавали моду; презентисты следуют моде... Футуристы бежали толпы; зачем же презентисты бегут за толпой?» (Дело народа. 1918. 31 марта. № 9. С. 4. Подписано: «Мих. Платонов»).

<sup>3</sup> См., напр.: *Белый А.* Дневник писателя: Почему я не могу культурно работать // Записки мечтателей. 1921. № 2/3. С. 114, 127–128 и др.

<sup>4</sup> Редакционную коллегию первого номера составляли М. Горький, М. Добужинский, Е. Замятин, Н. Радлов, К. Чуковский. Во втором номере Горького сменил В. Щербачев. Среди опубликованных журналом произведений нужно отметить «О человеке, звездах и о свинье» А. Ремизова, «Я боюсь» Замятина, «Пушкинскому Дому» и «“Король Лир” Шекспира» Блока, «Заблудившийся трамвай» Гумилева, стихотворения А. Ахматовой, О. Мандельштама, В. Ходасевича, М. Кузмина, прозаические произведения Замятина, В. Пильняка, Н. Никитина, статьи К. Чуковского, Н. Радлова, Ю. Анненкова, И. Глебова (Б. Асафьева) и др. В первом номере за 1921 г. в разделе «Ненапечатанное» отмечено, что Замятиным «закончена большая фантастическая повесть» — имелся в виду несомненно роман «Мы» (Дом искусств. 1921. № 1. С. 75).

Материалы журнала позволяют утверждать, что у его участников сложилось вполне определенное отношение к футуризму и Маяковскому. Футуризм им уже был хорошо знаком, приговор этому явлению вынесен еще до революции и подтвержден после Октября. Футуризму было откано не только в притязаниях на создание «пролетарского искусства», но и в эстетической полноценности (см. статьи Н. Э. Радлова об изобразительном искусстве)<sup>5</sup>. Стремление футуристов, «говоря от лица определенной школы, говорить в то же время от лица власти» (Луначарский) также воспринималось в кругу Дома искусств как курьез.

«...Сочетание красного санкюлотского колпака с желтой кофтой... — язвил Замятин, — слишком кощунственно резало глаз даже неприхотливый: футуристам любезно показали на дверь те, чьими самозванными герольдами скакали футуристы. Футуризм сгинул»<sup>6</sup>. В памфлете «Я боюсь» Замятин определил футуристов по разряду «юрких» литераторов, что равнялось отлучению их от искусства.

Однако для Маяковского критика «Дома искусств» делала исключение. «...По-прежнему среди плоско-жестяного футуристического моря один маяк — Маяковский, — писал Замятин. — Потому что он — не из юрких: он пел революцию еще тогда, когда другие, сидя в Петербурге, обстреливали дальнобойными стихами Берлин. Но и этот великолепный маяк пока светит старым запасом своего “Я” и “Простого, как мычание”»<sup>7</sup>. Несколько позже Замятин, рассуждая о новых тенденциях в искусстве, также не связывал развитие Маяковского с футуризмом: «В бою... между символизмом и неореализмом... разведчиками оказались все многочисленные кланы футуристов. Гинденбург искусства дал им задание бесчеловечное, в котором они должны были погибнуть все до одного: это задание — *reductio ad absurdum*<sup>8</sup>. Они выполнили это лихо, геройски, честно: отечество их не забудет... Те из них, у кого инстинкт жизни оказался сильнее... вернулись из разведки обратно... чтобы вновь идти в бой уже в сомкнутом строю — под знаменем синтетизма, неореализма. Так случилось с Пикассо: его последние работы... — поворот к Энгру. Тем же путем явно пойдет Маяковский — если только окажется, что рост его выше “РОСТА”»<sup>9</sup>.

<sup>5</sup> Радлов Н. 1) Новое искусство и его теории // Дом искусств. 1921. № 1; 2) О беспредметном творчестве // Там же. № 2.

<sup>6</sup> Дом искусств. 1921. № 1. С. 43.

<sup>7</sup> Там же.

<sup>8</sup> Доведение до нелепости (*лат.*).

<sup>9</sup> Анненков Ю. Портреты: Текст Евгения Замятина, Михаила Кузмина, Михаила Бабенчикова. [Пб.], 1922. С. 23. Замятин имел в виду т. н. «неоклассические» произведения П. Пикассо рубежа 1910–1920-х гг. В 1921 г. в преодолевшей международную изоляцию России они приобрели сенсационную известность,



«Прекраснейшие произведения Маяковского», единственные среди созданий авангарда, положительно оценивались и Радловым<sup>10</sup>. Эта оценка согласуется с позицией Блока, выраженной в статье «Без божества, без вдохновенья» (1921). Опубликованная лишь в 1925 г., статья эта, однако, была известна членам редколлегии журнала в рукописи<sup>11</sup>. Как самостоятельное явление, вне связи с футуризмом, рассматривал поэта К. Чуковский. Ряд положений его статьи «Ахматова и Маяковский» явно перекликается с оценками Замятина. Критик отмечал гиперболичность образов Маяковского, обилие «буйных призывов», обращенность к «толпе», рассматривая эти особенности его поэтики прежде всего как выражение своеобразного мышления эпохи: «...Маяковский — поэт-гигантист... Все доведено у него до последней чрезмерности, и слова “тысяча”, “миллион”, “миллиард” у него самые обыкновенные слова... Наша эпоха революций и войн приучила нас к таким огромным цифрам, что было бы странно, если бы поэты, отражающие нашу эпоху, не восприняли и не ввели в обиход тех тысяч, миллионов, миллиардов, которыми ныне явственно орудует жизнь... Не потому ли Маяковский поэт грандиозностей, что он так органически чует мировую толпу, чует эти тысячи народов, закопошившиеся на нашей планете?...»<sup>12</sup>. Характерно, что в «150000000» Чуковский, игнорируя разрушительный пафос, видит закономерное звено литературного развития поэта: «Его поэма... хотя тоже вся с начала до конца зиждется на гиперболах и сногшибательных образах, но и по основному тону, и по структуре стиха является попыткой уйти от... опостылевших форм... В поэме сказалось то, что является скрытой, но неизменной основой всех самых буйных трагедий Маяковского: смех»<sup>13</sup>.

Выясняя содержание понятия «мы» в поэме Маяковского, Долгополов приходит к выводу, что оно совпадает с замятинским «мы». Отправной точкой для него служит тезис из беседы поэта с сотрудником одесской газеты в феврале 1924 г. «“Стоять на глыбе слова «мы»” — вот что тут главное, — считает исследователь. —

---

поскольку были восприняты как знамение конца авангардистских течений. Ср. также оценку футуризма и Маяковского, данную Замятиным в цикле лекций, читавшихся в литературной студии Дома искусств в 1919–1922 гг. См.: Лит. учеба. 1988. № 5. С. 136; № 6. С. 100–101.

<sup>10</sup> Дом искусств. 1921. № 1. С. 49.

<sup>11</sup> Статью «“Без божества, без вдохновенья” (Цех акмеистов)» предполагалось напечатать в несостоявшемся издании Петроградского союза писателей — «Литературной газете». В нее редакцию входили Е. Замятин и К. Чуковский. См.: Дом искусств. 1921. № 2. С. 122.

<sup>12</sup> Дом искусств. 1921. № 1. С. 30–32.

<sup>13</sup> Там же. С. 39.

Маяковский мыслит пока еще вселенскими масштабами, человека как личности нет в поле его зрения. Он появится потом (главным образом как лирический герой)...» (с. 182). Фрагмент беседы, цитируемый Долгополовым, дословно воспроизводит ряд положений программного манифеста «В кого вгрызается Леф?», открывавшего первый, мартовский номер журнала «Леф» (1923). Между тем манифест, который видится Долгополову декларацией самодовлеющего, внеличного коллективизма, был написан поэтом в феврале 1923 г.<sup>14</sup>, т. е. практически одновременно с пронзительно личной поэмой «Про это», которая также была впервые опубликована в первом номере «Лефа» за 1923 г.<sup>15</sup> Эти, казалось бы, несовместимые произведения объединены, однако, общей проблематикой. Приведенные же Долгополовым слова — «растворить маленькое “мы” искусства в огромном “мы” коммунизма» (с. 182) — имеют вполне конкретный смысл и относятся к пропагандированному лефовцами непосредственно включенному в коммунистическое строительство производственному искусству.

Очевидно, что содержание понятия «мы» у Маяковского требует уточнения. Насколько оно неоднозначно и динамично, позволяют понять именно выступления поэта начала 1920-х гг. Первая часть приведенного Долгополовым высказывания — «стоять на глыбе слова “мы” среди моря свиста и негодования» — дословно повторяет тезис манифеста «Пощечина общественному вкусу», подписанного Маяковским в 1912 г. Слова «Стоим на глыбе слова “мы”», по свидетельству А. Крученых, при составлении манифеста были предложены В. Хлебниковым<sup>16</sup>. В 1923 и 1924 гг. в устах Маяковского этот тезис, в частности, был призван подчеркнуть существенную для лефовцев в контексте полемики середины 1920-х гг. преемственность «будетляства» и Лефа. «Мы» «Пощечины...» — это не только лозунг согласно мыслящей и творящей группы художников, но в значительной мере

<sup>14</sup> См.: Вопросы лит-ры. 1983. № 7. С. 200.

<sup>15</sup> Этот журнал не прошел мимо внимания Замятина. Характерно, что и в данном случае писатель провел грань между иронически воспринятыми им лефовскими декларациями и поэзией Маяковского: «Три динамитнейших манифеста; автосалют: “Мы знаем: мы лучшие работники искусства современности”; действительно — мастерские стихи Асеева, Маяковского...» (Русское искусство. 1923. № 2–3. С. 58). В оригинале манифеста «Кого предостерегает Леф?» цитируемые Замятиным слова звучат так: «Мы знаем: мы, левые мастера, мы — лучшие работники искусства современности» (Маяковский В. Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1959. Т. 12. С. 48).

<sup>16</sup> См.: Катанян В. Маяковский: Хроника жизни и деятельности. 5-е изд., доп. М., 1985. С. 62.

знамя немногих гонимых, вынужденных сплотиться для самозащиты перед лицом огульного, агрессивного неприятия. Если уж искать аналогию такому «мы» в послеоктябрьской поэзии, то она, как мне кажется, не в «150 000 000» и не в выступлении 1924 г., а в стихах 1919 г.: «Дралось / некогда / греков триста / сразу с войском персидским всем. / Так и мы. / Но нас, / футуристов, / нас всего — быть может — семь»<sup>17</sup>. В связи с манифестом 1912 г. уместно вспомнить слова В. Воррингера о немецких экспрессионистах: «Безнадежно одинокие захотели притвориться сообществом»<sup>18</sup>. Конечно, «нестерпимая тоска разъединенья» в футуризме не была выражена с остротой, равной экспрессионизму. Но достаточно вспомнить «Облако в штанах» или «Флейту-позвоночник», чтобы ощутить, насколько глубоко переживалась Маяковским трагедия человеческого одиночества и всеобщего отчуждения. Средством ее преодоления стало предельное слияние, отождествление себя с массой в «150 000 000», но все же не растворение в ней, как растворены замятинские «нумера». Иван — не человек массы, а, пользуясь образом Э. Толлера, «человек-масса». В окончательной редакции поэмы Маяковский отказался от следующих строк: «Новое имя / Вырвись / лети / в пространство мирового жилья / Тысячелетнее низкое небо / сгинь синезадо / Это Я / я, я / я / я / я / земли вдохновенный ассенизатор»<sup>19</sup>. В этом фрагменте считал В. Тренин, «на место коллективного Ивана неожиданно выдвигается лирическое “я” поэта — основной образ предшествующих поэм “Война и мир” и “Человек”. Маяковский решил устранить это слишком подчеркнутое вторжение авторской личности в строй эпико-сатирической поэмы»<sup>20</sup>. Эти строки закономерно не вошли в «150 000 000». Но не менее важно, что столь мощно утверждаемое «я» возникло в поэме, причем именно во второй главе, т. е. там, где, если исходить из логики Долгополова, не должно быть и следа единичной личности. Это не случайно — «мы» Маяковского в сущности другая ипостась романтического «я» поэта.

Характерно, что приход поэта к коллективизму его современники рассматривали не как «резкий скачок», породивший несовершенное и этически уязвимое произведение, а как естественную попытку преодолеть безысходную боль одиночества. «Он чувствовал себя носите-

<sup>17</sup> Маяковский В. Полн. собр. соч. Т. 2. С. 28.

<sup>18</sup> Цит. по: Маркин Ю.П. Эрнст Базилях: Пластические произведения. М., 1976. С. 11.

<sup>19</sup> Маяковский В. Полн. собр. соч. Т. 2. С. 460.

<sup>20</sup> Харджиев Н., Тренин В. Поэтическая культура Маяковского. М., 1970. С. 152.

лем и как бы средоточием всех увечий, страданий и ран, причиненных человечеству войною... — писал Чуковский. — Ища утоления этой всечеловеческой боли, впервые ухватился за “социалистов великую ересь”, которой и *защтопал* свою душу. С этих пор и начались его утопии, его веселые картины грядущего всечеловеческого счастья...»<sup>21</sup>.

Примечательно, что и после «150 000 000» в сознании современников Маяковский остался поэтом «Я». Не случайно в 1922 г. в поэме «Пятый Интернационал» он подчеркнул свое отличие от пролеткультовцев именно на примере столь значимых в контексте спора слов «мы» и «я»: «Простите, товарищ Маяковский. Вот вы все время орёте — “социалистическое искусство...” А в стихах — “я”, “я” и “я”... В чем дело?.. Пролеткультцы не говорят / ни про “я”, / ни про личность. / “Я” / для пролеткультца / все равно что неприличность. / И чтоб психология / была / “коллективной”, чем у футуриста, / вместо “я-с-то” / говорят “мы-с-то”. / А по-моему, / если говорить мелкие вещи, / сколько ни заменяя “Я” — “Мы”, / не вылезешь из лирической ямы. / ... Если мир / подо мной / муравейника менее, / то куда ж тут, товарищи, различать местоимения?!»<sup>22</sup>.

Поэма неоднократно читалась Маяковским в столице в 1920 г. В октябре того же года она была частично опубликована в первой книге «Художественного слова»<sup>23</sup>. Но в этой публикации отсутствуют две первые части поэмы, содержащие строки, которые, по мнению Долгополова, наиболее близко соотносятся с образами романа. Явного знания этих фрагментов не обнаруживает ни один из писавших о Маяковском в первом номере «Дома искусств» (многие материалы журнала датированы 1920 г., вышел он в начале 1921 г. Наиболее вероятно, что с полным текстом поэмы Замятин познакомился лишь 4 декабря 1920 г., когда Маяковский с большим успехом прочел «150 000 000» в Петроградском Доме искусств<sup>24</sup>. Отдельным изданием поэма вышла в 1921 г. Ее появление отмечено в хронике второго номера «Дома искусств»: «... в Москве... все

<sup>21</sup> Дом искусств. 1921. № 1. С. 40–41. В качестве примера такой утопии Чуковский приводит не картины будущего в «150 000 000», а фрагменты поэмы «Война и мир» (1915–1916).

<sup>22</sup> *Маяковский В.В.* Полн. собр. соч.: В 13 т. Т. 4. С. 122–123.

<sup>23</sup> Художественное слово: Временник НКП. М. 1920. Кн. 1. С. 13–16. [Б. п.]. В публикацию вошли первые семь строк поэмы и глава, начинающаяся словами: «Теперь / повернем вдохновенья колесо...». См. также: *Катанян В. Маяковский: Хроника жизни и деятельности.* С. 184, 186–187.

<sup>24</sup> Это событие отмечено хроникой журнала «Дом искусств». 1921. № 1. С. 70. О присутствии Замятина на чтении поэмы свидетельствует Маяковский (см.: В. Катанян).

лежит в портфелях издателей и авторов. В сравнительно лучшем положении авторы агитационных, упрощенного типа <...> как правило — малой художественной ценности пьес, а также пролетарские поэты... *Вне этих категорий — в области художественного слова* книг вышло очень мало: ...“150 000 000” довольно обширная поэма в стихах Вл. Маяковского, отмеченная *обычными* достоинствами и недостатками этого поэта, местами сбивающаяся на литературу типа “РОСТА” (курсив мой. — И. Д.)»<sup>25</sup>.

Таким образом, критика «Дома искусств», в т. ч. Замятин, последовательно противопоставляла Маяковского футуристам как подлинного поэта громадной стихийной энергии юрким «литературным кентаврам», не имеющим права называться художниками. Поэзия его рассматривалась как созвучное эпохе, органически развивающееся явление. Материалы журнала также позволяют предположить, что в 1920 г., когда создавался роман «Мы» первая и вторая части поэмы оставались неизвестными Замятину и критикам «Дома искусств»<sup>26</sup> и не могли стать объектом литературной полемики. Если даже допустить, что части «150 000 000» были известны кругу Замятина, то само молчание об этих фрагментах знаменательно: они виделись закономерным развитием уже знакомых мотивов поэзии Маяковского и, естественно, не вызывали острой реакции<sup>27</sup>.

Главный импульс фантазии Замятина, конечно, дала сама действительность «военного коммунизма», превращавшая человека в средство достижения умозрительной цели. «Война империалистическая и война гражданская обратили человека в материал для войны, в номер, цифру. Человек забыт — ради субботы: мы хотим напомнить другое — суббота для человека», — писал Замятин<sup>28</sup>. Но полагаю, что образы и мотивы романа, которые Долгополов возводит к поэме Маяковского, возникли прежде всего в полемике с пролеткультовской моделью эгалитарного общества, которая, принципиально исключая самоценную личность и свободное индивидуальное творчество, в свою очередь была порождением эпохи революционного максимализма.

<sup>25</sup> Дом искусств. 1921. № 2. С. 124.

<sup>26</sup> Так, напр., Чуковский акцентирует в поэме не наиболее впечатляющие моменты — грозное шествие обездоленных «мы», а прежде всего смех, звучащий наиболее сильно в опубликованных осенью 1920 г. «американских» эпизодах.

<sup>27</sup> Об откликах современников, в частности о рецензии М. Кузмина, опубликованной в сб. «Завтра» (Берлин, 1923), в редактировании которого участвовал Замятин, см.: Харджиев Н., Тренин Н. Поэтическая культура Маяковского. С. 156–164.

<sup>28</sup> Замятин Е. «Завтра» // Замятин Е. Соч. М., 1988. С. 407–408.

В литературной продукции Пролеткульта, в ее прямолинейности, усредненности, грубой утилитарности, в ориентации на шаблонные поэтические формы Замятин с тревогой увидел признаки реального осуществления этой модели<sup>29</sup>.

Пролеткульт возник незадолго до Октября 1917 г. Естественно, что он привлек внимание творческой интеллигенции не только как новое явление (футуристы этим преимуществом уже не обладали), но и как «законное» детище пролетарской революции, Пролеткультовцы властно утверждали себя в качестве единственных строителей будущего: «Все — мы, во всем — мы, мы — пламень и свет побеждающий, / Сами себе Божество, и Судья, и Закон» (В. Кириллов. «Мы». 1917). А. Горнфельд так прокомментировал на страницах «Дома искусств» присущее пролеткультовцам сознание собственной исключительности: «Ничего не имел бы и против Пролеткульта, лишь бы названию этому соответствовала истинная пролетарская культура; но, увы, я вынужден дешифровать иначе: вижу, что значит оно не пролетарская *культура*, но *культ* пролетария, а это вещи разные и иногда, несмотря на единый корень, прямо противоположные»<sup>30</sup>.

Если футуристов было относительно немного, а влияние их ограничивалось, как правило, лишь художественной средой, то организации пролетарской культуры стали действительно массовыми. Возможности их росли стремительно. К началу 1920 г., по данным В. В. Горбунова, в стране было около 300 Пролеткультов, в работе которых участвовали десятки тысяч человек<sup>31</sup>. Пролеткультам принадлежали ведущие издательские органы, в которых разрабатывалась концепция «пролетарской культуры». В статьях А. Богданова, П. Лебедева-Полянского, П. Керженцева, Ф. Калинина и других широко пропагандировались ее основополагающие идеи. Постепенно Пролеткульт приобрел значение и размах реальной политической силы, явно выходявшей из-под партийного контроля. После Письма ЦК РКП(б) «О Пролеткультах» от 1 декабря 1920 г., неоднократных выступлений В. Ленина организации пролетарской культуры были подчинены Наркомпросу. Однако конец массового пролеткультовского

<sup>29</sup> Полемике Замятина с Пролеткультом посвящена, в частности, статья: Lewis K., Weber H. Zamyatin's «We», the proletarian poets, and Bogdanov's «Red Star» // Russian Literature Triquarterly. 1975. № 12.

<sup>30</sup> Дом искусств. 1921. № 2. С. 83.

<sup>31</sup> Горбунов В.В. В. И. Ленин и Пролеткульт. М., 1974. С. 123–125. Фактические данные о пролеткультовском движении см.: Пинегина Л.А. Советский рабочий класс и художественная культура: 1917–1932. М., 1984. С. 72–118.

движения был предрешен объективным ходом событий. Пролеткульт, детище первых лет Октября, эпохи «военного коммунизма», мог функционировать лишь в условиях постоянных революционных боев и внешней изоляции. Нормализация общественного развития России в начале 1920-х гг. выявила утопический, экстремистский характер пролеткультовской теории. Но, схлынув с поверхности художественной жизни, пролеткультовщина на десятилетия сохранилась как способ мышления.

Неоднократно отмечалось, что ставшее названием книги Замятина местоимение «мы» было основополагающим в лексиконе поэтов Пролеткульта. «Мы» пролеткультовцев — это символ массы вчерашних угнетенных, воодушевленной сознанием своей преобразовательной миссии и всемирного классового единства, в то же время не отягощенной привязанностью к прошлому и сплоченной в порыве к будущему. Здесь «нет места личному “я”, духу индивидуализма... Здесь только одно многоликое, безмерно большое, не поддающееся учету “мы”»<sup>32</sup> — слова эти принадлежат не Строителю Интеграла. Они сказаны пролеткультовским критиком Ф. Калининым о стихах А. Гастева в сентябре 1918 г.

Пролеткультовское «мы» было включено в жесткий производственный процесс, интегрировано с машиной, а потому воспринималось как механизм, элементы которого не обладают личностным началом и самостоятельной ценностью, свободно взаимозаменялись: «Значит, по-вашему, между гением и простым рабочим нет никакой разницы? Да, скажем мы, по существу никакой, разница только в интенсивности и в большей или меньшей чувствительности мозгового аппарата»<sup>33</sup>. Эта декларация, прозвучавшая со страниц теоретического органа Пролеткульта, очевидно, перекликается с многозначительным разговором персонажей романа Замятина: «Один идиот, из наших же поэтов... Два года сидел рядом как будто ничего. И вдруг — на тебе: “Я, говорит, — гений, гений — выше закона”. И такое наляпал...»<sup>34</sup>

Столь же прямолинейно выражены пролеткультовцами и другие нормы, которые определяли жизнь Единого Государства Замятина: метафизичность мышления, рационализм и искусственная устраненность творческой стихии, стремление к полному единообразию, нивелированию членов общества, грубо утилитарное отношение к ис-

<sup>32</sup> Цит. по: *Мазаев А.И.* Концепция «производственного искусства» 20-х гг.: Историко-критич. очерк. М., 1975. С. 56.

<sup>33</sup> Пролетарская культура. 1918. № 1. С. 10.

<sup>34</sup> Знамя. 1988. № 4. С. 147.



куству. Даже детали быта «нумеров», воссозданные в романе, восходят к общим местам пролеткультовской поэзии. Не исключено, что прообразами «голубоватых юниф» были постоянно упоминавшиеся В. Кирилловым, М. Герасимовым и другими синие блузы фабричных рабочих. Сопровождавший жизнь «нумеров» Музыкальный Завод родился, конечно, не из абстрактного «триллиона труб» Маяковского (с. 183), а из многократно воспетой рабочими поэтами симфонии заводских гудков<sup>35</sup>. Замятин словно предугадал один из экспериментов, предложенных пролеткультовской прессой как пример для подражания, — организованную 7 ноября 1922 г. в Баку «симфонию гудков» заводов и кораблей<sup>36</sup>. К. Левис и Г. Уэбер ошибочно относят это событие к майским праздникам 1922 г. Но заслуживает внимания их замечание о том, что День Единогласия в романе «может быть сатирой на... грандиозные празднования 1 Мая»<sup>37</sup>. Централизованные шествия по украшенным художниками улицам были лейтмотивом праздников Октябрьской эпохи. Полагаю, однако, что в данном случае следует говорить не о революционных празднествах как таковых, а о вполне конкретном, уникальном даже для дерзкого искусства революционной поры явлении, свидетелем которого мог быть Замятин. С мая по ноябрь 1920 г., в пору создания романа «Мы», на площадях Петрограда — перед Биржей, Зимним дворцом, на Каменном острове — состоялось четыре грандиозных представления, повествовавших о борьбе угнетенных, — «Освобожденный труд», «К мировой Коммуне» и др.<sup>38</sup> Общая концепция их принадлежала профессиональным литераторам, режиссерам и художникам — П. Арскому, М. Добужинскому, С. Радлову, А. Пиотровскому, К. Марджанову и др. Одним из постановщиков празднеств был Ю. Анненков, к творчеству которого Замятин проявлял особое внимание. Во время таких представлений перед десятками тысяч зрителей оказывались тысячи статистов — члены рабочих клубов, красноармейцы, комсомольцы. Теоретики революционных праздников Октябрьской эпохи рассчитывали на инициативу масс, однако Луначарский не случайно подчеркивал, что организация подобных представлений предполагает

<sup>35</sup> О мотивах пролеткультовской поэзии, предвосхитивших Музыкальный завод, см.: *Lewis K., Weber H.* Op. cit. P. 262–263.

<sup>36</sup> См.: *Горн.* 1923. № 9. С. 109–116.

<sup>37</sup> *Lewis K., Weber H.* Op. cit. P. 278.

<sup>38</sup> Одно из них, «К мировой Коммуне», запечатлено в известной картине Б. Кустодиева «Ночной праздник над Невой» (1923, Москва, Центральный музей Революции СССР). Подготовительные эскизы представлений, фотографии см.: *Агитационно-массовое искусство: Оформление празднеств: 1917–1932.* М., 1984. Табл. 188–200.

наличие «целого штата помощников, способных внедриться в массы и руководить ими, причем руководить... так, чтобы естественный порыв масс, с одной стороны, и полный энтузиазма, насквозь искренний замысел руководителей — с другой, сливались между собой»<sup>39</sup>. Современные советские искусствоведы, высоко оценивая празднества 1920 г., указывают, однако, что воплощение грандиозного замысла требовало «строгой дисциплины, организованности и подчинения всех исполнителей воле постановщика» (И. М. Бибикова)<sup>40</sup>. Думаю, что на сцены романа «Мы», связанные с восторженным изъятием единодушия, могли повлиять не только впечатления писателя от праздничных инсценировок 1920 г. Замятин, скорее всего, ощутил противоречивость отношения к такого рода событиям, с одной стороны, широких масс, вдохновенно и искренне воспринимавших их как свой праздник, с другой стороны, администрации, видевшей в представлениях прежде всего средство политической агитации. Эта сложность уловлена и выражена А. Стригалевым: «...каждое из зрелищ, по желанию публики и участников, намечалось повторить (и тем улучшить, усовершенствовать), но ни одно повторение не состоялось. Организации, выступавшие “заказчиками” зрелищ, ценили только их злободневность и теряли к ним интерес сразу после миновавшего праздника»<sup>41</sup>.

Замятинская антиутопия родилась в годы, когда складывались различные футуристические модели будущего. В 1918–1920 гг. футуристическая утопия постепенно приобретала очертания в публикациях «Искусства коммуны», творениях Хлебникова, проектах Татлина, Родченко, Лисицкого и др. Но параллельно, а подчас и опережая ее, складывалась и другая утопия — пролеткультовская.

Пролеткультовцы много и любовно рассуждали о будущем, чаще всего выражая свои представления о нем в клишированных образах. Не был чужд им и жанр литературной утопии. Рассказ Кириллова, созданный в 1923 г. не без влияния четвертого сна героини Чернышевского, содержит устойчивые мотивы утопии: пробуждающийся через десятилетия герой, панорамы светлого, просторного города — Москвы 1999 г., описание нового образа жизни и грандиозных технических достижений. В то же время «Первомайский сон» Кириллова воплотил и специфические черты образного мышления пролеткультовской литературы. Герой созерцает «движенье тысяч радостных и гордых, как боги, людей», чувствует «биение единого

<sup>39</sup> Цит. по: Агитационно-массовое искусство... С. 106.

<sup>40</sup> Там же. С. 27.

<sup>41</sup> Творчество. 1987. № 11. С. 5–6.

сердца торжествующей массы»<sup>42</sup>. Симптоматичен диалог героя и его спутницы из будущего, завершающий рассказ: «— Мери, — произнес я с дрожью в голосе, — если бы жившие в мое время видели хоть частицу этой прекрасной и счастливой жизни, они бы удесятирили свою энергию в борьбе за будущее. Мери, мы слишком мало работали.

Две карих звезды снова вспыхнули восторженно.

— Неправда, вы титаны, вы сказочные герои, любуйтесь, это вошли ваши семена. — И взяв меня под руку, тихо и ласково сказала: “А теперь пойдёмте, торжественное заседание уже началось”<sup>43</sup>. Утилитарные формы общественной жизни — митинги, собрания — начинали приобретать в 1920-е гг. самоценно-ритуальный характер. Рассказ-утопия Кириллова проецирует в будущее характерную особенность политического быта эпохи. В романе Замятина этот мотив преомылся в системе ритуалов Единого Государства (церемония казни, День Единогласия и др.).

Один из проектов будущего мироустройства вызвал в среде пролеткультовцев острые разногласия и, возможно, не прошел мимо внимания Замятина. Летом 1919 г. поэт А. Гастев опубликовал в журнале «Пролетарская культура» трактат, в котором наметил перспективу формирования общества на основах «механизированного

---

<sup>42</sup> Лит. еженедельник. 1923. 28 апр. № 17. С. 3. Ср.: «Творческой мукой горит коллективная грудь» (В. Кириллов. «Мы»). Именно этот журнал, пропагандировавший творчество пролетарских писателей, «космистов», и резко нападавший на Маяковского, поместил статью, которая надолго запомнилась Замятину. В 1931 г., обращаясь к Сталину, он писал: «В каждой моей напечатанной вещи непременно отыскивался какой-нибудь дьявольский замысел. Чтобы отыскать его — меня не стеснялись награждать даже прощеским даром: так, в одной моей сказке (“Бог”), напечатанной в журнале “Летопись” — еще в 1916 году, — некий критик умудрился найти... “издевательство над революцией в связи с переходом к нэпу”...» (Замятин Е. Соч. С. 490). Писатель имел в виду выделявшийся даже среди продукции такого рода доносительским задором репортаж о выступлении «Серапионовых братьев», Ахматовой и Замятина в клубе Зиновьевского университета: Левин Ф. Ушей не спрятать... // Лит. еженедельник. 1923. 26 мая. № 20/21. «Его сказочки — сплошное издевательство над революцией... — писал Левин. — Вот первая сказочка. Жили тараканы у почтальона. Считали его богом. Однажды, в пьяном виде будучи, уронил почтальон таракана со стены в свою “скробыхалу”. Думал таракан, что погиб. Ан нет, нашел его пьяный бог и снова на стену посадил. А таракан и рад. Как велик бог, как милосерд! Это вам говорит Замятин, вам всем, кто предан революции. Смахнула вас революция в “скробыхалу”, а потом нэп — снова на стену посадила. Что имели, то и теперь имеет» (С. 11–12).

<sup>43</sup> Там же. 28 апр. № 17. С. 6. Ср.: «Мы сотни разявимся на торжественное собрание и прождемся сомнением» (А. Гастев. «Встреча»).

коллективизма». С конца 1920-х это сочинение Гастева, насколько мне известно, в нашей стране не переиздавалось<sup>44</sup>. Поэтому приведу обширные выдержки, позволяющие провести буквальные аналогии между утопией Гастева и Единым Государством Замятина, между коллективизированным по пролеткультовским рецептам обществом и системой жизни «нумеров»: «Постепенно, шаг за шагом, вместо рассыпанных местных обычаев конструируется... экстерриториальный план рабочих часов, рабочих отдыхов, рабочих перерывов и проч. ...Постепенно расширяясь, нормировочные тенденции внедряются в боевые формы рабочего движения: стачки, саботаж, — социальное творчество, питание, квартиры и, наконец, даже в интимную жизнь вплоть до эстетических, умственных и сексуальных запросов пролетариата... Машинизирование не только жестов, не только рабоче-производственных методов, но машинизирование обыденно-бытового мышления, соединенное с крайним объективизмом, паразитально нормализует психологию пролетариата... Пусть нет еще международного языка, но есть международные жесты, есть международные психологические формулы, которыми обладают миллионы. Вот эта-то черта и сообщает пролетарской психологии поразительную анонимность, позволяющую квалифицировать отдельную пролетарскую единицу как А, Б, С или как 325, 075 и 0 и т. п. ...В дальнейшем эта тенденция незаметно создаст невозможность индивидуального мышления, претворяясь в объективную психологию целого класса с системами психологических включений, выключений, замыканий... Проявления этого механизированного коллективизма настолько чужды персональности, настолько анонимны, что движение этих коллективов-комплексов приближается к движению вещей, в которых как будто уже нет человеческого индивидуального лица, а есть ровные, нормализованные шаги, есть лица без экспрессий, душа, лишенная лирики, эмоция, измеряемая не криком, не смехом, а манометром и таксометром... Мы идем к невиданно-объективной демонстрации вещей, механизированных толп и потрясающей открытой грандиозности, не знающей ничего интимного и лирического»<sup>45</sup>.

К. Левис и Г. Уэбер, сопоставившие этот текст и роман Замятина, прошли мимо знаменательной дискуссии, вызванной статьей «О тенденциях пролетарской культуры». Утопия Гастева встретила резкое неприятие главного теоретика Пролеткульта А. Богданова, назвавше-

<sup>44</sup> Фрагмент см.: Литературные манифесты (От символизма к Октябрю): Сб. мат.-лов. М., 1929. С. 131–136.

<sup>45</sup> Пролетарская культура. 1919. № 9/10. С. 43–45.

го ее «чудовищной аракчеевщиной»<sup>46</sup>. Богданов точно заметил, что в схеме Гастева «есть еще одна сторона, скрытая, но страшно важная. За его коллективом... невидимо чувствуются руководящие *авторитеты*». Он полагал, что таким авторитетом является «социальная группа необезличенного... ученого *инженерства*, которое будет... вести общее руководство над анонимно-стихийным коллективом»<sup>47</sup>. В Едином Государстве Замятина этой группе соответствует институт Хранителей с Благодетелем на вершине. Замятин в данном случае лишь довел схему до логического итога, следуя давней истине: «Все утопии имеют две общие черты: диктатора и папу, которые чаще всего соединены в одном лице» (Э. Кине. «Революция»)<sup>48</sup>.

В нарисованном Замятиным обществе принято видеть прообраз диктатур XX столетия, своего рода модель тоталитарного режима. Думается, что не только тоталитарность как таковая определяет своеобразие Единого Государства. В данном случае она — следствие эгалитарности, порождение эпохи «подавления личности во имя масс»<sup>49</sup>. Замятин наглядно показал, что общество, в котором идея равенства стала самодовлеющей и приобрела абстрактный характер, порождает систему, насильственно поддерживающую эгалитарность. Эта система, корпорация (в романе «Мы» — Хранители) заинтересована в поддержании уравнительности как основы собственной власти, принципа, блестяще выраженного лозунгом Оруэлла: «Все животные равны, но некоторые животные равны более, чем другие».

В основу картины будущего, нарисованной в романе «Мы», лег, очевидно, и проект Гастева, концентрированно выразивший и доведший до абсурда пролеткультовские идеи, — Гастев практически выполнил задачу, которую Замятин сформулировал устами одного из своих героев. «...Чтобы определить материал идеи, нужно... капнуть на него сильнодействующей кислотой, — рассуждал Д-503. — Одну из таких кислот знали и древние: *reductio ad finem*»<sup>50</sup>. Замятин как бы привел в движение схематизированную конструкцию пролеткультовца и, поверив ее человеческим чувством, продемонстрировал нравственную порочность.

Существует и более конкретное доказательство того, что антиутопия «Мы» ориентирована в значительной мере на пролеткультовскую

---

<sup>46</sup> Там же. С. 50.

<sup>47</sup> Там же. С. 52.

<sup>48</sup> Цит. по: История Французской революции / Сочинение Минье. СПб., 1901. С. 432.

<sup>49</sup> Замятин Е. Завтра // Замятин Е. Соч. С. 407.

<sup>50</sup> Доверение до предела (*лат.*). Знамя. 1988. № 5. С. 105.

доктрину. В начале 1922 г. вышел второй выпуск журнала «Дом искусств». В нем Замятин поместил своего рода продолжение памфлета «Я боюсь» — небольшую статью «Рай», подписанную псевдонимом «Мих. Платонов»<sup>51</sup>. В памфлете писатель лишь предупреждал о грозящем русской культуре «католицизме». Он достаточно снисходительно писал: «Пролеткультское искусство — пока шаг назад, к шестидесятым годам»<sup>52</sup>. В статье «Рай», опираясь на материалы литературно-художественных журналов 1920 г., Замятин воссоздал более острую ситуацию, когда «неюрки молчат», а на «гранитном фундаменте монофонии создается новая русская литература...»<sup>53</sup>. В 1921 г. у писателя вызывали тревогу прежде всего связанные с Пролеткультом поэзия и проза, все более определенно задающие тон остальной литературе. В нарисованном Замятиным образе современной литературной школы явственно обозначились черты будущего мироустройства, воссозданного в романе «Мы».

Формулировки Замятина-критика буквально перекликаются с фрагментами романа. Один из сквозных мотивов антиутопии — «рай» — разнообразное и, на первый взгляд, окончательно приведенное в равновесие общество становится воплощением «древней легенды о рае». Однако в статье Замятина нет «райского», «ангельского» единогласия, определяющего облик литературы, в котором все громче звучал голос Пролеткульта.

«Мы» (1920): «...Древняя легенда о рае... Это ведь о нас... Тем двум в раю — был предоставлен выбор: или счастье без свободы — или свобода без счастья... Они, олухи, выбрали свободу... Мы помогли Богу окончательно одолеть Дявола... И готово: опять рай... Никакой этой путаницы о добре, зле: все — очень просто, райски, детски просто»; «люди жили еще в свободном, т. е. ... диком состоянии»<sup>54</sup>.

«Рай» (1921): «...Если бы Он (Творец. — И. Д.) сразу избавил человека от дикого состояния свободы... В полифонии всегда есть опасность какофонии... Ведь знал же Он это, учреждая рай: там — только монофония, только ликование... Мы, несомненно, живем в эпоху космическую — создания нового неба и новой земли. И, разумеется, ошибки Иалдабаофа мы не повторим, полифонии, диссонансов — уже

<sup>51</sup> К. Левис и Г. Уэбер показали, что фрагменты романа интонационно идентичны строфам, цитированным в статье Замятина (*Lewis K., Weber H.* P. 254. Ср.: P. 257–258). На принципиальное значение этой статьи указывает: *Barrat A.* The first entry of «We» // *The Structural analysis of russian narrative fiction.* (Keel, 1982). P. 105.

<sup>52</sup> Дом искусств. 1921. № 1. С. 44.

<sup>53</sup> Там же. № 2. С. 91.

<sup>54</sup> Знамя. 1988. № 4. С. 155–156, 135.

не будет: одно величественное, монументальное, всеобъемлющее единоголосие. Иначе — какое же воплощение древней... мечты о рае?»<sup>55</sup>.

Немаловажно, что мотив «рая» в романе и статье мог ассоциироваться в сознании современников с романом Достоевского «Бесы»: «— Я предлагаю не подлость, а рай, земной рай, и другого на земле быть не может, — властно заключил Шигалев»<sup>56</sup>. Эта связь тем более разительна, что в моменты, когда поэт R-13 рассуждает о преимуществах «счастья без свободы», его речь напоминает развязный говорок Петра Верховенского<sup>57</sup>. Пролеткультовская литература вступала в связь с образами «Бесов» и помимо романа Замятина. Так, например, в 1922 г. М. Герасимов воспел преобразующую деятельность пролетария, приводящего планету в порядок с помощью

<sup>55</sup> Дом искусств. 1921. № 2. С. 91. Ср.: «...теория привела их (русских революционеров. — И.Д.) к идее “диктатуры классово-сознательного пролетариата”, а далее подразумевалось — теперь мы видим, до какой степени туманно, — что возникнет новое небо и новая земля... Но мы убедились, что небо в России все то же, и земля все та же...» (Уэллс Г. Россия во мгле. М., 1970. С. 50). Замятин, знаток творчества Уэллса, непосредственно общался с ним, когда английский писатель посетил Петроград в окт. 1920 г. (см.: Дом искусств. 1921. № 1. С. 76; Замятин Е. Уэллс // Вестник лит-ры. 1920. № 11. С. 16). Чуковский отметил в дневнике, что «Замятин беседовал с Уэллсом о социализме» (цит. по: Наше наследие. 1988. № 2. С. 95). Вероятно, некоторые оценки, высказанные в этой беседе, отразились в книге Уэллса. В то же время цитируемые фрагменты восходят к общему источнику — Апокалипсису: «И увидел я новое небо и новую землю, ибо прежнее небо и прежняя земля миновали...» (Откр 21, 1).

<sup>56</sup> Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: В 30 т. М., 1974. Т. 10. С. 312. «Бесы», впрочем, содержат не единственный в русской литературе прошлого века прообраз Единого Государства. Несомненно, предвосхищает его и угрюм-бурчеевский город Непреклонск: «Страшная масса исполнительности, действующая как один человек, поражала воображение. Весь мир представлялся испещренным черными точками, в которых, под бой барабана, двигаются по прямой линии люди, и все идут, все идут. Эти поселенные единицы, эти взводы, роты, полки — все это, взятое вместе, не намекает ли на какую-то лучезарную даль... Что же это, однако, за даль?... Ка-за-р-рмы! — совершенно определенно подсказывало возбужденное до героизма воображение» (Салтыков-Щедрин М. Собр. соч.: В 20 т. М., 1969. Т. 8. С. 406–407). Не случайно в 1927 г. Замятин обратился непосредственно к книге Щедрина, создав предназначенную для театра инсценировку «История города Глупова» (см.: Scheffler L. Op. cit. S. 259).

<sup>57</sup> «Это древние стали бы тут судить, рядить, ломать голову — этика, неэтика... Ну, да ладно; словом, вот такую вот райскую поэмку, а? И при этом тон серьезнейший... понимаете? Штучка, а?» (Знамя. 1988. № 4. С. 156). Ср.: «Знаете ли, я думал отдать мир папе... А старикашка согласится мигом. Да другого ему и выхода нет, вот помяните мое слово, ха-ха-ха, глупо? Говорите, глупо или нет?» (Достоевский Ф. Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 10. С. 323 и др.).



токарного станка: «...Срезал Ривьеру, Романтику; / Из Великого в Атлантику / Пробороздил второй Панамский канал, / Везувий дрогнул, упал... / Просто — еще усилие, / И мы отшлифуем тебя, земля. / Вырвем везувийные гнойники, / Прыщи старого и наросты. / По невиданному плану / Я срезал целые горы, / Белые Монбланы / Стекали от упорного суппорта...»<sup>58</sup>.

Стихи Герасимова с пугающей буквальностью реализовали метафору восхищенного шигалевской проповедью Петра Верховенского: «Цицерону отрезывается язык, Копернику выкальвают глаза, Шекспир побивается камнями — вот шигалевщина!.. — Слушайте, Ставрогин: горы сравнять — хорошая мысль, не смешная. Я за Шигалева!»<sup>59</sup>.

В текстуально совпадающих выражениях характеризует Замятин основы жизни Единого Государства, способ мышления его подданных и ситуацию, складывавшуюся в русской словесности в 1920 г. не в последнюю очередь благодаря литераторам пролеткультовского толка:

«*Мы*» (1920): «...Неизвестное органически враждебно человеку, и homo sapiens — только тогда человек в полном смысле этого слова, когда в его грамматике совершенно нет вопросительных знаков...»

«Мерными рядами, по четыре, восторженно отбивая такт, шли номера, — сотни, тысячи номеров, в голубоватых юнифах...»; «— Ясно, — перебила 1, — быть оригинальным — это значит как-то выделяться среди других. Следовательно, быть оригинальным — это нарушить равенство... И то, что на идиотском языке древних называлось “быть банальным”, у нас значит: только исполнять свой долг».

«...У нас приручена и оседлана когда-то дикая стихия поэзии. Теперь поэзия — уже не беспардонный соловьиный свист: поэзия — государственная служба, поэзия — полезность. Наши знаменитые “Математические Нонны”... А “Ежедневные оды Благодетелю”?.. А жуткие красные “Цветы судебных приговоров”?..»<sup>60</sup>

«*Рай*» (1921): «...В монофонической вселенной вообще нет места вопросам. В самом этом изогнутом теле вопроса — ? — разве не чувствуется Великий Змий, сомнениями искушающий блаженных обитателей древнего рая?»

«Все они (прозаики “новой вселенной”. — И.Д.) сливаются в одно монофонически-серое как величественные роты, шеренги, батальоны одетых в униформу. Впрочем, как же иначе ведь не быть банальным — это значит выделиться из стройных рядов, это значит — нарушить закон всеобщего равенства. Оригинальность — несомненно преступна.»

<sup>58</sup> Пролетарские поэты первых лет советской эпохи. Л., 1959. С. 211–212.

<sup>59</sup> *Достоевский Ф.* Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 10. С. 322–323.

<sup>60</sup> Знамя. 1988. № 5. С. 106; № 4. С. 132, 142, 158.

«Душеполезные беседы — большая часть беллетристики новой вселенной... И поучение на тему: “Да здравствует единая трудовая школа!”. И поучение на тему: “Сильнее любите, сильнее смерти долг революционера”. И поучение на тему: “Нет старого бога, которому служат представители тьмы, невежества, суеверия”...»<sup>61</sup>

Перед художественной интеллигенцией круга «Дома искусств» встал не только вопрос, за какой гранью человек перестает быть личностью, но и вопрос, где предел, за которым искусство, утрачивая самоценность, перестает быть собой. «Но что нам делать с розовой зарей / Над холодеющими небесами, / Где тишина и неземной покой, / Что делать нам с бессмертными стихами? / Ни съесть, ни выпить, ни поцеловать...» — эти строки одного из вершинных произведений Гумилева («Шестое чувство», 1921) обретают особый смысл в контексте напряженных споров 1910–1920-х гг. о природе и назначении искусства. С внутренней логикой этой полемики связаны перепубликация раннего (1906) диалога А. Блока «О любви, поэзии и государственной службе» левоэсеровской газетой «Знамя труда» (1918. 28 апр.) и его отдельное издание берлинским издательством «Скифы» (1920). Некоторые его мотивы, начиная с названия, перекликаются с приведенным фрагментом романа «Мы». «Поэт... Литература должна быть общественной!.. Литература должна быть настоящим хлебом! Шут... Литература развивает фантазию, фантазия — мать бездны»<sup>62</sup>. Повествование Замятина о хирургическом удалении фантазии для обуздания мятежных порывов «номеров» перекликается не только с этим фрагментом диалога. В характере взаимоотношений Благодетеля и Строителя Интеграла, в метаниях Д-503, в отчаянии готового расстаться с «фантазией», т. е. отказаться от остатков свободы, ощутимы реминисценции разговора блоковских персонажей «Придворный... Но наградой за некоторую утрату личности служит зато сознание свято исполненного долга... Поэт. Последние ваши слова очень важны для меня. Меня привело к вам именно желание пожертвовать своей фантазией общественному благу»<sup>63</sup>.

Анализируя в статье «Рай» конкретное литературное явление, Замятин-критик постоянно находился в кругу образов романа. Так, выражая надежду на превращение некоторых пролетарских писателей «в настоящих поэтов знающих наши, человеческие, метания и цели»<sup>64</sup>, он прочерчивает путь, которым проводит хотя и не до конца,

<sup>61</sup> Дом искусств. 1921. № 2. С. 91–93.

<sup>62</sup> Блок А. Собр. соч.: В 8 т. М.; Л., 1961. Т. 4. С. 65.

<sup>63</sup> Там же. С. 69.

<sup>64</sup> Дом искусств. 1921. № 2. С. 92.

своего Д-503. В числе писателей, из произведений которых Замятин черпал материал для обобщений в статье «Рай», большинство составляли близкие к Пролеткульту литераторы — В. Кириллов, С. Обрадович, В. Александровский, И. Садофьев и др. В ряду с ними стоят В. Брюсов, С. Городецкий, Дир Туманный — но не Маяковский! А между тем некоторые образчики «райской» единогласной литературы заимствованы из того же выпуска «Художественного слова», где впервые появились фрагменты «150 000 000», а ко времени публикации статьи писатель безусловно знал полный текст поэмы. Однако беспокойство вызывают у него не буйные призывы: «Пули, погуще! / По оробелым! / В гуцу бегущим / грянь, парабеллум!» или: «Стар — убивать! / На пепельницы черепа!», а, казалось бы, близкие по тону, но вялые и претенциозные строки А. Дорогойченко, напоминающие эпизод испытаний двигателей Интеграла, испепеливших «десяток зазевавшихся нумеров», чье исчезновение ни на секунду не прервало работу: «Мы в кипящем Гольфштреме крови. То и дело плывут костяки. Пустяки! Доплывем...»<sup>65</sup>. Напротив, Маяковский, наряду с Андреем Белым, Есениным, Клюевым и Пильняком, недвусмысленно противопоставлен как «земной» поэт литераторам «райской» монофонии<sup>66</sup>. Как видно из выступлений Замятина этого периода, для него «Маяковский — большой поэт...». Путь же «художников очень больших, — писал Замятин в статье “Грядущая Россия”, — это всегда путь Агасфера, это всегда — хождение по мукам, всегда измена синице в руках ради журавля в небе»<sup>67</sup>. В этих словах — критерий отношения создателя романа «Мы» к поэту и поэзии и, в частности, к Маяковскому начала 1920-х гг.

Очевидно, что Пролеткульт, наиболее одиозно выразивший эгалитарные тенденции революционной эпохи, был одним из центральных, хотя и далеко не единственным объектом полемики Замятина в пору создания романа «Мы». Значит ли это, что футуризм и Маяковский совсем не отразились в замятинской антиутопии?

Прикладная сторона творчества Маяковского, особенно полно осуществившаяся в идеях Лефа и стихотворной публицистике,

<sup>65</sup> Там же. С. 91. (Пренебрежение жизнью «единиц» характерно для оперировавших многомиллионными массами пролеткультовских поэтов. Ср.: «Снарядополет — десять миллиметров от лбов. Тридцать лбов слизано — люди в брак» (А. Гастев. «Пачка ордеров». 1921). Цит. по: *Гастев А.* Поэзия рабочего удара. М., 1971. С. 216).

<sup>66</sup> Из статьи «Рай»: «Новорожденные москвичи из “Горна” и “Кузницы” идут опасным путем тех ангелов, которые любили прекрасных земных дочерей Сифа: они любят Белого, Маяковского, Есенина» (Дом искусств. 1921. № 2. С. 92). О Клюеве и Пильняке см.: Там же. С. 92, 93.

<sup>67</sup> Дом искусств. 1921. № 2. С. 95.

на рубеже 1910–1920-х гг. становилась все более явной и вполне могла преломиться в романе «Мы». В «Стансах о половой гигиене» или в «бессмертной трагедии “Опоздавший на работу”» без труда узнаются агитки, подобные «Рассказу о том, как кума о Врангеле толковала без всякого ума»<sup>68</sup>. Возможны и другие футуристические реминисценции в книге Замятина. Но ассоциации с футуризмом возникают в романе постольку, поскольку идеи и пафос «будетлян» и пролеткультовцев сближаются, выражая общие для авангардизма рубежа 1910–1920-х гг. закономерности<sup>69</sup>. Стихийно развивавшаяся и внутренне противоречившая любой доктрине поэзия Маяковского — какие бы формы она в ту пору ни принимала — вряд ли могла служить для Замятина воплощением действительно уравнилельных идей.

Послереволюционное творчество поэта Замятин оценивал неоднозначно: «...В стихах о бабе у Врангеля — уже не прежний Маяковский — Эдиссон, пионер, каждый шаг которого — просека в дебрях: из дебрей он вышел на ископченный большак, он занялся усовершенствованием казенных сюжетов и ритмов. Впрочем, что же: Эдиссон тоже усовершенствовал изобретения Грэхэма Белля»<sup>70</sup>. В рукописи статьи «Я боюсь» оценка была еще более острой. Как

---

<sup>68</sup> Надо отметить, однако, что в сер. 1920-х гг. Замятин связывал процесс насаждения утилитаризма в искусстве отнюдь не с творчеством Маяковского, а с деятельностью Л. Авербаха: «Снижение цен, санитарное благополучие города, тракторизация деревни — очень хорошо... Я представляю себе отличный газетный фельетон на эти темы (который завтра будет забыт)... Что значит для художественной литературы “организовывать жизнь”? Авербах понимает это так: “Молочная кооперация будет темой художественного произведения новых писателей, потому что она является делом социальной практики новой эпохи”. Это звучит как злой анекдот, но этот злой анекдот на память потомству Авербах сочинил сам о себе» (*Замятин Е. Цель* // Замятин Е. Соч. С. 454–455).

<sup>69</sup> В этом отношении характерен следующий факт. В 1918 г. вышла книга одного из ведущих теоретиков левого искусства, художественного критика Н. Пунина, написанная в соавторстве с Е. Полетаевым. Трактат Пунина и Полетаева, рисовавший будущее мироустройство как «культурное общество», которое «не знает свободы и знает скорее добровольное рабство, организованное на творчестве в интересах Целого», вызвал у наркома просвещения сочувственные ассоциации с сочинениями Гастева (см.: *Полетаев Е., Пунин Н. Против цивилизации*. Пг., 1918. С. 42. Замечание Луначарского см.: Там же. С. V). Не случайна поэтому и абберация венгерской исследовательницы, поставившей эту книгу в связь с проблематикой романа «Мы» — в ее статье Пунин и Полетаев ошибочно причислены к пролеткультовцам. См.: *Каман Э. О коллективизме: Из истории старых литературных споров революционных лет* // *Slavica*. 1981. XVII. S. 159.

<sup>70</sup> Дом искусств. 1921. № 1. С. 44.

указал А. Ю. Галушкин, в текст не вошла фраза: «...его ростопчинские вирши, печатавшиеся в “Искусстве коммуны” и ныне печатающиеся в “Окнах московского РОСТА”, — это уже не прежняя его ревущая медь, это — дребезжание скворца»<sup>71</sup>. В рукописи остались также и другие резкие слова о Маяковском, относящиеся к 1920 г.: «Отчего же вы, вы — писатели... прорубившие в умах просеки для революции, — отчего вы теперь не поете ей гимнов?.. Именно потому, что революция *победила*... Написать одобряемую... “Мистерию-буфф” — гарантировано сотни тысяч! Написать книжку сказок в стиле Д. Бедного — вернейшее средство стать богатым! И потом — почет, и потом — популярность, и потом — автомобиль... Не смешно ли... нажать теперь законных (sic!) плодов?»<sup>72</sup>.

Эти высказывания касаются, однако, не проблем коллективистской этики. Спор Замятина с Маяковским лежал в иной плоскости. В центре его — одна из главных проблем художественных дискуссий 1920-х гг., прослеживающаяся и в романе «Мы» (характерен в этом отношении, например, образ R-13 — «государственного поэта», не случайно оказавшегося в числе зачинщиков восстания)<sup>73</sup>, — литература и революция, взаимосвязь художника и общества. Спор этот был неизбежен — Маяковский, вчерашний лидер футуристов, более явственно становился одной из центральных фигур литературного процесса<sup>74</sup>.



<sup>71</sup> Лит. обозрение. 1988. № 2. С. 101. Примечательно, что, исключая эти строки, Замятин смягчал, а не ужесточал оценку Маяковского.

<sup>72</sup> Цит. по: *Scheffler L.* Op. cit. S. 40.

<sup>73</sup> См. об этом: *Russel R.* Literature and Revolution in Zamiatin's «Мы» // *The Slavic and East European Review.* Vol. LI. January. 1973.

<sup>74</sup> Вопрос о литературных отношениях Замятина и Маяковского в период, последовавший за созданием романа «Мы», нуждается в самостоятельном исследовании.



## **М. Ю. ЛЮБИМОВА**

### **«Разговоры с дьяволом» и «Tertium Organum» П. Д. Успенского (Заметки об источниках романа «Мы» Е. Замятина)\***

Роман «Мы» (завершен в 1922 г., первая публикация — на английском языке — 1924 г., Нью-Йорк) создан на основе широкого круга самых разнообразных печатных и устных источников. «“Мы” — самая моя шуточная и самая серьезная вещь», — признался в автобиографии (1922) автор<sup>1</sup>. Игровое начало в романе имеет всецело организующий характер и является основным конструктивным принципом построения текста. Замятин играет с пространством, со временем, он играет с культурной памятью читателя, обращаясь к самым различным традициям русской и мировой культуры — философии, истории, точным и естественным наукам, литературе, живописи. Такая структура, по мнению Замятина, способна отразить современное мировоззрение, и может быть адекватной той, небывалой ранее, калейдоскопичности событий, какие выпали на долю России и Европы в XX столетии.

Для исследования процедуры заимствования писателем того или другого источника необходимо составить «реестр» (с возможной полнотой) аналогий и совпадений. Нам представляется, что к уже установленным исследователями источникам возможно сделать некоторые дополнения.

---

\* Впервые: Судьбы литературы Серебряного века и русского зарубежья: Сб. статей и мат-лов: (Памяти Л. А. Иезуитовой: К 80-летию со дня рождения). СПб., 2010. С. 96–110. В настоящем издании публикуется с уточнениями и дополнениями.

<sup>1</sup> Замятин Е. Автобиография // Вестник лит-ры. 1922. № 2–3. С. 15. Здесь цит. по: Замятин Е. Я боюсь: Литературная критика. Публицистика. Воспоминания / Сост. и комм. А. Ю. Галушкина; подг. текста А. Ю. Галушкина и М. Ю. Любимовой; вст. ст. В. А. Келдыша. М., 1999. С. 3.

Известно, что Замятин интересовался философской, богословской, мистической и оккультной литературой<sup>2</sup>. В анкете на вопросы для сборника «Как мы пишем» (1930) Замятин использовал одно из центральных понятий в оккультизме. Рассказывая о соседской девочке, которая своей игрой на рояле одного и того же этюда в течение полутора лет мешала ему писать, он шутливо заметил: «Если есть, как уверяют теософы, “астральное клише”, то там уже давно отпечаталась моя жестокая расправа с этой девчонкой: я ее убивал уже много раз»<sup>3</sup>. У Замятина был собственный мистический опыт; с друзьями он посещал спиритические сеансы. 15 мая 1911 г. он сообщает в письме невесте Людмиле Николаевне Усовой о посещении спиритического сеанса в Лесном; в другом письме от 15 января 1912 г. спрашивает, бывает ли она на сеансах медиума Яна Гузика<sup>4</sup>. 17 (30 мая) 1916 г. в письме к жене Людмиле Николаевне Усовой (Замятиной), отправленном из Нью-Кастла, он просил прислать из Петрограда книгу «Разговоры с дьяволом. Оккультные рассказы» П. Д. Успенского. В письме от 27 июня (10 июля) он еще раз повторил свою просьбу<sup>5</sup>. О том, что Замятин был знаком с другой работой Успенского — «Tertium Organum», свидетельствует следующий факт. Рецензируя в 1921 г. роман А. Н. Толстого «Хождение по мукам» (напечатан в журнале «Грядущая Россия»), Замятин констатировал: «по-плотиновски Ал. Толстой Петербурга не увидел», и далее разъяснил: «Плотин говорил: “Тот, кто видит, — сам становится вещью, которую видит”»<sup>6</sup>. Это точное воспроизведение высказывания античного философа III в., приведенное Успенским, им же переведенного на русский с английского перевода трудов Плотина, выполненного Т. Тэйлором<sup>7</sup>: «Плотин <...> утверждал, что для совершенного по-

<sup>2</sup> См.: Гребенщиков Я. П. и Замятин Е. И. Переписка (1916–1928) / Вст. ст., публ. и комм. М. Ю. Любимовой // Евгений Замятин и культура XX века: Исследования и публикации. СПб., 2002. С. 255–256.

<sup>3</sup> Замятин Е. Я боюсь. С. 159.

<sup>4</sup> См. подробнее: Рукописное наследие Евгения Ивановича Замятина / Редкол.: В. Н. Зайцев и др.; сост.: Л. И. Бучина, М. Ю. Любимова; предисл. и комм. М. Ю. Любимовой. СПб., 1997 (Рукописные памятники; Вып. 3. Часть 1–2). С. 71, 110, 111.

<sup>5</sup> Там же. С. 202, 208.

<sup>6</sup> Мих. Платонов <Замятин Е.>. «Грядущая Россия» // Дом искусств. 1921. № 2. С. 94–96. Цит. по: Замятин Е. Я боюсь. С. 63. Прежние попытки установить источник этой цитаты по русскоязычным текстам Плотина, изданным до 1921 г., были безуспешными. См. комм. А. Ю. Галушкина (Там же. С. 300).

<sup>7</sup> Успенский указал источник: «Select Works of Plotinus. Translated by Thomas Taylor. Bohn’s Library».



знания субъект и объект должны быть соединены, — что разумный агент и понимаемая вещь не должны быть разделены. Потому что тот, кто в и д и т, сам становится вещью, которую в и д и т (*О гностических ипостасях*). Далее Успенский пояснил этот тезис: «“Видеть” здесь нужно понимать, конечно, в смысле интуиции»<sup>8</sup>. Замятин также учел это пояснение в своем отзыве, хотя и не цитировал его<sup>9</sup>.

Петр Демьянович Успенский (1878–1947) — русский философ, теософ, эзотерик и писатель, математик по образованию<sup>10</sup>. Многообразие затронутых им вопросов привлекло к его работам широкий круг читателей, о чем свидетельствует количество трудов, изданных в дореволюционной России<sup>11</sup>

<sup>8</sup> Здесь и далее цитаты приводятся по изд.: Успенский П.Д. *Tertium Organum*. Ключ к загадкам мира. 2-е пересмотр. и доп. авт. изд. СПб.: Н. Т. Табериио, 1916. С. 225.

<sup>9</sup> К сожалению, мы не располагаем другими документальными подтверждениями о чтении Замятиным этих и других работ Успенского. Так же нам не известно, посещал ли Замятин публичные лекции Успенского в Москве и Петербурге (начиная с 1907 г.), был ли с ним знаком, кто из друзей писателя входил в окружение философа. Успенский родился в Москве, с 1909 г. жил в Петербурге; в 1920 г. эмигрировал в Константинополь; жил в Лондоне, затем в Нью-Йорке; с 1921 г. в Лондоне руководил деятельностью «Историко-психологического общества» — организации по изучению эзотерико-психологического саморазвития.

<sup>10</sup> См.: Ровнер А.В. Гурджиев и Успенский. 2-е перераб. изд., М.: Старклайт-Номос, 2006. Это первое систематическое исследование на русском языке жизни и творчества Успенского и Г. И. Гурджиева — основателей одного из оригинальных духовных течений XX столетия — «четвертого пути».

<sup>11</sup> Успенский П.Д. 1) Четвертое измерение. Опыт исследования области неизмеримого. СПб.: Тип. СПб. Т-ва печ. и изд. дела «Труд», 1910 (книга вышла в 1909; 2-е перераб. и доп. изд. — 1914; 3-е вновь пересм. и доп. изд. — Пг.: М. В. Пирожков, 1918; 4-е изд., перепеч. и вновь просм. и доп. с 3-го изд. — Берлин: Парабола, 1931 — под загл.: Четвертое измерение: Обзор главнейших теорий и попыток исследования области неизмеримого); 2) Внутренний круг. О «последней черте» и о сверхчеловеке (Две лекции). СПб.: Тип. СПб. Т-ва печ. и изд. дела «Труд», 1913; 3) *Tertium Organum*. Ключ к загадкам мира. СПб.: Тип. СПб. Т-ва печ. и изд. дела «Труд», 1911 (2-е пересмотр. и доп. авт. изд. — СПб.: Н. Т. Табериио, 1916); 4) Символы Таро. Философия оккультизма в рисунках и числах (Очерк из кн. «Мудрость богов»). СПб.: СПб. гор. тип., 1912 (2-е изд. под загл.: Символы Таро (Старинная колода карт). Философия оккультизма в рисунках и числах — Пг.: Лит. кн. лавка, 1917); 5) Искания новой жизни. Что такое Йога. СПб.: Тип. акц. о-ва тип. дела в СПб. («Герольд»), 1913 (2-е изд. — Пг.: Новый человек, 1915; 3-е изд. — Пг.: М. В. Пирожков, 1918); 6) Идеи Хинтона и их приложение к жизни // Хинтон Ч. Г. Воспитание воображения и четвертое измерение. Пг.: Лит. кн. лавка, 1915; С. VI–XII; 7) «Кинемодрама» (не для кинематографа). Оккультная повесть из цикла «вечного возвращения». Пг.: Изд. А. Н. Брянчанинова (Новое Звено), 1917; 8) Разговоры с дьяволом. Оккультные рассказы. Пг.: Изд. А. Н. Брянчанинова (Новое Звено), 1916.

и за рубежом<sup>12</sup>, переводы и исследования его жизни и творчества<sup>13</sup>. Исследователи творческого наследия Успенского единодушно отмечали присущее ему новое качество мышления: «Успенский сознательно обозначал свое место на пересечении различных интеллектуальных течений, создавая в этом пространстве своеобразную философию и новую психологию, прокладывая самостоятельные духовные пути и испытывая новые и древние методы духовной работы, никогда не отождествляя себя с каким-либо из существовавших направлений». В Успенском сочетались «радикальный спиритуализм» с не менее «радикальным рационализмом». Через пропасть между этими крайностями он строил мост из идей, на первый взгляд несоединимых. Он стремился в философских и научных исканиях построить идеальную модель, которая «обладала бы как теоретической, так и практической достоверностью». Теория Успенского подкреплялась практикой. Проведенные им в 1911–1912 гг. эксперименты в области измененных состояний сознания (с использованием йоги, оккультных упражнений, наркотиков и веселящего газа) привели его к выводу: «объективной магии», отдельно от явлений «субъективной магии» и «мистицизма» не существует. «Субъективная магия» — галлюцинации, сновидения, самогипноз и другие виды магического опыта, по Успенскому, существуют только внутри самого субъекта. «Мистицизм» всегда носит субъективный характер и связан с измененными состояниями сознания, он достигается молитвами, медитацией, постом и т. д. Успенский не обнаружил также и мир «астрала», изучаемый теософами<sup>14</sup>.

Отвечая на вопрос о происхождении названия книги «*Tertium Organum*» (оно означало «третий канон мысли»), автор объяснил, что хотел этим названием продемонстрировать: «более глубокое и обширное понимание возможностей универсальной логики существовало еще задолго до тех узких систем, которые даны нам Аристотелем и Бэконом»<sup>15</sup>. Успенский пытался решить вопросы,

<sup>12</sup> *Ouspensky P.* 1) *Letters from Russia* // *The New Age*. 1919. September 4, November 27, December 4, 11, 18, 25; 2) *New Model of the Universe*. London and New York, 1931; 2 nd ed. London and New York, 1934; 3) *In Search of the Miraculous*. New York, 1949; London, 1950; 4) *The Psychology of Man's Possible Evolution*. London, 1947; New York, 1974; 5) *Conscience. The Search for the Truth*. London, Boston and Henley, 1979.

<sup>13</sup> См: [http://en.wikipedia.org/wiki/P.\\_D.\\_Ouspensky](http://en.wikipedia.org/wiki/P._D._Ouspensky); <http://www.ouspensky.info/englishside.htm>

<sup>14</sup> *Ровнер А.Б.* Гурджиев и Успенский. С. 13, 34, 85.

<sup>15</sup> См.: Там же. С. 35.

волновавшие его современников: познаваемость реальности, психофизический параллелизм, применимость математических методов к различным областям знания. Он обращается к наиболее обсуждаемым теориям и идеям: теории пространства и времени И. Канта; идее вечного возвращения Ф. Ницше; теории пространственно-временного континуума А. Эйнштейна и Г. Минковского; идее Е. Блаватской о возрождении утраченной эзотерической традиции; буддийской концепции «линги шарире»; концепции сверхчеловека и эзотерического юллерхристианства. Успенский постоянно отсылает читателя к библейским текстам, к произведениям философов, богословов, математиков, физиков, поэтов и прозаиков. Среди них Р. Бекк, Э. Беллами, Я. Бёме, А. Вольтер, Г. Гегель, А. Данте, Ч. Дарвин, У. Джемс, Ф. Достоевский, Климент Александрийский, М. Лермонтов, Н. Лобачевский, М. В. Лодыженский, К. Маркс, Д. Мережковский, Г. де Мопассан, М. Мюллер, М. Нордау, Платон, Плотин, А. Пушкин, Б. Риман, В. Розанов, В. Соловьев, Б. Спиноза, Л. Толстой, Н. А. Умов, Г. Фехнер, П. Флоренский, Ч. Хинтон, А. Шопенгауэр, Эвклид и многие другие.

Используя открытия современной физики, математики и естествознания, исходя из идей И. Канта и Э. Маха, Успенский подверг критике понятие трехмерного пространства как результата субъективной ограниченности человеческого восприятия и выдвинул идею многомерного мира, в котором четвертым измерением является время, и привнес в изложение этой (по своему происхождению восточной) доктрины ряд новшеств. Идею мерности пространства он связал с психологией человека. Универсум в его понимании предстает в образе гигантского иероглифа. Идеальная модель нового человека будущего, нового общества, которых отличает особенное понимание мира и жизни, по замечанию Успенского, могли бы разрешить «на другой плоскости» «социальные и политические вопросы, так остро выдвинутые нашим временем»<sup>16</sup>.

Успенский критикует «материализм», в частности экономический материализм К. Маркса, а также «энергетизм» и «позитивистский метод». Различая идею вечного повторения и идею вечного возвращения, он подчеркивает, что при решении проблемы времени есть состояние, в котором они не противоположны друг другу.

Книга Успенского «Разговоры с дьяволом» (в нее вошли две повести — «Изобретатель» и «Добрый чорт») могла стать одним из источников сюжетной линии романа Замятина — о поголовной операции (прижигание «узелка фантазии») с целью достижения

<sup>16</sup> Там же. С. 35–36.

«всеобщего счастья» в Едином Государстве. Вероятно, рассуждения дьявола об истине, о роли зла и страдания в жизни человека, о «душе» и «разных глупых фантазиях» послужили стимулом для некоторых структурообразующих «знаковых» формул и образов в романе<sup>17</sup>. Дьявол рассуждает: «...у людей бывают странные фантазии», они «часто мешают людям жить и заниматься делом»; «мы создаем другие, похожие на первые, но безвредные». «А наши теории, те, которые мы выдвигаем против вредных фантазий» — это «маленькая фальсификация», «в основу мы кладем самые реальные земные факты, только такие, каких не было, не бывает и не может быть». «Наш потусторонний мир ничем не отличается от земли. Это, так сказать, земля наоборот. А ты понимаешь, что общие места, даже взятые наоборот — неопасны». «В вашей старой книге» история Адама и Евы «описана неверно». «Адам и Ева <...> жили в той пустоте, которую мы ненавидим и которая враждебна жизни». «Мы решили бороться. Задача заключалась в том, чтобы выбить из головы у этих двух их фантазии, убедить их, что мир существует, что жизнь совсем не игра, а очень серьезная и даже тяжелая вещь — и что добро и зло — понятия в высшей степени относительные и не заключающие в себе ничего постоянного. Это и значило бы изгнать их из рая. Этот рай нас глубоко возмущал». «И был только один способ победить Адама и Еву, это ввести в их жизнь страдание и заставить их поверить в реальность материи». «Это было начало нашей победы». «Маленькая причина иногда имеет огромные последствия. Достаточно было Адаму и Еве в этом одном случае допустить реальность материи и вещей, и эта реальность полезла, так сказать, изо всех щелей». «Никаких душ вообще нет. Что такое душа? Это только общее название явлений психофизической жизни». «У потомков Адама эволюции не существует». «У потомков Адама часто возникают опять прежние фантазии», «у них сохранились смутные воспоминания о жизни до грехопадения». Дьявол, обращаясь к людям, борющимся со злом, поясняет: «Вы не хотите понять, что зло это орудие для совершенствования. Страдание очень часто — единственное средство заставить человека понять высшие духовные истины»<sup>18</sup>.

<sup>17</sup> Как правило, заимствование Замятиным идей, образов, цитат восходит не к одному, а к нескольким литературным или историческим источникам. В данной статье (ввиду ее ограниченного объема) мы сознательно опускаем другие источники влияния.

<sup>18</sup> Успенский П. Д. Разговоры с дьяволом. С. 102–105, 108–109, 112, 114–115, 117, 118.

В романе Замятина Благодетель, подобно дьяволу, объясняет «потомку Адама» Д-503: «Я спрашиваю: о чем люди — с самых пеленок — молились, мечтали, мучились? О том, чтобы кто-нибудь раз навсегда сказал им, что такое счастье, — и потом приковал их к этому счастью на цепь. Что же другое мы теперь делаем, как не это? Древняя мечта о рае... Вспомните: в раю уже не знают желаний, не знают жалости, не знают любви, там — блаженные, с оперированной фантазией (только потому и блаженные) — ангелы, рабы Божьи... И вот, в тот момент, когда мы уже догнали эту мечту, когда мы схватили ее вот так, — (Его рука сжалась: если бы в ней был камень, — из камня брызнул бы сок), когда уже осталось только освежать добычу и разделить ее на куски — в этот самый момент вы — вы...» (запись 36; с. 282)<sup>19</sup>. Другой «потомок Адама» — поэт R-13 рассматривает «древнюю легенду о рае» как историю о себе и своих современниках: «Тем двум в раю — был предоставлен выбор: или счастье без свободы — или свобода без счастья; третьего не дано. Они, олухи, выбрали свободу — и что же: понятно — потом века тосковали об оковах. Об оковах — понимаете — вот о чем мировая скорбь. Века! И только мы снова догадались, как вернуть счастье... <...> Древний Бог и мы рядом, за одним столом. Да! Мы помогли Богу окончательно одолеть диавола — это ведь он толкнул людей нарушить запрет и вкусить пагубной свободы, он — змий ехидный. А мы сапожищем на головку ему — тррах! И готово: опять рай. И мы снова простодушны, невинны, как Адам и Ева. Никакой этой путаницы о добре, зле: все — очень просто, райски, детски просто. Благодетель, Машина, Куб, Газовый Колокол, Хранители — все это добро, все это — величественно, прекрасно, благородно, возвышенно, кристально-чисто. Потому что это охраняет нашу несвободу — то есть наше счастье» (запись 11; с. 178–179). Главный герой знает по собственному опыту: «<...> самое мучительнее — это заронить в человеке сомнение в том, что он — реальность, трехмерная, — а не какая-либо иная — реальность» (запись 21; с. 218). Любовное чувство так захватывает героя, что он готов переносить любые страдания, хотя тут же вспоминает о правилах, установленных Единым Государством: «Какой абсурд — хотеть боли! Кому же не понятно, что болевые — отрицательные слагаемые уменьшают ту сумму, которую мы называем счастьем» (запись 24; с. 229).

<sup>19</sup> Здесь и далее текст романа цит. по изд.: Евгений Замятин. «Мы»: Текст и мат-лы к творческой истории романа / Сост., подг. текста, публ., коммент. и статьи М. Ю. Любимовой, Дж. Куртис. СПб., 2011. В круглых скобках указывается номер главы — «записи» и номер страницы.

В романе Замятина в записях 6, 7, 10, 13, 17 встречается имя Будды, создавшего религиозное учение о равенстве всех людей в страдании и праве на «спасение». Смысловые связи образа Будды с образом Благодетеля в романе раскрываются полнее, если принять во внимание беседы англичанина Лесли со стариком-индусом о сущности восточного учения, приведенные Успенским. Индус поучает Лесли: «Й о г а, именно и есть з а п р я г а н и е ж и з н и в я р м о и д е й. Вы знаете, что слово йога имеет один корень с вашим словом уюг (ярмо, иго)»; «Нужно уничтожить противоречие между жизнью идеей и реальной ежедневной жизнью. Для этого нужно, чтобы вы знали себя. Каждый момент знали, что и для чего вы делаете. Только тогда вы будете владеть вещами, а не вещи будут владеть вами»<sup>20</sup>. И Будда, и Благодетель выступают здесь как представители двух «субъективных доктрин», которые каждый из них воплощает в реальной жизни, навязывая поголовное «спасение». И тогда раскрывается смысл фразы Д-503: «но мне спасенья уже нет, я не хочу спасенья...» (запись 31; с. 262), как избавление от любой регламентации.

Размышления Д-503 о долге гражданина в Едином Государстве вполне созвучны мыслям англичанина Лесли о войне (в повести «Добрый чорт» из «Разговоров с дьяволом»). После возвращения с Востока, йога и буддизм казались Лесли ненужной роскошью; он «должен и думать, и чувствовать, и жить, как римский легионер, обязанность которого защищать от варваров в е ч н ы й г о р о д <...>. А кто знает, в конце концов, где больше варваров — за стенами вечного города — или внутри стен»<sup>21</sup>.

Разделяя положение И. Канта, считавшего, что изучение феноменальной стороны мира не приблизит нас к пониманию «вещей в себе»: «“Феномен вещи” — это есть вещь в таком виде, как мы ее воспринимаем», Успенский в «Tertium Organum» приводит пример с часами в руках дикаря: «Представим себе дикаря, “изучающего” часы. Представим себе, что это умный дикарь и хитрый. Он разобрал часы и сосчитал все колесики и винтики, сосчитал число зубчиков на каждом колесике, знает часы вдоль и поперек. Единственно не знает чего, — *зачем они существуют*. И не знает, что стрелка обходит циферблат в половину суток, т. е., что *по часам можно узнавать время*. Это все “позитивизм”». «Для дикаря часы будут очень интересной, сложной, но совершенно бесполезной игрушкой. <...> Приблизительно таким же, бесконечно более сложным, но неизвестно для чего существ-

<sup>20</sup> Успенский П. Д. Разговоры с дьяволом. С. 123, 126.

<sup>21</sup> Там же. С 164.

вующим и неизвестно каким образом создавшимся *механизмом*», таким же представляется *человек* взгляду ученого-материалиста». Этим примером Успенский объясняет «двумерность» позитивной философии: «“Материализм”, или “энергетизм”, утверждает, что явления жизни и сознания — только функция физических явлений, что без физических явлений явления жизни и сознания существовать не могут, и представляют собой только известную сложную комбинацию этих последних». «И мы с полным правом можем сказать, что энергетизм — это такая же субъективная теория, как любая доктрина догматической теологии»<sup>22</sup>.

Замятин развивает эту идею Успенского в эпизоде «дикарь с барометром», демонстрируя, как она воплощается в жизни: «Недавно археологи откопали одну книгу 20-го века. В ней иронический автор рассказывает о дикаре и о барометре. Дикарь заметил: всякий раз, как барометр останавливался на “дожде”, — действительно шел дождь. И так как дикарю захотелось дождя, то он повыковырял ровно столько ртути, чтобы уровень стал на “дождь” (на экране — дикарь в перьях, выколуывающий ртуть: смех). Вы смеетесь: но не кажется ли вам, что смеха гораздо более достоин европеец той эпохи. Так же, как и дикарь, европеец хотел “дождя” — дождя с прописной буквы, дождя алгебраического. Но он стоял перед барометром мокрой курицей. У дикаря, по крайней мере, было больше смелости и энергии и — пусть дикой — логики: он сумел установить, что есть связь между следствием и причиной. Выковырив ртуть, он сумел сделать первый шаг на том великом пути, по которому...» (запись 4; с. 149–150).

Успенский в «Tertium Organum» цитирует сочинения философа II в. Климента Александрийского (по английской книге «Extracts from the Writings of Clement of Alexandria») и объясняет смысл его высказываний: «Диалектически истина изображается только в перспективе, — т. е. неизбежно в искаженном виде», истине присущи «невыразимость в словах» и «условность всех философских систем и формулировок». «Сколько споров, сколько религиозных распрей, сколько насилия над чужой мыслью стало бы совершенно не нужно и невозможно, — утверждает Успенский, — если бы люди поняли, что никто не обладает истиной, а все ищут ее, каждый по-своему»<sup>23</sup>. Замятину так же, как Успенскому, враждебна любая ортодоксальная доктрина, уничтожающая здоровую, чувственную радость земного бытия (и в этом они следуют

<sup>22</sup> Успенский П.Д. Tertium Organum. С. 122–123, 125–127.

<sup>23</sup> Там же. С. 273–274.



за Ф. Ницше<sup>24</sup>). Так же, как немецкий философ, они не приемлют никакого господства над человечеством «с целью его осчастливления»<sup>25</sup>, и утверждают: никакая философская система не может целиком войти в жизнь и процесс поиска истины ценнее, чем борьба за ее воплощение.

Если принять во внимание рассуждения Успенского о четвертом измерении, о времени и о пространстве, его обращение к пространственно-временному континууму А. Эйнштейна и Г. Минковского, а также иллюстрацию этих идей фрагментами из романа «Идиот» Достоевского, то возможно объяснить происхождение и смысл интегрального образа «корень из минус-единицы». «*Тайна времени* проникает все, — пишет Успенский. — *Тайна мысли* создает все». «*Тайна бесконечности* — больше всех тайн. Она говорит нам, что все звездные миры — вся видимая вселенная *не имеют измерения* рядом с бесконечностью — равны точке, математической точке, не имеющей никакого протяжения. И в “положительном” мышлении мы все время делаем усилия, чтобы забыть об этом, не думать». Успенский обращается к описаниям эпилептических состояний и цитирует слова князя Мышкина: «В этот момент, — как говорил он однажды Рогожину в Москве, во время их тамошних сходов, — в этот момент мне как-то становится понятно необычайное слово о том, что *времени больше не будет*. Вероятно, — прибавил он, улыбаясь, — это та же самая секунда, в которую не успел пролиться опрокинувшийся кувшин с водой эпилептика Магомета, успевшего, однако, в ту самую секунду обозреть все жилища Аллаховы»<sup>26</sup>. Эти идеи получают художественное оформление у Замятина. Д-503 ощущает во сне, как «иррациональные величины» прорастают сквозь все привычное и трехмерное. Проснувшись, он разматывает «логическую цепь» вполне рационально: «Всякому уравнению, всякой формуле в поверхностном мире соответствует кривая или тело. Для формул иррациональных, для моего  $\sqrt{-1}$ , мы не знаем соответствующих тел, мы никогда не видели их... Но в том-то и ужас, что эти тела — невидимые — есть, они непременно, неминуемо должны быть: потому что в математике, как на экране, проходят перед нами их причудливые, колючие тени — иррациональные формулы; а математика

<sup>24</sup> Как заметил А. Ровнер, «Ницше — наиболее цитируемый автор у Успенского» (Ровнер А. Б. Гурджиев и Успенский. С. 109). О влиянии идей Ницше на творчество Замятина см.: Любимова М. Ю. Биография Е. И. Замятина. Источники для реконструкции // Евгений Замятин и культура XX века. С. 17–21, 21, 23, 24, 34, 35.

<sup>25</sup> См.: Сумерки богов: [Сб.] // Ф. Ницше, З. Фрейд, Э. Фромм и др. / Сост., общ. ред. и предисл. А. А. Яковлева. М., 1989. С. 83–84.

<sup>26</sup> Успенский П. Д. Tertium Organum. С. 184–185, 287.

и смерть — никогда не ошибаются. И если этих тел мы не видим в нашем мире, на поверхности, для них есть — неизбежно должен быть — целый огромный мир там, за поверхностью...». Герой ощущает, что этот  $\sqrt{-1}$ , «минус-жалю», не что иное как его «душа», подобная «легендарному скорпиону древних, добровольно жалящая себя» (запись 18; с. 204–205). Здесь важно иметь в виду, что похожую на «корень из минус-единицы» величину вместо обычной координаты времени вводят А. Эйнштейн и Г. Минковский:  $\sqrt{-1}$  ст («переменное мнимое») <sup>27</sup>.

Возможно, что рассуждения Успенского о «бесконечной сфере», в виде которой человек представляет мир, послужили одним из источников для изображения восприятия Д-503 не только окружающего мира, но и себя в нем: «И что это за странная манера — считать меня только чьей-то тенью. А, может быть, сами вы все — мои тени» (запись 21; с. 218); «Это почему-то врезалось острее всего: тысячи беззвучно орущих ртов — как на экране чудовищного кино. <...> Это уже не на экране — это во мне самом, в стиснутом сердце, в застучавших часто висках» (запись 25; с. 234–235). По Успенскому, в «бесконечной сфере» происходит постоянная смена картин, образов, отношений. «Она для нас как бы экран кинематографа, через который быстро бегут отражения картин. <...> Если “бесконечная сфера” есть экран кинематографа, то наше сознание есть *свет*; проникая сквозь нашу психику, т. е. сквозь запас наших впечатлений (картины), он бросает на экран их отражение, которое мы называем *жизнью*. Но откуда идут к нам впечатления? *С того же экрана*. <...> Позитивная философия изучает один *экран* и картины, проходящие на нем. Поэтому для нее и остается вечной загадкой вопрос — откуда приходят и куда уходят картины и *почему* они приходят и уходят, а не остаются вечно одни и те же. Но *кинематограф* нужно изучать, начиная с *источника света*, т. е. с *сознания*, затем переходить к *картинам* на движущейся ленте и только потом изучать *отражение*» <sup>28</sup>.

Возможно, что приведенная Успенским цитата из работы филолога и историка религии М. Мюллера: «...главная цель всякой религии заключалась в том, чтобы соединить опять эти оба мира <видимый и невидимый, земной и небесный, материальный и духовный, феноменальный и номенальный. — *М.Л.*> сводами надежды и страха или железными цепями логических силлогизмов» <sup>29</sup>, — послужила

<sup>27</sup> См., например: Эйнштейн А. О специальной и общей теории относительности. Общедоступное изложение / Пер. с 5-го нем. изд. С. И. Вавилова; под ред. А. П. Афанасьева. Пг., 1921. С. 84.

<sup>28</sup> Успенский П.Д. Tertium Organum. С. 95–96.

<sup>29</sup> Там же. С. 262.

Замятину стимулом для развития «силлогизма» из дедуктивного умозаключения в интегральный художественный образ. В день Великой Операции в Государственной Газете опубликован призыв к гражданам Единого Государства: «Радуйтесь. Ибо отныне вы — с о в е р ш е н н ы! До сего дня ваши же детища, механизмы, — <были> совершеннее вас. Чем? Каждая искра динамо — искра чистейшего разума; каждый ход поршня — непорочный силлогизм. Но разве не тот же безошибочный разум и в вас?» (запись 31; с. 257). Перед полетом «Интеграла» герой уговаривает себя: «Возьми себя в руки, Д-503. Насади себя на крепкую логическую ось — хоть ненадолго, налегни изо всех сил на рычаг — и, как древний раб, ворочай жернова силлогизмов — пока не запишешь, не обмыслишь всего, что случилось...» (запись 34; с. 269). Встречу в Древнем Доме с I-330 он пытается выстроить в логическую цепь: «Мне как-то неловко, планетные мои читатели, рассказывать вам об этом совершенно невероятном происшествии. Но что ж делать, если все это было именно так. А разве весь день с самого утра не был полон невероятностей, разве не похоже все на эту древнюю болезнь сновидений? И если так — не все ли равно: одной нелепостью больше или меньше? Кроме того, я уверен: раньше или позже всякую нелепость мне удастся включить в какой-нибудь силлогизм. Это меня успокаивает, надеюсь, успокоит и вас» (запись 13; с. 187.). Все, что произошло в День Единогласия, на выборах в очередной (48-й) раз Благодетеля, отразилось в отчете в Государственной Газете: «Торжество омрачено было некоторым замешательством, вызванным врагами счастья, которые тем самым, естественно, лишили себя права стать кирпичами обновленного вчера фундамента Единого Государства. Всякому ясно, что принять в расчет их голоса было бы так же нелепо, как принять за часть великолепной, героической симфонии — кашель случайно присутствующих в концертном зале больных...» Прочитав официальную версию, герой восклицает: «О, мудрый! Неужели мы все-таки, несмотря ни на что, — спасены? Но что же, в самом деле, можно возразить на этот кристальнейший силлогизм?» (запись 26; с. 237).

Возможно, что высказывание Успенского: «Идея может действовать века и тысячелетия и только расти и углубляться, вызывая все новые и новые ряды явлений, освобождая все новую и новую энергию. <...> Какое-нибудь одно маленькое стихотворение может жить тысячелетия, заставляя сотни людей работать для себя, служить себе, передавать себя дальше. Посмотрите, сколько потенциальной энергии в каком-нибудь маленьком стихотворении Пушкина или Лермонтова. Эта энергия воздействует не только на чувства людей,

но самым своим существованием действует на их волю»<sup>30</sup>, — навели Замятина на мысль ввести в роман образ поэта R-13.

Другие идеи Успенского — о любви, о воображении (фантазии), об искусстве — также созвучны Замятину: «История культуры, это — история любви!»; «...любовь служит не жизни, а высшему постижению»; «Есть стороны жизни, о которых может и имеет право говорить только искусство»; «...искусство — это уже *начало зрения*. Оно видит гораздо больше того, что видят самые усовершенствованные аппараты. И оно ощущает бесконечные невидимые грани того кристалла, одну из граней которого мы называем человеком»<sup>31</sup>. В предисловии к работе Ч. Г. Хинтона «Воспитание воображения и четвертое измерение» Успенский писал о значении фантазии в жизни человека: «Фантазия — вот ключ к миру чудесного и следовательно к миру истинного. Мы долго забывали о фантазии, предпочитая ей действительность, которая совсем не существует и есть один сплошной обман, а в конце концов обманывает нас окончательно, расплываясь, как мираж в момент смерти»<sup>32</sup>.

Замятину близок метод Успенского — рассмотрение жизни через призму взаимодействия ординарной и идеальных моделей, его стремление системно осмыслить психологическое знание на макро- и микроуровнях, ему созвучна идея синтеза психологии с эзотерикой, ведущего к более высокому уровню осознанной жизни, некоторые размышления о природе сексуальности. Особый интерес Замятина был связан и с теорией четвертого измерения, идеей возвращения, — их развивал Успенский.

Успенского и Замятина сближает универсальный характер личности, многообразие интересов и занятий, эрудиция в гуманитарных, точных и естественных науках. Обнаруживается сходство в построении их текстов: обилие самых разнообразных цитируемых источников, рассмотрение явлений в разных системах координат, парадоксальность мышления, лаконичность изложения, самобытность в оценках. Особенность творческой манеры Замятина определил Л. Геллер: «Так же, как разные предметы смещаются и совмещаются у него в зрительном синтезе, так смещаются и совмещаются фрагменты из разных книг, разных поэтик, разных философских учений»<sup>33</sup>.

<sup>30</sup> Там же. С. 120.

<sup>31</sup> Успенский П.Д. *Tertium Organum*. С. 153, 149, 142–143.

<sup>32</sup> Успенский П.Д. Идеи Хинтона и их приложение к жизни // Хинтон Ч. Г. Воспитание воображения и четвертое измерение. Пг.: Лит. кн. лавка, 1915. С. XII.

<sup>33</sup> Геллер Л. Евгений Замятин: уникальность творческого почерка (?) // Кредо. 1995. № 10–11. С. 20.

Действительно, роман «Мы» — это некий «насыщенный раствор», в котором «взвешенными частицами» являются библейские сюжеты; живописные и музыкальные образы; цитаты из прозы и поэзии, философских и исторических сочинений, газетных статей; математические и естественнонаучные термины и понятия.

Заметим, что горячим поклонником Успенского являлся Бернард Шоу<sup>34</sup>. Вероятно, Б. Шоу импонировал в работах Успенского междисциплинарный подход к изучению человека в истории. На необходимость такого подхода он указывал своему биографу Х. Пирсону: «Вы всё еще одной ногой в XIX веке. Религию, политику, науку, искусство вы растасовали по гнездышкам, представив дело так, будто это всё несовместимые, взаимоисключающие вещи. Но в жизни так не бывает. Не бывает только верующего человека, только политика, только ученого, только художника. Природа перемешивает всё это в одном человеке в разных пропорциях»<sup>35</sup>.

Среди посетителей лекций Успенского в 1930-е гг. в Англии был другой английский писатель О. Хаксли, автор романа «О дивный новый мир» (1932). В интервью (апрель 1932 г.) Ф. Лефевру, главному издателю «Les Nouvelles Littéraires», Замятин сказал: «В своем последнем романе английский беллетрист Олдос Хаксли развивает почти те же самые идеи и сюжетные положения, которые даны в “Мы”. Дриё Ла Рошель<sup>36</sup> на днях рассказывал мне, что при встрече с Хаксли он даже спрашивал его, не читал ли Хаксли “Мы”; оказалось, что нет. Что и подтверждает, что эти идеи витают в грозовом воздухе, которым мы дышим»<sup>37</sup>. Возможно, что идеи П. Д. Успенского, усвоенные Замятиным и Хаксли, и воплощенные в их романах по-разному, все же узнавались читателями как общие.

Английский писатель Дж. Оруэлл, неустанно продвигавший издание романа «Мы» в Англии, в 1946 г. в рецензии на французское издание романа «Мы» отметил сходство и различие романов О. Хаксли и Замятина: «...любопытный литературный феномен нашего книгожигательского века. <...> удивительно, что ни один английский из-

<sup>34</sup> В архиве Б. Шоу сохранился объемный конспект (переписан Шарлоттой Шоу) книги «Tertium Organum» (George Bernard Shaw: An Inventory of His Collection at the Harry Ransom. Humanities Research Center, University of Texas at Austin).

<sup>35</sup> Пирсон Х. Бернард Шоу / Пер. с англ. В. Харитоновой и М. Марецкой; ред. и послесл. Д. Шестакова. М., 1972. С. 388–389.

<sup>36</sup> Дриё ла Рошель Пьер Е. (Drieu la Rochelle, Pierre E.; 1893–1945) — французский писатель.

<sup>37</sup> Лефевр Ф. Один час с Замятиным, кораблестроителем, прозаиком и драматургом. Цит. по: Замятин Е. Я боюсь. С. 257–258.

датель не проявил достаточно предприимчивости, чтобы перепечатать ее (книгу Замятина. — М.Л.) <...> роман Олдоса Хаксли “О дивный новый мир”, видимо, отчасти обязан своим появлением этой книге. <...> Атмосфера обеих книг схожа, и изображается, грубо говоря, один и тот же тип общества, хотя у Хаксли не так явно ощущается политический подтекст и заметнее влияние новейших и психологических теорий. <...> Именно это интуитивное раскрытие иррациональной стороны тоталитаризма — жертвенности, жестокости как самоцели, обожание Вождя, наделенного божественными чертами, — ставит книгу Замятина выше книги Хаксли. <...> Цель Замятина, видимо, не изобразить конкретную страну, а показать нам, чем нам грозит машинная цивилизация»<sup>38</sup>.

Есть основания предполагать, что диапазон функционирования текстов Успенского в наследии Замятина достаточно широк. Вероятно, Замятину были известны и другие работы философа; в его текстах обнаруживаются многочисленные параллели, аллюзии, скрытые цитаты из них.



<sup>38</sup> Цит. по: Оруэлл Д. Рецензия на «Мы» Е. И. Замятина / Пер. А. П. Шишкина // Оруэлл Д. «1984» и эссе разных лет: Роман и художественная публицистика. М., 1989. С. 306, 308–309. Рецензия впервые опубликована: Orwell G. «We» by E. I. Zamyatin // Tribune. 1946. 4 Jan. Об участии Оруэлла в издании романа Замятина см. подробнее: Куртис Дж. История издания романа «Мы», переводы и публикации // Евгений Замятин. «Мы»: Текст и материалы творческой истории романа. С. 500, 512, 521, 522–524, 532, 533.



## Р. ГОЛЬДТ

### Последнее убежище личности: Записки Д-503 и психология личности в подлинных дневниках межвоенного периода\*

Роман «Мы» — самое читаемое и одновременно самое неразгаданное произведение Замятина.

Как любое значительное произведение искусства «Мы» представляет читателю разные подходы, разные смысловые уровни. Безусловно обоснованные толкования его как предостережения от советского тоталитаризма десятилетиями заслоняли эстетические и философские аспекты романа, хотя сам автор, даже будучи в эмиграции, не устал подчеркивать, что политический и философский диапазон романа не ограничивается критикой советской идеологии<sup>1</sup>. В последние годы появились наконец серьезные работы, рассматривающие и художественную структуру этого многогранного романа<sup>2</sup>.

\* Впервые: Евгений Замятин и культура XX века. Исследования и публикации. СПб.: РНБ, 2002. С. 37–63. Публикуется по этому изданию.

<sup>1</sup> Напр., в интервью, взятом Ф. Лефевром в Париже, Замятин заявил: «Des critiques myopes n'ont vu dans cette oeuvre qu'un pamphlet politique: Ce n'est pas tout à fait juste, ce roman est un signal d'alarme contre le double danger qui menace l'humanité: le pouvoir hypertrophié des machines et le pouvoir hypertrophié de l'Etat». На русском языке: «Близорукие рецензенты увидели в этой вещи не больше, чем политический памфлет. Это, конечно, неверно: этот роман — сигнал двойной опасности, угрожающей человечеству: от гипертрофированной власти машин и гипертрофированной власти государства» (Лефевр Ф. Один час с Замятиным, кораблестроителем, прозаиком и драматургом / Пер. В. Познер // Замятин Е. Я боюсь. Литературная критика. Публицистика. Воспоминания. М., 1999. С. 257).

<sup>2</sup> См., напр.: Кольцова Н. Роман Евгения Замятина «Мы» и «петербургский текст» русской литературы // Вопр. литературы. 1999. № 4. С. 65–76; Schmid W. Zamjatins My // Versuch einer unpolitischen Lektüre. Schweizerische Beiträge zum XII. Internationalen Slavistenkongress in Krakau, August 1998. Bern et al., 1998. S. 345–362; и др. Разные заслуживающие внимания подходы представлены в сборниках тамбовских конференций «Творческое наследие Е. И. Замятина: взгляд из сегодня».



Хотелось бы предложить еще один вариант, а именно восприятие романа «Мы» как психологического эксперимента. Таковым он представляется в двух аспектах. Как явствует из писем Замятина Людмиле Николаевне Усовой, роман, с одной стороны, имеет тщательно остраженный и замаскированный автобиографический подтекст. С другой стороны, не случайна и сама форма повествования — вымышленный дневник Д-503: это замятинский микротом, фиксирующий тончайшие срезы сознания его героя. Наметить соотношение между писательским воображением и реальными дневниковыми свидетельствами первых двух десятилетий советской власти — вот цель настоящей статьи.

Выбор героя и его профессии — инженера Д-503 — уже внешне оправдывает такой двойной — автобиографический и исторический — подход: будучи alter ego инженера-писателя Замятина, Д-503 является представителем профессии, одновременно и высоко ценимой советской властью, и с особым подозрением преследуемой ею. «Инженеры подавлены, политически только терпимы, и неудивительно, если сейчас все русские инженеры являются контрреволюционерами», — записывает немецкий инженер В. Келлен 18 января 1928 г., незадолго до Шахтинского процесса<sup>3</sup>, в свой дневник, недавно обнаруженный в архиве президента РФ с пометками самого Сталина. С другой стороны, В. Бэньямин справедливо замечает в своем московском дневнике 30 декабря 1926 г., размышляя об эстетике советской кинематографии: «Все техническое здесь освященное, ничего не принимается более серьезно, чем техника»<sup>4</sup>. Профессии инженера или писателя безусловно престижны. Так, например, свою мечту продвижения в социальном плане молодой московский комсомолец Степан Подлубный связывает как раз с этими двумя профессиями<sup>5</sup>.

Если мы, однако, хотим выйти за пределы простых отождествлений, то непременно возникает вопрос о принципиальной сравнимости

---

<sup>3</sup> Келлен В. «Виденное мной более или менее характерно для всей страны»: Советская Россия конца 20-х гг. глазами немецкого инженера // Источник. 1998. № 4. С. 140. Келлен строго конфиденциально и с просьбой о возвращении передал свои записки командированному в Германию С.Б. Жуковскому, заместителю торгпреда СССР в Германии. Сталин получил записки Келлена в начале мая 1928 г. Шахтинский процесс состоялся с 18 мая по 15 июля 1928 г.

<sup>4</sup> Benjamin W. Moskauer Tagebuch / Mit einem Vorwort von G. Scholem; Aus der Handschrift herausgegeben und mit Anmerkungen von G. Smith. Frankfurt a. M., 1980. С. 80 [пер. на русский мой. — Р.Г.].

<sup>5</sup> Podlubnyj S. Tagebuch aus Mosckau 1931–1939 (Дневник из Москвы) / Aus dem Russischen übersetzt und herausgegeben von J. Hellbeck. München, 1996 (dtv-Dokumente; 2971). С. 90. Запись от 26 авг. 1932 г.

фикционального текста и сугубо личных, внелитературных документов. И филологи, и историки обычно рассматривают дневники как более или менее правдивые вспомогательные документы, как важнейший материал для понимания взаимодействия субъективного и объективного в истории. Дневники используются прежде всего как свод документальных свидетельств об отношении автора к тем или иным событиям. Вопрос об их художественных функциях даже не ставится...<sup>6</sup> Отсутствие последовательной методики изучения источников автобиографического характера даже историками, не говоря уже о филологах, еще совсем недавно было отмечено А. С. Покровским, Вероник Гарро и др.<sup>7</sup>

Несомненно, оппозиция «истина — ложь, соответствие действительности — несоответствие действительности» — основополагающая. Но достаточна ли она? Если отстраниться от событийной канвы и проникнуть в сложную семантическую систему дневниковых текстов, обыденные понятия «истины» и «лжи» скоро размываются в такой степени, что здесь более применима мысль Фуко об относительности понятия «истина». Она не решает вопроса о принадлежности текста к определенной системе общественного дискурса<sup>8</sup>. Историческое начало дневниковой культуры, по мнению Фуко, восходит к попытке индивида реактивировать *нужные* для себя истины. В одной из своих последних работ Фуко рассматривает ведение дневников в широком плане различных «технологий самого себя»<sup>9</sup>. Эти технологии в своей совокупности позволяют индивиду посредством определенных операций так измениться, что он достигает состояния счастья, мудрости или хотя бы принадлежности к определенной социальной группе. Наивное мнение, что дневник отражает реальность, какова она есть

<sup>6</sup> Богомолов Н.А. Дневники в русской культуре начала XX века // Тыняновский сборник. Четвертые Тыняновские чтения. Рига, 1990. С. 148.

<sup>7</sup> Ср.: Покровский А.С. Дневники и письма. Профессионализм историка и идеологическая конъюнктура // Проблемы источниковедения советской истории. М., 1994. С. 169. Издатели антологии «Intimacy and Terror: Soviet Diaries of the 1930s» (New York, 1995) пишут в предисловии (с. XV): «The diary leads us to those unpredictable shores, where choices can still be made, interpretation remains still possible. It delivers a material that is blurred, disparate, discontinuous, irreconcilable» (Дневник ведет нас к таким непредсказуемым областям, где альтернативы все еще возможны, где объяснение остается еще возможным. Он предоставляет материал, который затемнен, несопоставим, прерывен, противоречив. — Р.Г.).

<sup>8</sup> Ср.: Foucault M. Die Ordnung des Diskurses / Mit einem Essay von R. Konersmann. Frankfurt a. M., 1997. P. 23.

<sup>9</sup> Таков мой перевод статьи Фуко, впервые опубликованной в 1988 г. под названием «Technologies of the Self».

или была, может быть легко опровергнуто. Реальность лишь материал для самотворчества.

Таким образом, дневники входят в большой культурный слой, который Ю. Лотман исследовал как «культуру и программу поведения»: широкие слои общества перестают признавать предназначенную им социальную роль и стараются создать себе индивидуальную биографию. С XIX века, как пишет Лотман, «биография становится понятием более сложным, чем сознательно выбранная маска <...> биография — акт постепенного самовоспитания»<sup>10</sup>. Безо всяких иллюзий и Ю. Олеша определяет дневник как особого рода художественное произведение: «<...> нет абсолютно честных дневников. Щадят друзей. Стыдятся. Всегда есть опасение, что дневник может быть прочитан кем-либо. Ловчатся. Шифруют. Мало ли что, ведь и обыск может быть. И от жены тайны бывают <...> Следовательно, и в дневнике применяют беллетристические штуки. Просто — лгут, сочиняют. (И перед потомками хочется казаться умным.) Поэтому и дневник есть произведение беллетристическое» (В. Шкловскому)<sup>11</sup>.

Вывод ясен: и в дневниках реальность подвергается разной степени трансформации. В них переплетаются сознательные и подсознательные ценностные категории пишущих с их селективным восприятием материальной и интеллектуальной действительности — вплоть до откровенного отрицания первой: «Моя голова была полна мыслей об искусстве. Я шел по улицам, стараясь не глядеть на непривлекательную действительность»<sup>12</sup>, — записывает Д. Хармс в 1940 г.

Особенно ярко это селективное восприятие действительности проступает в тоталитарном государстве — здесь оно вынужденное, даже больше: оно становится принципом выживания. Разумеется, в любом государстве общественный дискурс контролируется, ограничивается, управляется. Поэтому ценность дневников именно в том,

---

<sup>10</sup> Лотман Ю. М. Литературная биография в историко-культурном контексте (К типологическому соотношению текста и личности автора) // Лотман Ю. Избранные статьи. Таллин, 1992. Т. 1. 72. Удивительное совпадение терминологии в работах Лотмана и Фуко: *маска, самовоспитание, искание истины* — не должно скрывать фундаментальную разницу двух подходов к теории познания: Фуко категорически отрицает наличие какой-либо идеи или даже прообраза за масками «я».

<sup>11</sup> Олеша Ю. «Мы должны оставить множество свидетельств...» / Вст. ст. и публ. В. Гудковой // Знамя. 1996. № 10. С. 171, запись от 7 мая 1930 г.

<sup>12</sup> Хармс Д. «Боже, какая ужасная жизнь и какое ужасное у меня состояние». Записные книжки. Письма. Дневники / Публ., вст. слово и послесл. В. Глоцера // Новый мир. 1992. № 2. (Год записи установлен публикатором).

что они находятся как бы за чертой официальной культуры, отражая ее внутренние механизмы.

Поэтому дневник в тоталитарном государстве — сам по себе факт, вызывающий подозрение. В коллективе всякого рода самосознание — болезнь, как отчетливо знает и Д-503: «Я чувствую себя. Но ведь чувствуют себя, сознают свою индивидуальность — только засоренный глаз, нарывающий палец, больной зуб: здоровый глаз, палец, зуб — их будто и нет. Разве не ясно, что личное сознание — это только болезнь» (с. 195)<sup>13</sup>.

В сознании постреволюционного человека «дневник и записная книжка воспринимались как донос на самого себя; дневника, своего же дневника, боялись»<sup>14</sup>. В страхе живет и Д-503, когда замечает, что его записи все больше отходят от первоначального замысла гимна Единому Государству. В реальных дневниках осознание опасности находит свое отражение самым различным образом. Иногда оно полностью замалчивается, иногда более или менее открыто обсуждается — летописец становится «недописцем». К новому 1926-му году горный инженер С. Протопопов замечает: «Уже не встречаю новый год за писанием дневника. Жалею, что не вполне откровенно в нем пишу. Прежде боялся обыска и жандармского прочтения. И теперь не могу отделаться от умолчаний, хотя и революция. Но вот Зиновьев и Каменев, Лашкевич и Сокольников говорят, что нет свободы. Какие свобододолюбцы! Свобода нужна им лишь для себя»<sup>15</sup>.

<sup>13</sup> Здесь и далее цитаты приводятся по изд.: *Замятин Е.* Соч.: В 4 т. Munchen, 1970–1988. Т. 3, — с указанием страниц в скобках. В историческом плане распространение дневников среди пиетистов можно рассматривать и как сознательное отграничение личного религиозного поиска от института церкви.

<sup>14</sup> Глоцер в комментариях к изд.: *Хармс Д.* «Боже, какая ужасная жизнь и какое ужасное у меня состояние». С. 223. Кроме того он пишет, что «на обысках забирали прежде всего дневники и записные телефонные книжки. Как известно, они лучше всего очерчивали для карательной власти круг интересов и знакомств арестованного». «Заметно выходил из употребления такой предмет, как записная книжка с адресами и телефонами...» — писал в своих воспоминаниях о Хармсе хорошо знавший его в последние годы искусствовед Вс. Петров (Там же). Дневники «воспринимались по большей части как потенциальные вещественные доказательства, свидетельствовавшие не в пользу их владельца» (*Чудакова М.* Архивы в современной культуре // *Наше наследие.* 1988. № 3. С. 143–144). Частично это явление — часть общего «исчезновения личной жизни» в СССР, как заметил побывавший в Москве В. Бэнъямин (*Benjamin W.* Moskauer Tagebuch / Mit einem Vorwort von G. Scholem; *Aus der Handschrift herausgegeben und mit Anmerkungen von G. Smith.* Frankfurt a. M., 1980. S. 123, запись от 14 янв. 1927), и даже домашнего быта (Там же. С. 39, запись от 15 дек. 1926).

<sup>15</sup> *Протопопов С.* «Как сознаю, так и пишу...». Из дневников и писем / Публ. и комм. Е. Ю. Литвин // *Вестн. гуманит. науки.* 1995. № 3 (23). С. 36.

Самые сложные для исследователя, но одновременно и весьма содержательные случаи — словесная маскировка перед внутренним (порой даже неосозанным) или внешним цензором. Редко расхожде-ние семантических уровней замысла и записанного принимает столь откровенный характер как у Н. Устрялова, побывавшего в 1937 г. на Великую Пятницу на литургии. Он описывает хор и песнопения, случайно упоминает, что и в прошлом году был в церкви (чего, кстати, нет в дневнике 1936 г.), — и, как бы опомнившись, испуганно превращает собрание верующих в демонстрацию торжества сталинской конституции: «Нет, здесь — обычная аудитория советской Москвы.

---

В письме И. В. Жилкину от 10 февр. 1920 г. Протопопов заявляет: «Письма и дневники у нас еще не удел любителей писать; письма и дневники ценны откровенностью, а это у нас еще — недопустимая роскошь. Но делать нечего: как создано, так и пишу, стараясь говорить, что думаю» (Там же. С. 32).

Н. Устрялов допускает, что «современникам сейчас — не до записей», хотя время требует их: «Захватывающе увлекательна эмпирика великой эпохи. Живописна сложная и, зачастую, “противоречивая” динамика бегущих дней. Вдохновенны одинаково ее диалектическая противоречивость и ее диалектическое единство. Историк зафиксирует ее основную направленность, отметит, конечно, и ряд ее деталей. Но консервировать живой и неповторимый *аромат* ее вряд ли ему удастся. Это — дело и долг современников. Но современникам сейчас — не до записей» («Служить Родине приходится костями...». Дневник Н. В. Устрялова 1935–1937 гг. // Источник. 1998. № 5/6. С. 60, запись от 5 дек. 1936 г.).

Некоторые исследователи справедливо отмечают, что иные дневники, напротив, писались «из обостренного страхом чувства самосохранения — с наивным расчетом отвести беду в случае обыска и ареста» (*Оскоцкий В.* Дневник как правда // Вопр. литературы. 1993. № 5. С. 9). Эти дневники «велись как раз с прямым расчетом на читателя, причем непрошеного. Но зато определенного пошиба — соглядастая, доносчика, следователя» (Там же). Как историческое доказательство тезиса Оскоцкого можно привести записку Н. Устрялова из тюрьмы. После ареста в июле 1937 г. он надеялся как раз на свои дневники, которые должны были доказать его лояльность: «Милая Наташа, пожалуйста, пришли с посланным дневники» (Цит. по введению в дневники: «Служить Родине приходится костями...». Дневник Н. В. Устрялова 1935–1937 гг. С. 4). Вывод автора введения: именно поэтому нельзя усомниться «в искренности его дневниковых записей» (Там же) — алогичен. Наоборот, дневники несомненно писались отчасти для реабилитации в случае репрессий.

Поддельные или переписанные дневники или мемуары, конечно, не привилегия СССР. Так, напр., еще П. А. Вяземский 13 июня 1823 г. заметил: «Записки Дмит[риева] содержат много любопытного и на неурожая нашем питательны; но жаль, что он пишет их в мундире» (*Вяземский П. А.* Записные книжки (1813–1848) / Изд. подготовила В. С. Нечаева. М., 1963 (Лит. памятники). С. 67–68). Довольно шумевшим случаем было и разоблачение знаменитых «дневников» швейцарского дипломата Карла Буркарта о его роли в событиях 30-х и 40-х гг. XX в.

Думается, эти люди <...> красный праздник 1 мая считают не менее *своим* праздником, нежели старую, добрую Пасху. Не начинается ли мало по малу процесс действительного воплощения Сталинской Конституции?»<sup>16</sup>.

Не напоминает ли эта запись сцену из романа «Мы», когда Д-503 в ожидании обыска размышляет о судьбе своего дневника, ставшего как бы уже частью его самого: «Спрятать? Но куда: все — стекло. Сжечь? Но из коридора и из соседних комнат — увидят. И потом я уже не могу, не в силах истребить этот мучительный — и может быть самый дорогой мне — кусок самого себя»<sup>17</sup>. Инженер «прыгающим пером» прибегает к способу Устрялова: наскоро дополняет текст настолько истерическим подражанием официальной пропаганде, что у «Хранителей» на мгновение возникает даже мысль о пародии: «Благодетель — есть необходимая для человечества усовершенствованнейшая дезинфекция, и вследствие этого в организме Единого Государства никакая перистальтика...» (с. 220).

Некоторые исследователи делают вывод, что дневники советского периода из-за самоцензуры или даже переписывания не представляют интереса<sup>18</sup>, однако с этим вряд ли можно согласиться. Здесь, видимо, необходима особая техника дешифровки. Вспомним, например, ту единственную фразу, которую К. Чуковский посвящает в дневнике гибели зятя: «Сегодня я написал Лиде о Матвее Петровиче»<sup>19</sup>. Что

<sup>16</sup> «Служить Родине приходится костями...». Дневник Н. В. Устрялова 1935–1937 гг. С. 79, запись от 30 апр.

<sup>17</sup> Не меньше боится герой, что ждущая его Ю смогла случайно прочесть последние записи: «Я увидел на столе листок — последние две страницы вчерашней моей записи: как оставил их там с вечера — так и лежали. Если бы она видела, что я писал там...» (с. 230).

<sup>18</sup> «<...> со второй половины двадцатых годов проблема дневниковости практически теряет свое значение. Симптоматичным в этом отношении было уничтожение Булгаковым дневника, изъятого у него во время обыска и прочитанного в недрах ГПУ. <...> Особенно это касалось дневников, что приводило к нередкой их фальсификации (показательно в этом смысле распространившееся в тридцатые годы переписывание дневников прежних лет). Соответственно исчезает и сама проблема соотношения дневников и “чистой” литературы» (*Богомолов Н. А. Дневники в русской культуре начала XX века // Тыняновский сборник. Четвертые Тыняновские чтения. Рига, 1990. С. 156–157*).

<sup>19</sup> *Чуковский К. Собр. соч.: В 6 т. М., 1965–1969. С. 155, запись от 12 дек. 1939 г.* Внешний признак потрясения: дневник обрывается с этого дня и записи возобновляются лишь 1 апр. 1940 г. Душевное состояние Чуковского, однако, все еще крайне подавленное: «Мое рождение. 4 часа ночи. Бессонница <...>. Состояние мое душевное таково, что даже предстоящая мне операция кажется мне отдыхом и счастьем» (Там же).

без знания политического фона будущего историку может показаться бесчеловечной лаконичностью, вызывает глубокие эмоции в читателе, знающем исторические обстоятельства.

Может ли среди всех этих масок, порой даже не осознанных авторским «я», вообще выкристаллизоваться что-то похожее на «истину»? Можно ли вообще *ex posteriori* установить такой феномен как общественное самосознание?

Перу Л. Гинзбург принадлежит замечательное разделение сограждан на четыре группы: «Были тогда честно совпадающие, были самовнушаемые, были цинические или предавшиеся резиньяции»<sup>20</sup>. Это как бы программа Замятина для создания своего героя: и Д-503 колеблется между этими четырьмя духовными состояниями, но скорее всего он «самовнушаемый».

Вопреки мнению исследователей, безоговорочное совпадение Д-503 с системой в первых записях — мнимое. Его выдает лексика, точнее четкое распределение двух словесных полей в связи с восприятием действительности. С самого начала у него два способа видения: отображение действительности в смысле хроники (*копия — отпечатать — фотографическая пластинка*) и осмысление (*видеть — понимать*). Но «осмысление» Д-503 на самом деле капитуляция, попытка приспособления к действительности.

Самовнушение начинается со второй записи, когда инженер проповедует красоту техники и несвободы. Но автор дневника еще не уверен в совпадении проповеди с действительностью: будучи на эллинге, он «вдруг увидел» давно знакомые станки и — в том же абзаце — «вдруг увидел» всю красоту сооружения (с. 115). Начинается процесс идеологической зарядки увиденного: «И дальше — сам с собою: почему — красиво?» (с. 115).

Тот же процесс повторяется в послеобеденный «личный час»: «И вот, так же, как это было утром, на эллинге, я опять увидел, *будто только вот сейчас первый раз в жизни*, — увидел все...» (с. 116; курсив мой. — Р. Г.). Замятин здесь как бы развертывает теорию Шкловского о «новом видении» вещей, только с тем отличием, что у его героя не эмансипаторный взгляд, а ищущий гармонию примирения. Но уже второй попытке самовнушения препятствует воспоминание о прошлом — о картине в музее.

---

<sup>20</sup> Гинзбург Л. Я. Человек за письменным столом. Эссе. Из воспоминаний. Четыре повествования. Л., 1989. С. 315. Далее она пишет: «Некоторые стремились сказать не максимум того, что побуждало сказать тождество мнений. Градации зависели от степени талантливости или бездарности, от первичных социальных навыков, от социальной ситуации. Даже от умения выразиться».



Оказывается, конгруэнтность идеологизированного сознания героя с действительностью кажущаяся. Она лишь искомая цель технологии самого себя в смысле Фуко: пишущий дневник ищет не отвлеченную истину, а *нужную* ему житейскую истину в определенных социально-политических условиях. Этот факт придется держать в памяти, когда будем разбирать аутентичные дневники. Но технология Д-503 чревата катастрофой. В пока едва заметном несоответствии между желанием слияния с обществом и истинным «я» коренится внутренний конфликт Д-503, приводящий к полному раздвоению своего «я».

Чуткость Замятина к проблеме личности рождалась не из интеллектуального прозрения, а из собственного опыта. Замятин, прошедший все стадии скептицизма, отречения от религии и ее суррогатов, изверился и в самом себе он ощущал соблазн слепо отдаться идеологическому авторитету, власти, даже иррациональной. Образ еретика — выстраданный, а не врожденный, и поэтому «Мы» — одновременно сугубо личный и сугубо социальный документ, не потерявший актуальность.

Ключевое значение для понимания психологии Замятина имеет признание в письме к Л. Н. Усовой от 9 апреля 1906 г. — как бы прообраз максимы Д-503, утверждающего, что «естественный путь от ничтожества к величию: забыть, что ты — грамм и почувствовать себя миллионной долей тонны» (с. 187): «Расколотый я человек, расколотый на двое. Одно “я” хочет верить, другое не позволяет ему <...>. Одно — мягкое, теплое, другое — холодное, острое, беспощадное, к<a>к сталь <...>. И вдруг революция так хорошо встряхнула меня. Чувствовалось, что есть что-то сильное, огромное, гордое, — к<a>к смерч, поднимающий голову к небу — ради чего стоит жить <...>. Когда что-то подхватывает, к<a>к волна, мчит куда-то и нет уже своей воли — к<a>к хорошо! Вы не знаете этого чувства? Вы никогда не купались в прибое? — А мне вспоминается сейчас мое последнее купание в Яффе. — Вал огромный, мутно-зеленый, покрытый белой косматой пеной; катится медленно, все ближе, ближе — и вдруг с ревом хватает в свои мощные объятия, бросает, комкает, несет... Чувствуешь себя маленькой щепкой в его могучей власти, без силы, без воли, находишь какое-то странное удовольствие от ощущения своей ничтожности и бессилия, удовольствие — отдаться с головой во власть этого чудовища теплого, сильного»<sup>21</sup>.

<sup>21</sup> Рукописное наследие Е. И. Замятина / Сост. Л. И. Бучина, М. Ю. Любимова. СПб., 1997. С. 22, 23. Ср.: *Podlubnyj S. Tagebuch aus Mosckau 1931–1939*. P. 165, запись от 25 сен. 1934 г.

Замятин 1906-го года предвосхищает послевоенные наблюдения столь чуждых ему мыслителей как Кракауер в Германии или В. Розанов в России. Выявляются разные формы разложения личности в XX веке, и оказывается, что значение романа «Мы» выходит далеко за рамки советской системы. В предисловии к «Апокалипсису нашего времени» Розанов утверждает, что в европейском, то есть и в русском, человечестве «образовались колоссальные пустоты от бывшего христианства; и в эти пустоты проваливается все: троны, классы, сословия, труд, богатства <...> но все это проваливается в пустоту души, которая лишилась содержания»<sup>22</sup>.

В «официальных», предназначенных для публикации текстах Замятина, разумеется, таких признаний нет. Но есть намеки. Так, в эссе об А. Франсе Замятин как будто имеет в виду и себя, когда размышляет о том, какая требуется сила души, «чтобы быть неверующим, скептиком, релятивистом — и все-таки жить полной жизнью...»<sup>23</sup>, называя это «испытанием холодом», которое страшнее испытания огнем.

Но насколько честна, откровенна тогда вообще «исповедь» инженера? Несмотря на подозрительно назойливые уверения его в том, что он вполне откровенен, как раз якобы абсолютно объективный математизированный его язык оказывается маской. Начинается дневник записью о том, что этот текст «будет производная от нашей жизни, от математически совершенной жизни Единого Государства...» (с. 114). Но одно только наличие Хранителей свидетельствует о противоположном. Более того: сама математическая метафора ложная. «Производная» указывает на то, что жизнь в Едином Государстве — дифференцируемая функция. Как известно, всякая дифференцируемая функция непрерывна, и смысл дифференциального исчисления как раз в изображении процессов, а не состояний. Значит, Д-503 или неквалифицированный инженер, или заранее знает, что он опишет развитие, процесс: истина математических метафор оказывается глубже авторского замысла. В редкие моменты Д-503 все-таки дает себе отчет в своей неискренности: «Я пересмотрел свои записи — и мне ясно: я хитрил сам с собой. Я лгал себе...» (с. 138), — пишет он, когда вновь заводит речь о своей «болезни».

Семантическая структура романа интересна тем, что как раз математика, постоянная величина политически-научного жаргона

---

<sup>22</sup> Розанов В. В. Избранное / Вступ. ст. Г. Штамплера и Е. Жиглевич. Мюнхен, 1970. С. 444. Ср.: *Kracauer S. Die Wartenden // Aufsätze 1915–1926*. Frankfurt a. M., 1990. S. 162, 167.

<sup>23</sup> Замятин Е. Собр. соч. Т. 4. С. 196.

того времени<sup>24</sup>, становится кодом подсознания, позволяя проникнуть в пласты сознания, лежащие даже вне сферы сказанного, — практически неисследованная сторона романа.

Еще два примера. Можно ли доверять инженеру, путающему элементарные основы теории вероятностей и не умеющему правильно исчислить вероятность попадания в роковой аудиториум 112 (122)? Можно ли доверять инженеру, который утверждает, что «человеческая история идет вверх *кругами* — как аэро» (с. 188, курсив мой. — Р. Г.). Или это просто небрежность Замятина? Нет, он намеренно сеет сомнения. Для этого есть случайная, косвенная, но тем более показательная улика — дневник К. Чуковского. Побывав на чтении Замятина, он записывает 20 января 1923 г.: «Тихонов — как инженер — заметил Замятину, что нельзя говорить: *он поднялся спиралью...*»<sup>25</sup>. Но, как видно, Замятин «ошибки» своей не устранил<sup>26</sup>.

Анализ математической образности романа проливает свет на центральный феномен самосознания советского гражданина, который хотелось бы назвать «семантической бездомностью». Д-503 панически боится любой неопределенности. Он «с трудом выносил этот хаос» (с. 130) в Древнем Доме, страшился иррационального корня  $\sqrt{-1}$  и т. д. Его убежище — якобы кристальный язык математики. Но на самом деле он — лишь одна из разновидностей идеологического жаргона. Раздвоение его сознания, катастрофа,

<sup>24</sup> Математические метафоры, доказывающие объективность советского строя, пользовались большой популярностью и входили даже в текст дневников: напр., сталинские «Вопросы ленинизма» для Н. Устрялова являются «алгеброй революции» («Служить Родине приходится костями...». Дневник Н. В. Устрялова 1935–1937 гг. С. 18, запись от 20 сент. 1935 г.). Впрочем, формула «алгебра революции» принадлежит А. И. Герцену. Так он в 1855 г. определил философию Гегеля: «...Она необыкновенно освобождает человека и не оставляет камня на камне от мира христианского, от мира преданий, переживших себя» (*Герцен А. И. Былое и думы // Герцен А. И. Собр. соч.: В 9 т. М., 1956. Т. 5. С. 20*).

<sup>25</sup> *Чуковский К.* Собр. соч. С. 231. Е. Ц. Чуковская предполагает в своих комментариях (Там же. С. 497), что речь идет о чтении «Общества Почетных Звонарей». Однако цитата и общая характеристика сочинения явно подходит к «Мы», тем более потому, что сам Чуковский записывает более чем год спустя, 16 апр. 1924 г., что Замятин еще не окончил «Общества»: «Замятин тоже замаялся очень. Он пишет пьесу для 1-й Студии. Переделывает “Островитян”» (Там же. С. 271).

<sup>26</sup> Маловероятно, что рукопись, на основе которой было осуществлено первое печатное издание романа, тогда уже находилась за рубежом.

становятся тогда неизбежными, когда он узнает несоответствие действительности и этой знаковой системы: «Всякому уравнению, всякой формуле в поверхностном мире соответствует кривая или тело. Для формул иррациональных, для моего  $\sqrt{-1}$ , мы не знаем соответствующих тел <...>. Но в том-то и ужас, что эти тела — невидимые — есть...» (с. 177).

Если перевести это высказывание на лингвистические понятия и ввести вместо уравнения — соотношение *языка и действительности*, вместо формулы — *означающее* и вместо кривой и тела — *означаемое*, то выявляется окончательное осознание несоответствия принятого языкового кода окружающей действительности. Не случайно Д-503 в той же 17-й записи впервые засомневался в понятии «счастья», как его определяет Единое Государство. Трагедия Д-503 в том, что он ищет причину этой неадекватности не в недостатках кода, а в своей мнимой неспособности правильно пользоваться кодом, отвергающим существование души, которое Д-503 как раз начинает постигать.

Часовая Скрижаль, Единое Государство, с одной стороны, и неопределенность центрального идеологического кода, с другой — эти феномены, на первый взгляд, никак не сочетаются. Однако это противоречие мнимое, даже если принять во внимание окружающую Замятина действительность. Приходится окончательно расстаться с бытующим — особенно на Западе — мнением, будто после свержения Временного правительства и создания РСФСР формировалось идеологически монолитное, «единое» советское государство. Более пристальный взгляд показывает многочисленные и порой резкие программные сдвиги и, впоследствии, колебания идеологического маятника, вследствие чего могли не только модифицироваться, а даже полностью переосмысливаться термины и тексты. Д-503 постоянно встречается с этой проблемой по отношению к прошлому<sup>27</sup>; но такие переосмысления, в том числе и гротескные, были внутренне присущи и постреволюционному государству<sup>28</sup>. Показательный пример —

---

<sup>27</sup> Напр., при объяснении «Операционного» Д-503 опасается сопоставлений с практикой инквизиции, см. 15-ю запись (с. 164).

<sup>28</sup> Одним из первых проанализировал этот феномен М. Геллер: «Замятин первым засвидетельствовал в литературе факт рождения нового — советского — языка <...>. Слово скрывает реальность, создает иллюзию, сюрреальность, но одновременно сохраняет связь с действительностью, кодируя ее. Советский язык — кодовая система, знаки которой определяются Высшей Инстанцией. Смысл этих знаков сообщается всем, кто пользуется языком, но — в разной степени» (Геллер М. Машина и винтики. История формирования советского человека. Лондон, 1985. С. 260–261).

история запрещения детской поэмы К. Чуковского «Крокодил» после убийства С. М. Кирова, особенно из-за строк о Ленинградском зоологическом парке: «Там наши братья, как в аду — / В Зоологическом саду. / О, этот сад, ужасный сад! / Его забыть я был бы рад. / Там под бичами палачей / Немало мучится зверей». 29 декабря 1934 г. отчаявшийся Чуковский записывает в дневник: «Все это еще месяц тому назад казалось невинной шуткой, а теперь после смерти Кирова звучит иносказательно»<sup>29</sup>.

Результат — бытовая неуверенность человека как следствие семантической неопределенности не вполне установившегося идеологического жаргона. И как легко, как часто семантические сдвиги переходили в личные трагедии. Д. Хармс проявляет тонкое чутье, когда он в 1929 г., году «великого перелома», записывает: «ВСЕ СЛОВА ДОЛЖНЫ БЫТЬ ОБЯЗАТЕЛЬНЫ. Сейчас еще не устоялся наш быт»<sup>30</sup>.

Но советский быт еще долго оставался нестабильным: советское общество было достаточно динамичным и продолжало свое гераклитово течение. В роковом 1937-м году Н. Устрялов за несколько недель до собственного ареста наблюдает за исчезновением учебников: «Кумиры дня погружаются в быстрые сумерки. Идейки, имеющие хождение сегодня, проваливаются за ночь в тартарары. В умах смятение. В студенческих душах — тревога: “дайте учебник, если старый, если вчерашний не годится”. Но кто решится писать новый учебник, когда “панта рей” и каждый печатный листок грозит оказаться завтра убийственной уликой? <...>. И снова виснет вопрос о “стабильных учебниках” — на зло гераклитовой нашей, нашей очаровательной действительности...»<sup>31</sup>.

Здесь, кстати говоря, проявляется существенное отличие от нацистской Германии, где роли преследуемых групп были распределены с жесточайшей и незыблемой аккуратностью. Не то в СССР, где практически каждый с минуты на минуту мог из уважаемого товарища превратиться в бесправного вредителя. Если вспомнить роман «Мы», то и там неизвестно, кто и в какой степени стоит на почве Единого Государства, кто на позициях мефи. Разговор между

<sup>29</sup> Чуковский К. Собр. соч. С. 114–115.

<sup>30</sup> Хармс Д. «Боже, какая ужасная жизнь и какое ужасное у меня состояние». С. 195 [б. д.]. Прописными буквами в источнике.

<sup>31</sup> «Служить Родине приходится костями...». Дневник Н. В. Устрялова 1935–1937 гг. С. 73, запись от 7 марта 1937 г. («Панта рей» — «все течет», все изменяется (*греч.*). Выражение отражает сущность учения древнегреческого философа Гераклита из Эфеса, известное в передаче Платона и Аристотеля).

Д-503 и R-13 в 11-й записи — тонкий анализ языкового поведения в условиях тоталитаризма.

Одним из самых кардинальных аспектов «семантической бездомности» является потребность в само- или переопределении, особенно, когда нет так называемой «чистой советской биографии»: «<...> не без зависти смотрю на людей с “чистой советской биографией”. Порок рождения? Среды? Воспитания?»<sup>32</sup>, — спрашивает себя Н. Устрялов. Но у кого она была?

Разумеется, такая потребность не возникла впервые только после Октябрьской революции. Исторически она присуща любому обществу и усиливается в кризисные моменты, когда нет общепризнанного авторитета или он после переоценки ценностей (революции, поражения, оккупации) еще не устоялся. В России потребность самоопределения заметно возросла вместе с бурным переустройством общества в XIX веке и с появлением разночинной интеллигенции. Меняются не только ощущение времени, но и восприятие самого общества; прерывное заменяет непрерывное, разнородное — однородное. В подобных исторических ситуациях наиболее чуткие наблюдатели общества часто те, которые скептически относятся к переменам, а именно консерваторы. Вот что пишет И. Киреевский в эссе «Девятнадцатый век» (1832): «Прежде характер времени едва чувствительно переменялся с переменою поколений; наше время для одного поколения меняло характер свой уже несколько раз <...>. Сравните прежние времена с настоящим; раскройте исторические записки, частные письма, романы и биографии прошедших веков: везде во всякое время найдете вы людей *одного времени*. При всем разнообразии характеров, положений и обстоятельств, каждый век представит вам один общий *цвет* <...>. Но взгляните на Европейское общество нашего времени: не разногласные мнения одного века найдете вы в нем, нет! вы встретите отголоски нескольких веков, не столько *противные* друг другу, сколько *разнородные* между собою»<sup>33</sup>.

В русских мемуарных источниках XIX века любопытным образом переплетаются две традиции, которые в потускневшей форме остаются в силе и в XX веке. Первая из них — опыт христианского самонаблюдения и — познания по образцу античных мыслителей,

<sup>32</sup> «Служить Родине приходится костями...». Дневник Н. В. Устрялова 1935–1937 гг. С. 24, запись от 12 нояб. 1935 г.

<sup>33</sup> Киреевский И. В. Девятнадцатый век // Киреевский И. В. Полн. собр. соч.: В 2 т. / Под ред. М. Гершензона. М., 1911. Т. 1. С. 283. Репринт Westmead, Farnborough, Hants (England), 1970. С. 86.

прежде всего — Сенеки. Прообраз — конфессии Августина. В эту традицию все чаще проникают современные литературные (особенно романтические) топосы. Такую «эстетизацию» ценностных категорий можно встретить во всех социальных группах, включая духовенство.

Наглядный пример тому — дневник студента и впоследствии профессора и ректора Московской духовной академии А. В. Горского. Он начинается в 1830 г. вопросом «Что такое я?» и продолжается типично романтической оппозицией *природа* (свободно-духовное развитие личности) — *цивилизация* (притесненность). Программа дневника заключается во фразе «Цель сей записки есть усуглубление внимания к самому себе и наблюдения за собою как во всех отношениях, так в особенности со стороны нравственной»<sup>34</sup>. Ярче всего отражают стратегии и процессы самоопределения юношеские дневники. И дневник Горского, с возрастом автора и соответственно определившимся статусом, принимает все больше характер церковной хроники, т. е. формы дневника, преобладающей в XVI–XVIII вв.

После революции самотворчество поверяется масштабом двух новых ценностных ориентиров: классовой принадлежности и модели небывалого еще в истории «советского» человека. «Советскость» в привычном смысле, т. е. отречение от национальной определенности и менталитета, частично вытесненных во второй половине 30-х гг. т. н. «народностью», еще не существовала. В этой ситуации всякая авторефлексия вызывала, подобно осознанию «первородного греха» (разумеется, вне метафизического контекста), угрызения совести, подавленность, чувство неполноценности у индивида по отношению к «институту правдивости» — государству. Где падают Боги, там царствуют демоны.

Замятин воплощает в художественную форму зарождающийся государственный социально-политический биологизм эпохи, демонстрируя на примере капли «лесной крови» в жилах Д-503, все чаще мешающей несчастному инженеру логически мыслить, идеологическую неоднородность героя. Внешние доказательства — его покрытые волосами «лапы», которые он старается скрывать, как его реальные современники «кулацкое» или дворянское происхождение: «Терпеть не могу, когда смотрят на мои руки: все в волосах, лохматые — какой-то нелепый атавизм» (с. 118). Гротескное свое развитие этот биологизм находит в недооцененном до сегодняшнего дня водевиле «Африканский гость» (1929).

<sup>34</sup> Дневник А. В. Горского / С прим. прот. С. Смирнова. М., 1885. С. 1.



Фантастики в этих размышлениях мало. В реальных дневниках 1920-х и 30-х гг. «нелепым атавизмом» ощущается не только социальное, а также этническое инородство. Исходным пунктом нередко является чувство вины — кстати говоря, чаще всего мнимой — и сопровождающий его самоанализ. Обдумываются даже «грешные» в политическом смысле сны. Один из кающихся мечтателей-грешников — Юрий Олеша: «Я никогда не был в Европе. Побывать там, совершить путешествие в Германию, Францию, Италию — моя мечта. Вижу во сне иногда за границу. Что же это за мечта? Быть может — реакционная? Попробую разобраться в этом»<sup>35</sup>. В дальнейшем Олеша проводит «самоанализ», размышляя над своим детством в Одессе, описывая местность, впечатления. Как и Д-503, ему странным образом приходит мысль о своей генетической неоднородности: «В Одессе я привык к латинскому S и L. И по происхождению я поляк-славянин, но католик»<sup>36</sup>.

«Славянин, но [минус православный]», как написал бы инженер Д-503. Олеша этим доказывает, что в тогдашнем сознании не просто советская модель самотворчества заменила старую, но что обе могли в разной степени сосуществовать, терзая индивида противоречивыми постулатами. Олеша не замечает, что православие как вообще любое вероисповедание перестало быть определяющим элементом новой модели «я». Сны о Европе вызывают у Олешы угрызения совести, и он не знает другого выхода, как приписывать их своей генетической привязанности Западу<sup>37</sup>. Весьма любопытна с психологической точки зрения запись, сделанная Олешей через десять лет после цитированной, 28 октября 1940 г., о польском футбольном игроке Габовском, который после оккупации восточной Польши оказался вдруг гражданином СССР. Олеша вовсе не размышлял о себе или о своем происхождении и, наверное, даже не видел

---

<sup>35</sup> Олеша Ю. «Мы должны оставить множество свидетельств...» / Вст. ст. и публ. В. Гудковой // Знамя. 1996. № 10. С. 162, запись от 20 янв. 1930 г. Или в другом месте: «Иногда думаю: ах, как хорошо жилось бы мне, буржуа, в буржуазном обществе! Начинаю ненавидеть то, что окружает меня. И тогда вдруг спохватываюсь и ору себе: как? неужели? Неужели я против этой величайшей идеи?» (Там же. С. 171, запись от 7 мая 1930 г.).

<sup>36</sup> Там же. С. 163, запись от 20 янв. 1930 г.

<sup>37</sup> В связи с этим нередкое удивление, даже восхищение Олешы своей ролью призванного властью представителя советской интеллигенции представляется в новом свете. Центром «досоветской» памяти, его «Древним Домом» во всем дневнике остается родная Одесса. Роль Одессы как мультиэтнической родины многих ленинградских и московских писателей в их дневниковых записях, в т. ч. и Чуковского, — тема отдельной работы.

связи с самим собой, когда писал: «Габовский явно не русского вида человек, с волосами, причесанными на пробор, чистенький. Ему сочувствуешь <...>. Все время думаешь о том, как он относится к тому, что вдруг, так неожиданно для себя, после войны и того, что его государство потеряло самостоятельность, он стал играть в советской команде»<sup>38</sup>. В то же самое время советский писатель польского происхождения Олеша, так неожиданно для себя занявший позицию видного деятеля культуры, уже перестал играть в команде советских писателей...

Своеобразная проблема — еврейское самопознание в раннем СССР. Показательны переживания молодого, даже еще не шестнадцатилетнего, Д. Самойлова после посещения еврейского вечера, посвященного столетию со дня рождения Менделеева Мойхер-Сфорима. Самойлов родился уже после революции, и его дневник на самом деле можно отнести к ранним документам самопознания поколения, исключительно воспитанного в новом духе.

После спонтанной идентификации с собравшимся еврейским обществом следует сразу же оговорка. Оговорка выявляет различие между «убеждением» и «духом»; последнее — скорее метафизическое, чем марксистское понятие. В конце вводится категория «сердце» для соотношения со стариной: «Странные, новые и приятные чувства испытывал я. Это был почти единственный раз, когда я почувствовал свой народ и глубокая теплота к нему зародилась в моем сердце. В сущности у меня нет народа. Дух еврейства чужд, непонятен, далек мне. По убеждениям я — интернационалист, а по духу <...> тоже»<sup>39</sup>.

Авторское сознание переводит все затрагивающие национальную принадлежность чувства в историческое, то есть безопасное прошлое: «И что-то мило мне в этих грустных еврейских песнях и что-то приятное есть в этом особенном еврейском юморе. Я люблю эти молитвы, которые читает по утрам дедушка, эти легенды, которые я слышал в детстве; люблю я и древних седобородых старичков и маленьких, суетливых, хохлатых человечков. И все-таки далек мне этот народ.

<sup>38</sup> Олеша Ю. «Мы должны оставить множество свидетельств...» С. 179, запись от 28 окт. 1940 г.; курсив мой. — Р.Г.

<sup>39</sup> Самойлов Д. Дневник счастливого мальчика / Вступ., подгот. к печати и публ. Г. Медведевой // Знамя. 1999. № 8. С. 167, запись от 6 марта 1936 г. Двойственное отношение к своим еврейским корням подтверждает мысль Л. Флейшмана, что идея самоопределения и возобновления национальной еврейской культуры начинается в принципе только после революции 1905 г. Ср.: Fleishman B. Pasternak: The Poet and his Politics. Cambridge; London, 1990. P. 15.

Раздольная волжская песнь трогает больше мое сердце, чем унылая и надрывная песнь моего народа. Язык моего народа не мой язык, его дух не мой дух, но его сердце — мое сердце»<sup>40</sup>.

Весьма интересный, но выводящий за пределы настоящей работы пример — Бабель. Вопрос сокрытия и признания еврейства обсуждается не внутри самого мемуарного источника, а в смысловом пространстве дневника польского похода 1920 г., с одной стороны, и его художественным переложением в цикле «Конармия» — с другой. Показателен хотя бы тот факт, что Бабель вывел себя в этом цикле под псевдонимом: Кирилл Васильевич Лютов<sup>41</sup>.

И опять Хармс как бы подводит итоги. 21 сентября <1933> г. он пишет: «Интересно, что: немец, француз, англичанин, американец, японец, индус, еврей, даже самоед, — все это определенные существительные как старое *россиянин*. Для нового времени нет существительного для русского человека. Есть слово “русский”, существительное, образованное из прилагательного, да и звучит только как прилагательное. Неопределенен русский человек! Но еще менее определен “советский житель”. Как чутки слова!»<sup>42</sup>. Одновременно Хармс констатирует, что до революции такое определение, очевидно, существовало.

Остается открытым вопрос, как это сложное «я» утверждает себя по отношению к обществу, как оно действует и допускает ли оно свободу воли.

При попытке определить этот аспект самосознания русского человека революционной поры историк культуры сталкивается с парадоксальным, на первый взгляд, явлением. Читатели Ницше, современники символистского взлета и футуристического бунта, чувствуют себя скорее — по выражению В. Хлебникова — «копьями рока», нежели творцами собственной судьбы. В документах личного характера — письмах и дневниках — преобладают образы той экзистенциальной потерянности, которую Н. Бердяев позднее назовет «богооставленностью» человека: «Я в плену у жизни и верчусь, как василек на полевой дороге, приставший к грязному колесу нашей

---

<sup>40</sup> Там же. Н. Устрялов выражает надежду, что русский язык будет объединять советских людей, см. его запись от 12 авг. 1936 г. и 13–14 авг. 1936 г.

<sup>41</sup> Иногда непривычной фамилии достаточно, чтобы вызвать сомнения, тщательно фиксируемые в дневниках, напр., у Пришвина: «Немцы считают мою фамилию за немецкую, евреи за еврейскую, русские не признают за свою, и часто я слышал: “Пришвин — жид?”» (*Пришвин М.М.* Дневники 1918–1919. М., 1994. Т. 1. С. 365, в тетради, начинающейся 24 сент. 1918 г.).

<sup>42</sup> *Хармс Д.* «Боже, какая ужасная жизнь и какое ужасное у меня состояние». С. 212. Сохранена орфография источника.

русской телеги»<sup>43</sup>, — записывает Михаил Пришвин в свой дневник 7 октября 1918 г. Даже такой утопически настроенный ум, как Хлебников, вводит в речь своего alter ego Зангези, героя одноименной «сверхповести», образ, в основе которого лежит та же семантика плена у жизни: «Мне, бабочке, залетевшей / В комнату человеческой жизни, / Оставить почерк моей пыли / По суровым окнам, подписью узника, / На строгих стеклах рока»<sup>44</sup>. Не иначе обстоит дело в философии, даже оставляя в стороне апокалиптиков, которыми Россия была богата во все времена. «Происшедшее ужасающее потрясение и разрушение всей нашей общественной жизни принесло нам <...> одно ценнейшее <...> благо: оно обнажило перед нами *жизнь*, как она есть на самом деле»<sup>45</sup>, — пишет С. Франк в 1925 г. Показательно, что даже такой серьезный мыслитель избегает вопроса о действующем лице разрушения — опять лишь стихийное «оно» и безличные формы вроде «происшедшее потрясение».

Короче говоря, складывается впечатление, будто действующий субъект и вместе с ним и личная ответственность исчезли из истории. В момент переворота действующее «я» содрогнулось от содеянного, застыло в ужасе или слилось с каким-то таинственно-безликим роком<sup>46</sup>. Если верить очевидцам, содеянное зло обуяло русский народ, превратив его в бесприютного изгоя: «Все русские люди, которых я встретил по пути <...> — от фанатика, одержимого большевика гвардейского экипажа балтийского флота, до последнего мешочника на крыше телячьего вагона — имели вид уязвленных, в отчаянии потерянных людей», — наблюдает М. Пришвин в апреле 1918 г.<sup>47</sup>

Историк будущего может предположить, что в начале XX века в России случилось что-то стихийное, «не от руки человеческой», чего никто не хотел. Вот что было: желание приспособиться, осмыслить случившееся, примириться, бороться за осуществление отвлеченных

<sup>43</sup> Пришвин М.М. Дневники 1918–1919. Т. 1. С. 182. Иногда национальная идентичность проявляется лишь *ex negativo*, напр., в форме антисемитизма, как в дневнике И. И. Шитца.

<sup>44</sup> Хлебников В. Творения / Общ. ред. и вст. ст. М. Я. Полякова. Сост., подг. текста и коммент. В. П. Григорьева и А. Е. Парниса. М., 1986. С. 477. Если учесть, что эта повесть закончена за несколько месяцев до смерти поэта, то с полным правом можно о ней говорить как о поэтическом завещании.

<sup>45</sup> Франк С. Смысл жизни. Брюссель, 1976. С. 11.

<sup>46</sup> Аналогичное явление наблюдалось в Германии после крушения «третьего рейха». Американский исследователь С. Падовер после двухмесячных допросов немцев «не обнаружил ни одного фашиста».

<sup>47</sup> Пришвин М.М. Дневники 1918–1919. Т. 1. С. 63; Друскин Я.С. Дневники. СПб., 1999. С. 57.

идей; но то общество, какое существовало в реальности, отрицало даже подавляющее большинство коммунистов. «Все, кого я знаю, особенно коммунисты <...> — живут с таким же трудом, как я», — записывает О. Берггольц 1 апреля 1941 г.<sup>48</sup>

По сути подобная несовместимость запросов и действительности — отнюдь не единичное явление в любой европейской культуре, в частности, русской. Достаточно вспомнить хотя бы крушение романтического «я», не устоявшего перед действительностью, в тридцатые и сороковые годы XIX века. Существенная разница с XX веком в том, что понятие «я» и его достоинство остаются неприкосновенными. Напротив: разграничение с «чернью», с обществом придает личности элитарный статус. В отличие от этого человек XX века, ощутив свою незначительность в огневых валах Первой мировой войны, революции и гражданской войны, настолько перепуган и внутренне опустошен, что знает только выбор между ничего не дающим губительным одиночеством и мощью коллектива. Перестав ощущать себя хозяином не только истории, а даже собственной судьбы, он ждет спасителя. Только безоговорочная идентификация с властью может поднять человека из состояния подавленности, затерянности. Вот как Д-503, которому, по собственному признанию «жутко оставаться с самим собой», переживает псевдо-религиозную литургию поклонения власти в Едином Государстве: «Торжественный, светлый день. В такой день забываешь о своих слабостях, неточностях, болезнях — и все хрустально-неколебимое, вечное...» (с. 141). Поэтому исключение из коллектива, столь желанное для романтиков, выбивает индивида из колеи: «Хочется вполне, до конца стать своим в рядах советских людей, советских патриотов, и тягостно переносишь свою постыльную изолированность, окружающие тебя взгляды холодной “бдительности”

---

<sup>48</sup> Берггольц О. Из дневников / Вст. ст., публ. и прим. М. Ф. Берггольц // Звезда. 1990. № 5. С. 183. Лояльные граждане переживали состояние, которое психологи назвали бы double-bind (двойной, взаимоисключающей привязанностью): «Многие из моих современников, принявших революцию, пережили тяжелый психологический конфликт. Жизнь их проходила между реальностью, подлежащей осуждению, и принципом, требующим оправдания существующего». (Мандельштам Н. Воспоминания. Нью-Йорк, 1970. С. 178). Распространяется это недовольство и на самых приближенных Сталину лиц. Мария Сванидзе пишет (до 20 нояб. 1936 г.): «Ах, всего не напишешь. А толпа, которая производит впечатление оборванцев — где работа легкой промышленности? <...> За что ордена, почему цены взлетели на 100%, почему ничего нельзя достать в магазинах?...» («Иосиф БЕСКОНЕЧНО Добр...». Дневник М. А. Сванидзе, родственницы И. В. Сталина. (Отдельные фрагменты за 1933–1937 гг.) / Публ. и примеч. Ю. Мурина // Источник. 1993. № 1. С. 26).

и корректного недоверия...»<sup>49</sup>, — пишет Н. Устрялов в предчувствии катастрофы. Своеобразная эстетика тоталитарной власти, которую Замятин изведаль только в самых скромных ее зачатках, хорошо исследованный феномен. Совершенно неизвестно, однако, насколько она действительно поражала и заражала современников. Удивляет не столько наличие готовности к обожествлению власти, сколько повсеместное распространение такой готовности: анализ дневниковых свидетельств показывает, что она одинаково существовала как в «простом» народе, так и в интеллигенции.

Так, непросвещенный комсомолец Ст. Подлубный пишет 5 января 1934 г.: «Уже давно мне нравятся люди с сильной волей. Все равно, каков человек, — если у него большая сила воли — то он человек хороший»<sup>50</sup>. И даже ученый масштаба Б. Эйхенбаум испытывает двойственные чувства: «Власть есть, конечно, явление неэтическое и потому — злое. Но сила имеет свои законы, и потому нельзя ее просто презирать или считать бессмыслицей»<sup>51</sup>.

Легко понять, что встречи с «Благодетелем» приобретают чуть ли не метафизический характер. У инженера Вяч. Малышева, впоследствии наркома тяжелого машиностроения СССР, проявляется это таким образом: «Ну вот и 1-я сессия Верховного Совета. Незабываемый день. Сколько увидел знакомых лиц, знакомых по фотографиям, а теперь увидел их собственными глазами. Действительно, собрался цвет нашей земли <...>. Но, конечно, исключительную радость и волнение я испытал, увидев тов. Сталина и замечательных Соратников <...>. Так был взволнован виденным, что иногда ничего не замечал вокруг себя <...>»<sup>52</sup>.

Интересно, что критически настроенные деятели культуры, такие как К. Чуковский, не устояли перед «аурой» вождя, по крайней мере до того времени, пока на их семью не обрушилась трагедия. Или подобные панегирики просто «мера безопасности»? «Вчера на съезде си-

<sup>49</sup> «Служить Родине приходится костями...». Дневник Н. В. Устрялова 1935–1937 гг. // Источник. 1998. № 5/6. С. 70, запись от 18 февр. 1937 г.

<sup>50</sup> *Podlubnyj S. Tagebuch aus Moskau 1931–1939 (Дневник из Москвы) / Aus dem Russischen übersetzt und herausgegeben von J. Hellbeck. München, 1996 (dtv-Dokumente; 2971). S. 147, ср. и S. 129. Обратный перевод с немецкого мой. — Р.Г.*

<sup>51</sup> *Эйхенбаум Б.М. Дневник 1917–1918 гг. / Публ. и подгот. текста О.Б. Эйхенбаум; примеч. В.В. Нехотина // De visu. 1993. № 1. С. 14, запись от 1 сент. 1917 г.*

<sup>52</sup> *Малышев В.А. «Пройдет десяток лет, и эти встречи не восстановишь уже в памяти». Дневник наркома // Старая площадь: Вестн. Арх. Президента РФ. 1997. № 5. С. 105, запись от 12 янв. 1938 г. Дневник изобилует подобными описаниями.*

дел в 6-м или 7 ряду <...>. Вдруг появляются Каганович, Ворошилов, Андреев, Жданов и Сталин. Что сделалось с залом! А ОН стоял, немного утомленный, задумчивый и величавый <...>. Я оглянулся: у всех были влюбленные, нежные, одухотворенные и смеющиеся лица. Видеть его — просто видеть — для всех нас было счастьем»<sup>53</sup>.

Наблюдениям, подобным сделанному замятинским Д-503, затившим капельки пота на лысине Благодетеля и разразившимся истерическим смехом, в реальности и в реальных дневниках места не было и, надо думать, не могло быть.

Государство, коллектив, идеология определяют духовное состояние индивидуума. Отсидев долгие месяцы в камере НКВД, О. Берггольц спустя несколько лет после ареста напишет: «Я круглый лишенец. У меня отнято все, отнято самое драгоценное: доверие к Советской власти, больше, даже к идее ее...»<sup>54</sup>. Н. Устрялов переживает все стадии раздвоения личности, столь хорошо знакомые из записок Д-503. Хотя Устрялов дает себе отчет в ложности своей техники самовнушения («Да, необходима людям какая-то иллюзия “дела” и самообман “смысла жизни”»<sup>55</sup>), он одновременно с исключительной последовательностью старается убедить себя в достоинствах советской системы.

И Д-503, и современники тоталитарных систем не могли не заметить сходство приемов, применяемых в советских политических инсценировках, с религиозным ритуалом: «Судя по дошедшим до нас описаниям, нечто подобное испытывали древние во время своих “богослужений”. Но они служили своему нелепому, неведомому Богу — мы служим лепому и точнейшим образом ведомому» (с. 142). А. Аржиловский, крестьянин Червишевской волости Тюменского уезда, пишет 7 ноября 1936 г.: «Появились распорядители и занялись украшением столовой. Между прочим, *портреты вождей теперь*

<sup>53</sup> Чуковский К. Дневник. 1930–1969 / Подг. текста и комм. Е. Ц. Чуковской. 2 изд., испр. М., 1997. С. 141, запись от 22 апреля 1936 г.; подчеркнуто в источнике.

<sup>54</sup> Берггольц О. Из дневников... // Звезда. № 5. С. 183, запись от 26 марта 1941 г. 20 апр. 1941 г. она назовет советские идеалы *храмом оставленным, кумиром поверженным, Мечтой* (с прописной буквы). Берггольц вспоминает строки лермонтовского стихотворения «Расстались мы; но твой портрет...»: «Так храм оставленный — все храм, / Кумир поверженный — все бог!».

<sup>55</sup> Далее Устрялов пишет: «<...> пустейший, но и спасительнейший из всех наших самообманов, имя же им легион. Что-то делаешь, чем-то занят, как-то вкраплен в жизнь большого целого, общества, государства, — и рад. Иллюзия “нужности”. А время идет, и ты следуешь обычному кругу: из ничего — в ничто. Замечательно, непревзойденно сказано у Гераклита: “дитя, играющее песком”» («Служить Родине приходится костями...». Дневник Н. В. Устрялова 1935–1937 гг. С. 72, запись от 4 марта 1937 г.).



*устроены наподобие прежних икон: круглый портрет вделан в рамку и прикреплен к палке. Очень удобно: на плечо — и пошел. И вся эта подготовка весьма напоминает подготовку к прежним церковным торжествам... Там были свои активисты — здесь свои. Дороги разные — суета одна»<sup>56</sup>.*

Проведение таких параллелей каралось жестоко, так как обнажало суть системы. Аржиловский был расстрелян в 1937 г., его дневник сохранился в местном архиве органов внутренней безопасности с пометками следователя: второе предложение приведенной цитаты — подчеркнуто красным карандашом. Дневник в буквальном смысле стал «доносом на самого себя».

Заслуга Замятина в том, что, используя прием вымышленного дневника, он впервые (насколько известно) в мировой литературе XX века показал методы живосечения человеческого сознания, скованного небывалым и ранее 1919 г. непредставимых масштабов тоталитаризмом. Нарисован общественный строй, проникающий в самые интимные обстоятельства индивидуального бытия, вплоть до сновидений (Ю. Олеша) или до подсознательного употребления идеологизированной лексики для описания собственного психического состояния. Так, например, упомянутый комсомолец Подлубный без всяких кавычек пишет в своем дневнике 1932 г. о «реконструкции своей жизни»<sup>57</sup>, перенимая программный тогда термин «реконструкция Москвы», т. е. «целесообразное» разрушение церквей и т. д. Выражение Подлубного поражает своей последовательностью, т. к. и он понимает под «реконструкцией» главным образом освобождение от своего «кулацкого» сознания и происхождения — последнее он утаивал от комсомола. Н. Устрялов, расстрелянный спустя два года после возвращения из эмиграции в 1935 г., в своем дневнике постоянно пишет о «генлинии» своей жизни, используя еще одно идеологическое клише эпохи<sup>58</sup>.

<sup>56</sup> Аржиловский А. Дневник 36–37 годов / Публ. и предисл. К. Лагунова // Урал. 1992. № 3. С. 142. Кстати, и Аржиловский мечтал стать писателем.

<sup>57</sup> Podlubnyj S. Tagebuch aus Mosckau 1931–1939 (Дневник из Москвы) / Aus dem Russischen übersetzt und herausgegeben von J. Hellbeck. München, 1996 (dtv-Dokumente; 2971). S. 90, обратный перевод с немецкого мой. — Р. Г.

<sup>58</sup> Ср. «Служить Родине приходится костями...». Дневник Н. В. Устрялова 1935–1937 гг. С. 18, 23, 31, 32, 81. В письме Ю. В. Рудому, процитированном в дневнике, Устрялов пишет: «<...> немногие месяцы пребывания моего в СССР завершают процесс перестройки моего сознания в направлении к генеральной линии партии и советского правительства» — 29 сент. 1935, с. 19. У него, как и у большинства представителей дореволюционного поколения, иногда появляются оксюмороны, когда новые термины сочетаются с несовместимой,

Государство и личность становятся единым организмом. Замятин со свойственной ему прозорливостью не случайно избирает метафорическую оппозицию «кристалл» — «растворение». Это центральный метафорический комплекс романа Замятина. Так создается прообраз самосознания нового поколения, которое отказывается от замятинского «скифства» и вечного бунта как залогов настоящей жизни. Как раз о «растворении» своего «я» в советском обществе мечтает и Устрялов<sup>59</sup>. В. Бэньямин, 9 января 1927 г. размышляющий о возможном вступлении в коммунистическую партию, боится потери «личной независимости», но ощущает и «огромное преимущество иметь возможность как бы спроецировать собственные мысли в данное силовое поле»<sup>60</sup>.

Однако чаще всего преобладает последнее — силовое поле партии и государства. «В бунтарстве всегда — полуправда. Высший тип человека озаменован — преодолением бунта: Гёте, Пушкин»<sup>61</sup>. Или: «Нельзя, вредно, пагубно — противопоставлять свой индивидуальный рассудок большому разуму государства»<sup>62</sup>.

Кто это говорит — неужели Д-503? Нет, это бывший харбинский эмигрант и возвращенец на советскую родину Н. Устрялов, который в этой записи 20 июня 1936 г. внушает себе оправданность примирения. Язык дневника невольно (в форме выразительных оксюморонов) выдает все внутреннее напряжение, даже насилие над собой, когда автор пишет об «энтузиазме дисциплины», «экстазе дисциплины» или даже «дисциплине-стихии»<sup>63</sup>.

---

напр., религиозной лексикой: перековка души. А. Солженицын считает, что переносное значение слова *перековка* родилось в сталинских лагерях. Ср.: *Ермакова О.П.* Тоталитарное и посттоталитарное общество в семантике слов // *Русский язык / Redaktor naukowy E. Širjaev. Opole, 1997. С. 138.*

<sup>59</sup> «Нет еще надлежащего растворения в том великом целом, радостный смысл которого как будто уже spolна оценен и осознан. Нужно, чтобы это осознание превратилось в инстинкт, стало второй натурой». «Служить Родине приходится костями...». Дневник Н. В. Устрялова 1935–1937 гг. С. 82, запись от 26 мая 1937 г.

<sup>60</sup> *Benjamin W. Moskauer Tagebuch. S. 108.*

<sup>61</sup> «Служить Родине приходится костями...». Дневник Н. В. Устрялова 1935–1937 гг. С. 38, запись от 20 июня 1936 г.

<sup>62</sup> Там же. С. 12, запись от 2 сент. 1935 г.

<sup>63</sup> Там же. С. 18, запись от 25 сент. 1935 г.; ср. также запись от 5 июля 1936 г. Заканчивает Устрялов свой гимн дисциплине нечаянной цитатой из немецкого гимна: «Дисциплина, организованность — über Alles» (нем. в оригинале). Там же. С. 61, запись от 14 дек. 1936 г. Все противоречия своего мышления и окружающей действительности Устрялов разрешает волшебным термином: диалектика. С другой стороны, Устрялов отчетливо понимает синдром «гипноза власти» (Там же. С. 26).

Специфика тоталитаризма, часто ускользающая от внимания, — исключение из общественного сознания позиции беспристрастного созерцателя. Новый строй заставляет каждого быть сообщником: «Одни — вверху, обрызганные кровью, прибывают тело к кресту; другие — внизу, обрызганные слезами, смотрят» (с. 250). Быть либо среди палачей, либо среди жертв — третьего не дано. К тому же, сознание коллективного унижения, коллективно содеянного зла сплачивает общество взаимным чувством вины. Попытки оправдания обычно ограничиваются указанием на безвыходность положения. 25 сентября 1929 г. К. Федин записывает интересный отчет перед самим собой. Речь идет о его поведении на собрании ленинградских писателей по поводу осуждения Пильняка и Замятина осенью 1929 г.: «Правление высекло себя, дало себя высесть. Поступить как-нибудь иначе, то есть сохранить свое достоинство, было невозможно. Все считают, что в утрате достоинства состоит “стиль эпохи”, что “надо слушаться”, надо понять бесплодность попыток вести какую-то особую линию, линию писательской добропорядочности...»<sup>64</sup>.

Резюме Фебина еще два дня после события отражает потрясение: «Я был раздавлен происходившей 22 сентября поркой писателей. Никогда личность моя не была так унижена»<sup>65</sup>.

Чувство беспомощности или, хуже, готовность к обожевлению власти часто приводят к нравственному равнодушию. Остранение казни в День Единогласия в «Мы» настолько удачно, что читатель не сразу осознает, что происходит. Безжалостно-остраненное изображение казни I-330 глазами Д-503 в романе оправдывается «операцией», которой был подвергнут инженер. Истоки концепции данной главы романа в психологическом прозрении опасности извращения личности при тоталитаризме. Но Замятин не мог предвидеть, что действительность превзойдет самые мрачные прогнозы: отсутствие жалости или даже проявление ненависти к репрессированным — не столь редкое явление в последующие десятилетия, как можно ожидать<sup>66</sup>. Отказ от сострадания — это одновременно и отказ от причастности, от потребности думать: «Мы должны окончательно перестать думать. За нас подумают»<sup>67</sup>, —

<sup>64</sup> Цит. по: «...Мне сейчас хочется тебе сказать...»: Из переписки Б. Пильняка и Е. Замятина с К. Фебиным / Публ. Н. К. Фебиной // Лит. учеба. 1990. № 2. С. 94, запись от 25 сентября 1929 г.

<sup>65</sup> Там же, запись того же дня.

<sup>66</sup> Судя по опросам Падоваера, немцы в подобных ситуациях действовали таким же образом.

<sup>67</sup> Цит. по: «...Мне сейчас хочется тебе сказать...». С. 94, запись от 25 сентября 1929 г.

пишет К. Федин. Уставший Н. Устрялов начинает последнюю запись своей жизни словами: «Иногда думаешь: — Как хорошо бы не думать!»<sup>68</sup>. В таком же припадке резины Д-503 заявляет в конце 38-й записи: «Я не могу больше писать — я не хочу больше!» (с. 257).

Единственный выход — это память. Память может воплотиться в религиозных или философских поисках, как в удивительных по своему остранению от конкретного быта дневниках Б. Садовского, Б. Шергина или Я. Друскина, или облечься в форму топографических символов, как Древний Дом в романе или город Одесса в упомянутых записях Олеси и Чуковского. Но потребность в восстановлении памяти касается и каждого нового поколения. Тайная надежда на сочувствующего читателя и боязнь, что этот читатель уже не разберется в многочисленных масках пишущего, не покидали авторов. Н. Устрялов дает как бы скрытое указание-завещание читающему его дневник: «<...> ясно, что поймет эти строки лишь тот, кто сам дошел до жизни такой...»<sup>69</sup>. Наша задача — понять это, спаси Бог, еще не дойдя до такой жизни. Психологический реализм замятинского романа — не худшая основа такого понимания.



---

<sup>68</sup> «Служить Родине приходится костями...». Дневник Н.В. Устрялова 1935–1937 гг. С. 85, запись от 4 июня 1937 г.

<sup>69</sup> Там же. С. 84, запись от 30 мая 1937 г.



## **А. Е. АНУФРИЕВ**

### **Неизвестный источник романа Е. Замятина «Мы» (Д. Пэрри «Багровое Царство»)\***

Роман американского писателя Давида М. Пэрри «Багровое Царство» с подзаголовком «Социал-демократическая фантазия» был опубликован в 1908 г. в Санкт-Петербурге, в переводе на русский язык З. Рагозиной. С тех пор он не переиздавался в нашей стране и практически не известен не только широкому кругу читателей, но и специалистам. Никто из отечественных и зарубежных исследователей не пытался рассмотреть его как один из источников романа Замятина «Мы».

Нет устных или письменных свидетельств знакомства Замятина с произведением Д. Пэрри, но сопоставление текстов романа «Багровое Царство» и «Мы» позволяет считать, что Замятин творчески использовал и трансформировал некоторые фабульно-сюжетные ситуации, пространственно-предметные образы, символы и идеологемы романа Пэрри.

Давид Пэрри переносит читателя в подводный мир, в некую Атлантиду, или Багровое Царство, куда попадает его герой, американец Дж. Уокер. Он пытался покончить жизнь самоубийством, броситься в море, но фантастическим образом спасся и оказался в загадочной стране.

Багровое Царство существует несколько тысячелетий и представляет, по словам одного из его жителей, «социал-демократическое государство с такой совершенной формой правления, какой не видано в истории человечества» (1, с. 10)<sup>1</sup>.

---

\* Впервые: Творческое наследие Евгения Замятина: Взгляд из сегодня. Кн. V. Тамбов, 1997. С. 77–85. Публикуется по этому изданию.

<sup>1</sup> Здесь и далее цитаты приводятся по изд.: Пэрри Д. М. Багровое Царство. Социал-демократическая фантазия. СПб., 1908, — с указанием страниц в скобках (и цифры 1 — для различения с цитатами из романа Замятина).

Эта страна отгорожена от всего остального мира Кристальной Стеной, которая при освещении становится зеленой. Она не только защищает жителей от океана, но и изолирует их искусственно созданный мир от живой природы.

Такую же роль выполняет и Зеленая Стена в Едином Государстве Замятина.

Пространство подводного царства симметрично расчислено, плавно организовано, исключает всякие хаотические построения. Оно состоит из прямых улиц, пересекающихся на равном расстоянии, и одинаковых казарм-общежитий.

Геометрически правильные проспекты, «параллелепипеды прозрачных жилищ» созерцают и жители в романе Замятина.

Желание избавиться от анархии, хаоса, неравенства привело в Атлантиде к жесткой регламентации отношений между личностью и государством, полному подчинению индивидуума большинству. «Воля большинства — есть верховный закон. Личность — пылинка, атом, — заявляет Доктор, приставленный к Уокеру в качестве опекуна. — Большинство знает, что лучше для всех, и когда оно говорит, личный голос должен умолкнуть. Если позволить каждому отдельному лицу решать за себя, что делать и чего не делать, то ясно, что в результате получится анархия» (1, с. 17).

Граждане Атлантиды утратили личные имена, каждому из них присвоен номер, который обозначен на билете: например, доктор, наблюдающий за Уокером, имеет № 333, 897 М, Н, Р, О. Герой после некоторого пребывания в Атлантиде тоже получает номер — 489 А, Д, С.

Аналогичная система функционирования «номеров» существует и в Едином Государстве Замятина.

Жизнь граждан Багрового Царства унифицирована и расписана до мелочей. Все облачены в одинаковые, багрового цвета туники (у Замятина — юнифы). В Атлантиде не допускается разница в одежде. День начинается с общего подъема под звук колокола: «По первому звонку — к молитве. При 2-м звонке должны обратиться лицом к востоку, поклониться в пояс и в этом положении простоять ровно шестьдесят секунд в безмолвной молитве» (1, с. 21).

Передвижения жителей ограничены пределами общежитий. Для всех, независимо от физического состояния, установлена единая норма пищи. «Демократия совершила чудо тем, что уменьшила количество пищи, необходимое для жизни, — с иронией говорит Доктор. — Несколько поколений назад было начато систематическое уменьшение пищевого пайка постепенными и совершенно незаметными количествами, и мы дошли до половины того, что человеку требовалось в старину. Что из того, если уменьшились и средний

рост, и средний вес отдельных лиц» (1, с. 121). Такая система питания привела к единому показателю физические данные людей.

У Замятина государство пошло дальше: «нумера» приспособились к синтетической «нефтяной» пище, потеряв при этом большую часть населения.

Багровое Царство ограничило до тысячи количество слов, которое человек имеет право произнести в течение дня. Одно из ведомств установило в жилищах аппараты-словомеры, фиксирующие соблюдение этой нормы.

В Едином Государстве для подслушивания уличных разговоров установлены изящные мембраны.

Стандартизация общественной жизни в Атлантиде привела к полной нивелировке индивидуальных качеств человека. Понятие о личном, отдельном подавлено всеильным коллективом. Общество в Багровом Царстве состоит из безликого, механически-однообразного конгломерата близнецов, выполняющих заданные им государством функции. Один из героев романа называет своих соотечественников «несчастливыми людьми с заморенными душами» и сравнивает с «движущимися автоматами» (1, с. 124).

Философия тотальной зависимости от государства, господствующая в Багровом Царстве, выработала целую систему извращенных понятий о человеке и его месте в обществе. Он не представляет самостоятельной ценности, являясь строительным материалом, средством для осуществления государственных замыслов. Все его существование оправдано лишь в той мере, в какой он способен полностью отказаться от своего «я» и выполнять возложенные на него обязанности.

Государство заставило жителей поверить в то, что путь к истинному счастью — в отречении от свободы. Рабски униженному человеку внушили мысль о том, что Багровое Царство — образец общественного устройства.

У личности отнята возможность распоряжаться собой, своим временем, отстаивать свои привычки, интересы, самостоятельно мыслить. Не случайно одна из правительниц Атлантиды предупреждает Уокера: «В Атлантиде много мыслить — опасно! Большинство людей и не мыслят. Ну, а кто мыслит, должен мыслить правильно» (1, с. 139).

В соответствии с официальной моралью жители Атлантиды должны полностью избавиться от сомнений, поисков, переживаний, а все чувства и духовные потребности у них — атрофироваться. По наблюдениям Доктора, «в подводном государстве энергия, способность, предприимчивость заморены отсутствием награды; соболезнование, милосердие, самопожертвование сделались неизвестными вели-



чинами, потому что не представлялось случая к их применению. Духовность в человеке перестала проявляться» (1, с. 148).

На подавление естественных и иррациональных проявлений человека направлена вся система воспитания в государстве. Сразу же после рождения детей помещают в приюты, лишая материнской ласки и заботы. Под бдительным оком жестоких надзирательниц из них «выделяют покорных слуг государства» (1, с. 168). Их жизнь подчинена мелочному уставу, в котором превалирует система запретов и наказаний.

Государство осуществляет жесткий контроль за брачно-половыми отношениями жителей. Человек не имеет права вступить в брак по собственному желанию: мужа или жену назначает Ведомство Браков.

В романе «Мы» Единое Государство регулирует деторождение, введя Материнскую и Отцовскую нормы.

В Багровом Царстве перестали существовать все виды искусства, как бесполезные для государства формы деятельности, а произведения, созданные в предыдущие эпохи или попавшие в Атлантиду с затонувших кораблей, сохранились только в Палате Древностей. Уокер находит в ней древние статуэтки, картины, Евангелие, книги Сервантеса и Шекспира.

В романе Замятина аналогичная роль принадлежит Древнему Дому, единственному хранителю памяти о прошлых веках и ценностях искусства. В нем тоже остались старинные книги, статуя Будды, портрет Пушкина. Единое Государство, как и Атлантида, отвергло все эстетические достижения прошлого, но при этом превратило искусство в разновидность государственной службы, придало ему утилитарно-прагматический смысл.

Все элементы общественной и частной жизни в Атлантиде определены постулатами Государственного Катехизиса и законами многочисленных инспекторских Ведомств (Сна, Времени, Брачных Дел, Призваний, Слово говорения, Этикета, Еды, Надзора за Инспекторами). Их предписания придают жизни граждан «правильность часового механизма» (1, с. 131).

В романе «Мы» существование каждого «нумера» целиком зависит от Часовой Скрижали, «сердца и пульса Единого Государства» (2, с. 31)<sup>2</sup>. Она оставляет «нумерам» только два личных часа в сутки, но и они, по мнению Д-503, должны найти свое место в общей регламентации отношений.

---

<sup>2</sup> Здесь и далее цитаты приводятся по изд.: *Замятин Е. Сочинения*. М., 1988, — с указанием страниц в скобках (и цифры 2 — для различения с цитатами из романа Пэрри).

За соблюдением норм и запретов Катехизиса зорко следят правители (несколько уродливых стариков и старух) и многочисленный штат инспекторов-надсмотрщиков. На четыре миллиона граждан их приходится один миллион. Они поддерживают установленную систему слежки и контроля, которая включает классификацию жителей по их внешним признакам. Все граждане делятся на два главных класса: с длинными и короткими черепами. Данные заносятся на карточки и хранятся в архиве, чтобы легче было наблюдать за жителями.

В романе «Мы» Благодетель опирается не только на Бюро Хранителей, но и на добровольное доносительство «Нумеров».

Правители Багрового Царства осуществляют суд и расправу над «атавистами», т. е. гражданами, проявившими необычные чувства, страсти, мысли. Их судьба трагична: «Большинство атавистов умирает в заточении, или же всякими гонениями их доводят до полной покорности законам, сломив в них силу духа. Остальных ждет смертная казнь» (2, с. 13).

День смертной казни объявлен всенародным праздником («Кутум») и обставлен со всей пышностью официозного ритуала. Уокер с ужасом и удивлением наблюдает за этим «действием»: «Среди адского шума под аркой показалось десятка два фигур в белом, и во главе их шла девушка с длинными распущенными по спине волосами. Некоторые шли, подняв голову, другие шатались, едва не падали; но у девушки лицо было поднято к небу, словно она уже узрела там вечность. То были жертвы, виновники всего торжества. За ними следовали еще фигуры в колпаках и отряд барабанщиков. Вся процессия обошла арену, в такт, под бой барабанов, а заунывное пение все тянуло за душу, то поднимаясь, то опускаясь, мерно, однообразно. Я не сводил глаз с белых цифр» (1, с. 218).

У Замятина День Правосудия (казни «ослушников») тоже воспринимается «нумерами» как апофеоз могущества Единого Государства, как «величественный праздник победы всех над одним, суммы над единицей» (2, с. 37).

Произведения, созданные Замятиным и Пэрри, объединены не только сходными сюжетными ситуациями, пространственно-предметными образами (Кристалльная Стена — Зеленая Стена, Палата Древностей — Древний Дом, багровые туники — юнифы, словомеры — мембраны), идеологическими символами (Государственный Катехизис — Часовая Скрижаль, Благодетель — Правители, Инспектора — Хранители, номера — нумера), но и заключенной в них антиутопической направленностью.

Одним из главных признаков антиутопии является конфликт личности с социумом, построенным на регламентации и упорядоченности. В такой конфликт вступает Уокер. До своего появления в подводной

стране он был ярким приверженцем радикальных социалистических взглядов, выступал на митингах и собраниях с обличением капиталистических порядков, мечтал о равенстве и справедливом общественном устройстве.

Сначала Багровое Царство показалось ему воплощением идеалов. Но очень быстро наступило прозрение. Уокер понял, что «...жители Атлантиды в своей безумной погоне за равенством учредили такой безвыходный деспотизм, который душит в человеке все, что отличает его от животного» (1, с. 70).

Уокер нарушает заповеди государства: он влюбляется в «атавистку», пытается ее спасти, попадает в тюрьму. Его приговаривают к смертной казни, но ему удается вырваться из Атлантиды на подводной лодке (вместе с возлюбленной и двумя жителями), случайно взорвав Кристальную Стену и уничтожив подводное государство.

Хотя конфликт Уокера носит острый и непримиримый характер, он психологически «облечен» не только авантюрно-приключенческими ситуациями, но и тем, что герой — человек со стороны, чужой в мире людей с номерами. Он лишен какой-либо рефлексии и показан, в основном, через поступки.

С гораздо более сложным конфликтом мы сталкиваемся в романе Замятина. Д-503 — неотъемлемая часть государственной системы, один из ее «номеров». Переступив через законы Часовой Скрижали и обнаружив в себе атавизм — душу, он воспринимает свое новое состояние то как освобождение и счастье, то как преступление и болезнь. Двойничество Д-503 — мучительный процесс разложения неделимого «я» на составные: «было два меня. Один я — прежний, Д-503, номер Д-503, а другой... Раньше он только чуть высовывал свои лохматые лапы из скорлупы, а теперь вылезал весь, скорлупа трещала, вот сейчас разлетится в куски и ... и что тогда?» (2, с. 44)

Двойственное состояние Д-503 порождает и двойственное отношение к действительности. Логика и разум заставляют его жить в ритмах официального времени, передвигаться в пределах установленного пространства, быть частью налаженного «механизма». Но пробудившаяся душа сопротивляется инерции нивелированной жизни, заставляет совершать неожиданные поступки.

Обо всех событиях в романе «Багровое Царство» мы узнаем из рассказа Уокера. Он выполняет функции героя-повествователя. Позиция постороннего наблюдателя позволяет ему критически относиться к принципам организации жизни подводного государства и подвергать их осмеянию.

Пародийно-сатирическое изображение нравов Багровой страны занимает в романе важное место. Его мишенью являются не только

нормы и установления стандартизированного общества, но и носители власти в нем.

В Багровом Царстве существует некое подобие парламента, так называемый «Ворунк» (от слова вор), членами которого становятся по назначению правителей государства. Уокер, за которым легко угадывается автор, высмеивает его «законотворческую деятельность», рассказывая о том, как он, временно оказавшись в Ворунке, сумел «разработать» несколько «важных» законов. Сам их перечень вызывает комический эффект: «Закон для регулирования длины ногтей. Закон об употреблении жевательных мускулов на обеих сторонах лица при жевании пищи. Закон, требующий, чтобы каждый гражданин громко смеялся однажды каждый час, и учреждающий инспекторов для наблюдения за исполнением одного. Закон, запрещающий ночью храпение в спальнях» (1, с. 239).

Предметом осмеяния является и выбор профессий для жителей при помощи жребия, и ритуал брака, которым полностью управляет государство. Оно не только игнорирует чувства и желания людей, но и уподобляет их поведение во время бракосочетания положению послушных механизмов. Вот как описана сцена знакомства вступивших в брак: «Жених и невеста будут иметь первое свидание в присутствии двух инспекторов из Ведомства Браков. При этом случае брачующиеся должны сидеть на расстоянии не менее десяти футов друг от друга и в течение пяти минут пристально, безмолвно глядеть друг на друга... Инспекторам строго наказывается донести, если заметят взгляды, выражающие нерасположение, или презрение, или признаки отвращения, или досады. Недовольство избранным государством супругом или супругою есть доказательство неискренней гражданственности» (1, с. 273). Здесь обращает на себя внимание и то, что строгое исполнение обряда приравнивается к официальным добродетелям.

Сатирическое сознание автора отмечает карикатурно-плакатные черты в поведении и внешнем облике правителей Атлантиды. Смешна безобразная старуха Атэ, считающая естественным свой брак с молодым хирургом. Комичен в своих любовных притязаниях старик-карлик. Его портрет включает элементы гротеска: «Голова и лицо его обросли седыми беспорядочными космами; тело какое-то исковерканное, что было особенно заметно по тому, как неправильно висело на нем платье; левая нога короче правой, а руки непомерно длинные, как у гориллы; на правой руке остался только один палец» (1, с. 197).

Сатирическое пространство антиутопии Пэрри включает в себя и ритуал псевдокарнавала. В процессии, движущейся к месту казни,

выделены не только трагические фигуры «атавистов», но и безобразно-фарсовые — их мучителей: «Следовало около четырехсот фигур в желтых одеяниях с барабанами старинного фасона, а за ними — фигур пятьдесят в смешных маскарадных костюмах. Некоторые походили на оперных чертей, другие на клоунов, третьи на намалеванных индейцев из западных прерий» (1, с. 218).

Пародийно-сатирическое начало также составляет один из важнейших компонентов жанровой структуры романа «Мы» и имеет свои особенности. Автор самоустраняется, уступая место герою, Д-503, воспринимающему события в соответствии с системой норм, установленных в мире «номеров». Д-503 поставил перед собой цель — создать гимн Единому Государству, воспеть «его красоту и величие» (2, с. 9). Но его дневник меняет свое жанровое «обличье», превращаясь в памфлет. Сатирический эффект возникает как результат несоответствия характера повествования читательскому восприятию и «скрыт» в подтексте романа. Замятин рассчитывает на понимание читателя, воспитанного в традициях уважения к свободе личности, многовековой культуре и полноценному художественному слову.

И Пэрри, и Замятин строят свои романы по принципу «мысленного эксперимента». Государство, созданное воображением Пэрри, существует одновременно с земной цивилизацией, действие романа отнесено к настоящему для автора времени, т. е. к началу XX в. Уравнительная система отношений в Багровом Царстве, его запреты и нормы привели к полному застою в области науки и техники. В течение нескольких столетий в нем не только не внедрялись новые производственные идеи, но и не изобретались орудия труда и машины. Государство взяло курс на полный отказ от каких-либо технических новшеств, так как их внедрение могло бы привести к появлению неравенства и изменить существующий порядок.

В отличие от Пэрри, Замятин перенес свое государство в далекое будущее и сделал его обществом совершенной науки и техники.

В своем стремлении рационализировать все сферы жизни человека Единое Государство превратило его в машину. «Машиноподобными» стали не только действия человека, но и его психические реакции. Д-503 считает, что внутри у каждого из «номеров» есть «какой-то невидимый, тихо тикающий метроном», который придает упорядоченность и «разумную механичность» всем их поступкам (2, с. 41).

В Едином Государстве создана «научная этика», имеющая логико-математический характер. Она уподобила существование жителей функциям чисел. В распоряжении Благодетеля и Хранителей — весь арсенал Государственной Науки. Она провозгласила истину о том, что «номера» обрели абсолютное счастье в чертогах машинно-стерильного

рая, создала изошренные технические средства пыток и казней: Куб, Газовый Колокол и т. д.

Автор романа «Мы» прекрасно понимал, что научно-технические достижения, попирающие нравственные ценности и идеалы и поставленные на службу тоталитарной власти, могут уничтожить человека и живой мир вокруг него.

Антиутопия Пэрри была направлена против любых социалистических идей и программ, настаивавших на радикальном изменении общественных отношений, уничтожении частной собственности и введении уравнилельных принципов распределения, на вмешательстве государства в личные дела граждан. Мишенью его критики были утопии Т. Кампанеллы, А. Сен-Симона, Ш. Фурье, Э. Беллами, лозунги социал-демократов и профсоюзных движений конца XIX — начала XX в.

Осуществив художественный эксперимент, он хотел предупредить, к каким негативным последствиям могут привести попытки осуществить утопии, принимаемые за реальные проекты переустройства мира. Это предостережение ясно выражено в конце романа, когда автор устами героя объяснил необходимость появления своего произведения: «Теперь я пришел к заключению, что государственный строй Атлантиды и истекавшие из оногo порядки представляют собой урок, которого было бы грешно лишить человечество. Жизнь моя близится к концу, и меня уже не трогают людские суждения. Пусть верят моей повести или не верят, я исполнил долг, предавая ее гласности» (1, с. 332).

Роман «Мы», по сравнению с «Багровым Царством», отмечен гораздо более глубоким гуманистическим пафосом и эстетическим уровнем. Содержащиеся в нем картины — это не отрицание какой-либо одной идеи, системы, политического строя. Это художественно-философское обобщение тенденций развития всей мировой цивилизации.

Итак, фабульно-ситуативные, предметно-пространственные переключки двух романов, родство героев, система устойчивых идеологем, жанровая принадлежность к антиутопии позволяют сделать вывод о том, что роман Д. Пэрри «Багровое Царство» явился одним из источников романа Замятина «Мы».





## **В. А. НЕДЗВЕЦКИЙ**

### **Благо и благодетель в романе Е. Замятина «Мы» (О литературно-философских истоках произведения)\***

«Осмысление творческого наследия писателя у него на родине только начинается». Такой, в сущности грустной, констатацией заканчивает Е. Б. Скороспелова вступительную статью к тому избраных произведений Е. Замятина, изданному в 1990 г.<sup>1</sup>

Свершившееся с задержкой почти в семь десятилетий возвращение Замятина к отечественному читателю особым оживлением в кругу наших многочисленных пропагандистов и защитников «социалистического реализма», действительно, не сопровождалось. Некоторые из них успели к этому времени благополучно отойти в мир иной, другие сочли, видимо, что все положенное сказать об авторе «Мы» они сказали (или умолчали) раньше. Этот «пробел», к счастью, был восполнен людьми, житейски, надо полагать, не столь умудренными. В итоге по крайней мере главное произведение Замятина — его ироническая и пророческая «утопия» — без своевременных исследовательских откликов и комментариев все же не осталась.

В русле нашей темы наиболее интересной представляется недавняя публикация И. А. Доронченкова в «Русской литературе», посвященная непосредственно источникам романа «Мы». Анализируя и обобщая большое количество общественно-политических и идеологических (в т. ч. собственно литературных) реалий эпохи 1917–1920-х гг., Доронченков приходит к выводу, что «главный импульс» замятинской фантазии «дала сама действительность “военного коммунизма”, превращавшая человека в средство достижения умозрительной

---

\* Впервые: Известия РАН. Серия лит-ры и языка. 1992. Т. 51. № 5. С. 20–29. Публикуется по этому изданию.

<sup>1</sup> Скороспелова Е. Возвращение // Замятин Е. Избр. произведения. М., 1990. С. 14.



цели»<sup>2</sup>. В этой связи он напоминает слова писателя из его статьи «Завтра» (1919): «Война империалистическая и война гражданская обратили человека в материал для войны, в номер, в цифру. Человек забыт — ради субботы...»<sup>3</sup>. Другим важнейшим источником романа, по мнению исследователя, стала «пролеткультовская модель эгалитарного общества, которая, принципиально исключая самоценную личность и свободное индивидуальное творчество, в свою очередь была порождением эпохи революционного максимализма»<sup>4</sup>. Это положение Доронченков подкрепляет ссылками на футурологические утопии пролеткультовцев (в частности, «Первомайский сон» В. Кириллова и его стихотворение 1917 г. под знаменательным названием «Мы»), а также на трактат Е. Полетаева и Н. Пунина «Против цивилизации» (1918), рисовавший будущее мироустройство как «культурное общество», которое «не знает свободы и знает скорее добровольное рабство, организованное на творчестве в интересах Целого»<sup>5</sup>. Прообразом для замятинского Единого Государства могли, полагает исследователь, послужить и те формы литературной организации пролеткультовцев, которые они готовы были проецировать на все будущее общественное устройство.

Перечисленные связи замятинской антиутопии с локально-историческими учреждениями и умонастроениями эпохи военного коммунизма и гражданской войны не только вполне вероятны, но могут быть и дополнены. Скажем, указанием на теорию А. Гастева о «механизированном коллективизме», якобы отвечающем психологии рабочего класса, превращающей его в добровольный безликий и безличностный «социальный автомат», на идеи Л. Троцкого о «милитаризации труда» и «трудовых армиях», практически реализованные в первых концлагерях 1918 и последующих годов, на левацкие лозунги будущих левовцев об утилитаризации литературы («армия искусств») и «приказах по армии искусств» (В. Маяковский) и т. п. Тем не менее трактовка романа «Мы» в рамках и контексте лишь его современности, как это сделано Доронченковым, чревата серьезным обеднением произведения, т. к. вольно или невольно сужает его до политического памфлета, против чего помимо самого Замятина настойчиво возражал и такой, например, его вдумчивый читатель и продолжатель, как Дж. Оруэлл. Вполне вероятно, писал он в рецензии на роман

<sup>2</sup> Доронченков И.А. Об источниках романа Е. Замятина «Мы» // Русская литература. 1989. № 4. С. 192.

<sup>3</sup> Замятин Е. Избр. произведения. М., 1990. С. 402.

<sup>4</sup> Доронченков И.А. Об источниках романа Е. Замятина «Мы». С. 192.

<sup>5</sup> Полетаев Е., Пунин П. Против цивилизации. Пг., 1918. С. 42.

«Мы» (1946), что «Замятин вовсе и не думал избрать советский режим главной мишенью своей сатиры. Он писал еще при жизни Ленина и не мог иметь в виду сталинскую диктатуру...»<sup>6</sup>.

Излишнее историческое «заземление» идей романа, действительно, отвлекает внимание от иных, думается, основополагающих мотивов произведения, уже не злободневного, но *онтологического* характера, которые Замятин стремился (разумеется, не без воздействия своей катастрофической эпохи) по примеру Ж.-Ж. Руссо, Ф. Достоевского, Л. Толстого, Ф. Ницше актуализировать. Таков в первую очередь мотив «блага», точнее, его антигуманного искажения в позиции и практике главы Единого Государства — Благодетеля. Но прежде о некоторых других тенденциях и источниках романа.

Изображая и квалифицируя обрисованный в «Мы» социальный порядок как настроение сугубо *умозрительное*, Замятин уже тем самым подключался к длинной череде тех, в свою очередь отвлеченных общественных конструкций (социумов), которые через фаланстеры Н. Чернышевского (четвертый сон Веры Павловны в «Что делать?») и Фурье, Икарию Э. Кабэ, Город Солнца Т. Кампанеллы и Новую Атлантиду Ф. Бэкона восходили к идеальному античному полису Платона («Государство»). В самом деле, между названными «прототипами» Единого Государства и им самим немало не только косвенных, но и прямых перекличек, смысловых «реминисценций». Так, огражденный и отторженный от природы непроницаемой Стеной замятинский полис в то же время состоит из *стеклянных* строений — прозрачных, просматриваемых насквозь. Однако впервые в виде «здания громадного, громадного здания», в котором «чугун и стекло, чугун и стекло — только»<sup>7</sup>, будущее общество-коммуна пригрезилось Чернышевскому. Замятин лишь довел его метафору до логического предела. Замятинский Благодетель в Едином Государстве не только властитель, но и единодержец Истины. А вот что сказано о главе города-государства Кампанеллы: «Верховный правитель у них — священник, именующийся на их языке “Солнце”... Он является главою всех и в светском и в духовном, и по всем вопросам и спорам он выносит окончательное решение»<sup>8</sup>. «Хранители» в «Мы» побуждают вспомнить «стражей» платоновского государства не только созвучием своих официальных наименований: первые — преемники вторых и в общей для них функции вездесущей и всемогущей тайной полиции.

<sup>6</sup> Оруэлл Дж. «1984» и эссе разных лет. М.: Прогресс, 1989. С. 308–309.

<sup>7</sup> Чернышевский Н. Г. Что делать? М., 1958. С. 287–288.

<sup>8</sup> Кампанелла Т. Город Солнца // Утопический роман XVI–XVII вв. М., 1971. С. 146.

Эти и подобные им параллели и подобию, число которых нетрудно умножить, все же далеко не основные в связях замятинской антиутопии (образ Единого Государства и его сущность) с разновидностями утопического социума. Последняя традиция нужна автору «Мы» в конечном счете для того, чтобы, используя ее, воссоздать, в концентрированном проявлении самый *тип* того *мировосприятия*, который и порождает утопию — и отнюдь не только литературную. Мы имеем в виду *рационализм* — в значении себе довлеющего умствования, самодостаточной абстракции, не искушенных и не скорректированных нравственным чувством конкретного человека, судом его совести (морали) и свободно ответственной воли. И улавливающих поэтому в жизни и людях общее, но без индивидуального, правило, но без разнообразия, необходимость, но без свободы. Словом, формализирующих (математизирующих) живую жизнь в ее бесконечно инаком и неповторимо непредсказуемом реальном осуществлении.

Единое Государство — остров тотальной рационализации всей человеческой жизнедеятельности, начиная с производства и кончая интимно-личной сферой. От великой «тайны» (Достоевский) и неисчерпаемости индивидуума здесь остались лишь затеняющие шторы во время «сексуального часа». И в этой его сущности образ этого Государства, нарисованный в романе, мыслится Замятиним как неизбежный результат уже не только отвлеченного воображения романиста-утописта, но и вообще *рационалистических систем* от французского Просвещения XVII–XVIII вв. до русского большевизма, коль скоро этим системам удастся подмять и подменить собою живую жизнь. Ведь это они, эти системы, претендовали на то, чтобы создать человека не по Божьему, но по своему собственному подобию. Единое Государство Замятина — это, таким образом, более чем актуальное в 1920-е гг. предупреждение художника-гуманиста как бездумным и самонадеянным адептам рационализма, так и их вероятным массовым жертвам. В романе «Мы» вслед за Христом, Руссо, Кантом, Гоголем, Достоевским, Л. Толстым Замятин ведет борьбу с соблазном и обманом «чистого разума», теоретизирования и доктринерства.

Другой, в свою очередь достаточно древней идеей, доведенной Замятиним до логического конца, стала идея *человека-машины* и человека — *социальной функции*. Дегуманизирующие последствия все более узкой по мере развития буржуазно-товарных отношений в Европе *специализации* личности, впервые осознанные западноевропейскими и русскими (В. Ф. Одоевский) романтиками, в русской литературе 50–70-х гг. XIX в. снова привлекают пристальное внимание таких писателей, как И. Гончаров, Л. Толстой, Ф. Достоевский.

Негативный образ человека-машины (и машиноподобной жизни), объективно поддержанный в ту пору как позитивизмом, так и естественнонаучным материализмом, встречаем в «Обыкновенной истории» и «Обломове», «Анне Карениной», в «Братьях Карамазовых». С начала XX в. фигура специализированного человека, однако, в значительной степени переосмысливается, воспринимаясь нередко как едва ли не адекватная грядущей машинной цивилизации, среди приверженцев которой после революции оказывается далеко не только названный выше апологет «социального автомата» А. Гастев, но и многие представители русского творческого авангарда, провозгласившие идеалом личности «человека НОТ'а, расчета, интеллекта»<sup>9</sup>.

Тем самобытнее и основательнее выглядит подход к этим проблемам в замятинском романе. Прав Дж. Оруэлл: «Цель Замятина... показать, чем нам грозит машинная цивилизация. <...> Это исследование сущности Машины — джина, которого человек бездумно выпустил из бутылки и не может загнать назад»<sup>10</sup>.

Действительно, всеобщая функционализация человека и общественных отношений, жизнь по Тейлору — один из ведущих мотивов романа. «Тейлоровские экзерсисы» Единого Государства ничуть не меньше, чем царящие здесь тотальная изоляция от природы и окружающего мира, тотальное единомыслие, тотальная слезка и насилие, ответственны за то, что обитатели этого «рая» превратились в безлично-стандартные «нумера», человеко-винтики тоталитарного режима, а он сам — в отлаженный механизм по подавлению в человеке всего естественного, самодеятельного и свободного. И вот «нумера»-работники, освобожденные от своих функциональных обязанностей, после трехдневной бездеятельности кончают с собой — саморазрушаются.

Идея «человека-машины» родилась у французских просветителей XVIII столетия как частное, но далеко не случайное следствие восприятия мира в свете «царства разума». Наблюдая воплощение этой идеи в тейлоризированной буржуазной Англии, слыша дифирамбы ей в послереволюционной России, Замятин с гуманистических позиций («Человек — мера всех вещей») вынес в своем романе единственно верный вердикт: идея эта бесчеловечна.

Рационализм, идея функционального человека (робота), важные сами по себе, не ведут еще к пониманию центральной в произведении

---

<sup>9</sup> Шевцова Л. К. ЛЕФ // Краткая литературная энциклопедия. Т. 4. М., 1967. Стб. 171.

<sup>10</sup> Оруэлл Дж. «1984» и эссе разных лет. С. 309.

фигуры Благодетеля, его толкованию «блага», заменившему и подменившему в Едином Государстве всю традиционно-историческую этику. Где же литературно-философские истоки образа Благодетеля и его идеологии?

Ближайшим и непосредственным предшественником главы Единого Государства стал, по всей очевидности, герой «Повести об Антихристе» (1900) В. Соловьева, кстати, и именующий себя, как затем Замятин своего властителя, именно «благодетелем» — «благодетелем <...> человечества». Считая себя «светлым гением, сверхчеловеком» и новым Спасителем мира, замещающим «предварительного Христа окончательным, т. е. им самим», соловьевский герой намерен осчастливить род людской не в духе своего предшественника, к которому испытывает сначала самолюбивую ревность, а затем «жгучую и все его существо сжимающую и стягивающую *зависть* и яростную, захватывающую дух ненависть», но *вопреки* ему, вопреки христианскому пониманию счастья. «Христос, — заявляет он, — проповедуя и в жизни своей проявляя нравственное добро, был *исправителем* человечества, я же призван быть *благодетелем* этого отчасти исправленного, отчасти неисправимого человечества. Я дам всем людям все, что нужно. Христос, как моралист, разделял людей добром и злом, я соединю их благами, которые одинаково нужны и добрым и злым. <...> Он грозил земле страшным последним судом. Но ведь последним судьей буду я, и суд мой будет не судом правды только, а судом милости. Будет и правда в моем суде, но не правда воздаятельная, а правда распределительная. Я всех различу и каждому дам то, что нужно»<sup>11</sup>.

Сделавшись «новым владыкой земли», герой «Повести об Антихристе» устанавливает «во всем человечестве» прежде всего «*равенство всеобщей сытости*», а затем «возможность постоянного наслаждения самыми разнообразными и неожиданными чудесами и знаменами», «благополучно» разрешая этими мерами извечные «политический и социальный вопросы».

Приведенных выписок, думается, довольно, чтобы генетическая связь, при этом не только номинативная, но сущностная, между Благодетелем замятинским и соловьевским стала очевидной. Вслед за своим предтечей и по его примеру замятинский Благодетель дал всем членам Единого Государства то, «что нужно» «и добрым и злым», удовлетворив, во-первых, основные физиологические потребности: в еде и половой близости. И хотя «нумера» довольствуются искусственной пищей (из нефти), так как, разгромив и уничтожив в итоге двухсотлетней войны деревню и — шире — деревенско-сельскохозяй-

<sup>11</sup> Соловьев В. Повесть об Антихристе // Наука и религия. 1992. № 1. С. 37.

ственную цивилизацию, они оказались в выхолощенном, абсолютно стерильном пространстве из металла, стекла и бетона, проблемой хлеба насущного никто из них не озабочен. В свою очередь *розовый талон*, гарантирующий каждому здешнему обитателю право на интимный акт с любым «номером» иного пола, снял другую коллизию, издревле драматизирующую человеческие отношения. Таким образом любовь и голод были вполне рационализированы и из стихийных властителей человечества обращены в контролируруемую константу «номерного» счастья.

Аналогичная логическая операция преобразила и приручила и другую извечную потребность человека — в зрелищах, или, по определению героя Соловьева, в «наслаждении... разнообразными и неожиданными чудесами и значениями». Она реализуется на массовых праздниках человеческих жертвоприношений обожествленному Единому Государству, подобных средневековым аутодафе, но в отличие от последних насквозь механизированных: «Площадь Куба. Шестьдесят шесть мощных концентрических кругов: трибуны. И шестьдесят шесть рядов... <...> Углубленная, строгая, готическая тишина. <...> А наверху, на Кубе, возле Машины — недвижимая, как из металла, фигура того, кого мы именуем Благодетелем. Лица... не разобрать: видно только, что оно ограничено строгими, величественными, квадратными очертаниями. Но зато руки... <...>. Эти тяжкие, пока еще спокойно лежащие на коленях руки — ясно: они каменные, и колени — еле выдерживают их вес...

И вдруг одна из этих громадных рук медленно поднялась — медленный, чугунный жест — и с трибун, повинувшись поднятой руке, подошел к Кубу номер»<sup>12</sup>.

Эти потребности в «хлебе и зрелищах» с дополнением потребности сексуальной, их форматизация и явились фундаментом правды замятинского Благодетеля — правды, как и у его соловьевского учителя, *распределительной*, противопоставленной обоими этими идеологами *воздаятельной* правде Христа. Если, согласно последней, человек обретает высшее удовлетворение (награду) духовно-нравственного свойства по мере свободно ответственного (т. е. на основе свободной воли и свободного выбора) принятия и следования гуманистическим моральным заветам Евангелия, то в царстве Благодетеля подданный вознаграждается *материально*, «телесно» по степени отказа от своей свободной воли, забвения и отрицания ее и добровольно-принудительного растворения в воле властителя (режима). Ибо «номеров» этого Государства, предпочитающих жизнь по собственной воле,

<sup>12</sup> Замятин Е. Избр. произведения. С. 42–43.

здесь, мало сказать, казнят — в точном смысле слова уничтожают: «И — ничего: только лужа химически чистой воды, еще минуту назад буйно и красно бившая в сердце»<sup>13</sup>.

Наконец, соловьевский герой, наделенный «сверхъестественной»<sup>14</sup> силою, не только предваряет «нечеловеческую мощь»<sup>15</sup> властителя замятинского с его *чугунно*-каменным обликом и чугунными телодвижениями, но и непосредственно указывает на общий для них источник. Это та «светящаяся каким-то фосфорическим туманным сиянием фигура», которая, явившись замятинскому «сверхчеловеку» в момент его вящей ненависти к Христу, «глухим, точно сдавленным и вместе с тем отчетливым, *металлическим*... вроде как из *фонографа*» голосом назвала его своим «сыном... возлюбленным», и «острой ледяной струей» внедрила в него «совершенно бездушную» суть свою<sup>16</sup> (курсив наш. — В.Н.). Это Сатана, Дьявол, адептом которого Замятин, вслед за соловьевским, мыслит и собственного машинообразного Благодетеля.

Мотив Дьявола и дьявольского наваждения в то же время сразу продвигают генетические связи замятинского властителя далеко в глубь веков от «Повести об Антихристе». Именно — к евангельской легенде об искушении Христа Дьяволом в пустыне. Тремя соблазнами испытывал Дьявол Христа. Так, поставив его на крыле храма, предложил броситься вниз, ибо написано: «Ангелам Своим заповедает (Бог. — В.Н.) о Тебе, и на руках понесут Тебя, да не преткнешься о камень ногою Твоею». Иисус парировал: «написано также: “не искушай Господа Бога твоего”». Затем, возведя Христа на весьма высокую гору и показав ему все царства мира и славу их, Дьявол посулил: «все это дам Тебе, если падши поклонись мне». На что Иисус отвечал: «отойди от Меня, сатана; ибо написано: “Господу Богу твоему поклоняйся и Ему одному служи”» (Мф. 6–10).

Первым же искусом Писание, однако, называет следующее предложение Врага человеческого: «если Ты Сын Божий, скажи, чтоб камни сии сделались хлебами». Особое коварство этой идеи усугублялось кажущейся легкостью и удобоисполнимостью ее для Христа. Но он отвечал знаменитым: «Не хлебом одним будет жить человек, но всяким словом, исходящим из уст Божиих» (Мф. 4, 3–4).

И это была позиция подлинного добра по отношению к человеку, ибо гарантировала ему сохранение собственно человеческого в нем,

<sup>13</sup> Там же. С. 44.

<sup>14</sup> Соловьев В. Повесть об Антихристе. С. 37.

<sup>15</sup> Замятин Е. Избр. произведения. С. 44.

<sup>16</sup> Там же. С. 37.



*души и совести* (морали) как сознания своей органической сопричастности роду людскому и личной ответственности и вины за свои или чужие антиобщественные помыслы и деяния. «Ибо какая польза человеку, если он приобретет весь мир, а душе своей повредит?» (Мк. 8, 36). Позиция эта и сделала Христа, согласно его последователям, первым *Добродетелем* человечества. Напротив, ученики Дьявола-искусителя, вплоть до соловьевского и замятинского властителей, суть не Добродетели, но антигуманисты Благодетели, так как, одаряя своих подданных *благами* — хлебами, мамоной — ценою их души и совести, обращали их в подобия животных или безликих «номеров»-роботов.

Итак, если не ближайшим, то основополагающим литературно-философским источником «блага» и фигуры Благодетеля в романе «Мы» явились тексты Евангелия. Однако евангельский Дьявол, как и сцена соращения им Христа в целом, вошли в замятинскую антиутопию не прямо, но через их интерпретацию у Достоевского — именно через «поэму» о Великом Инквизиторе, рассказанную в «Братьях Карамазовых» Иваном брату Алексею.

Как указывал сам Замятин, литературными учителями его были прежде всего Гоголь и Достоевский. Проза писателя и в особенности роман «Мы» действительно исполнены как многих ассоциаций, так и реминисценций из Достоевского; она включает в себе диалог с его идеями, развитие его образов и сюжетных приемов. Повествование антиутопии, как в «Преступлении и наказании», «Бесах», идет с всевозрастающим напряжением, неожиданными «вдруг» и крутыми поворотами событий. Рассказчик-хроникер, подобно Раскольникову, проходит через раздвоение своей личности и *преступление* перед «номерным» сообществом, затем — кризис (*наказание*) и, наконец, своеобразное «воскресение», возвращающее его в лоно Единого Государства. Пара главных женских лиц (О и I-330) связана, как нередко у Достоевского, антитезой типа кроткого, смиренного, с одной стороны, и хищного, демонического — с другой. Выше указывалось на сходство публичных казней в Едином Государстве со средневековыми сожжениями еретиков. Но мысль о торжественно-праздничном оформлении их подсказана, по-видимому, Замятину «поэмой» о Великом Инквизиторе, где говорится о «великолепном аутодафе» «в присутствии короля, двора, рыцарей, кардиналов и прелестнейших придворных дам»<sup>17</sup>. Своего рода калькой, композиционной и содержательной, со свидания Великого Инквизитора и Христа выглядит в «Мы» встреча Благодетеля со строителем Интеграла (он же хроникер-повествователь, Д-503).

<sup>17</sup> Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1976. Т. 14. С. 226.

Все это еще относительно частные и внешние результаты творческой учебы Замятина у Достоевского. Значительно более важным ее итогом стало отсутствие в позициях многих персонажей «Мы» монологазма, их известная амбивалентность. Кто такой, в самом деле, Д-503 — математик-теоретик, т. е. рационалист уже по обязанности, и в то же время «номер» не без неких естественно-человеческих «пережитков» (вспомним его нестерильные «волосатые» руки)? Увлеченный не идеей бунта-восстания, которую он всегда считал преступлением, но ее носительницей — I-330, он затем добровольно показывает против своей возлюбленной, фактически предает ее и, наконец, спокойно наблюдает (что, правда, мотивировано удалением у него органа фантазии, но мотивировки этой в данном случае недостаточно) страшную процедуру ее казни. Итак, это Иуда-предатель, пособник Дьявола? Тот же Д-503 — убежденный противник новых восстаний (революций), т. к. не без оснований видит в них повторение вакханалии убийств, насилия и крови. Соучастник уничтожения непокорной бунтарки, он в то же время противник бесконечного насилия. Гуманист? Ведь и Единое Государство оправдано для него далеко не в последнюю очередь тем, что, явившись результатом вековых войн и политических переворотов, оно намерено положить им окончательный предел.

А кто такая бунтарка — I-330? Личность, протестующая против обезличивающей идеологии и практики казарменно-номерного «рая»? Верно. Но та же протестантка — проповедник нескончаемой *перманентной* революции, законность которой обосновывается ею сугубо рационалистическим (математическим) постулатом о невозможности последнего числа. Больше того: переход к желанному порядку взамен Единого Государства она видит через неприменное насилие, сама же этот порядок выстраивает как социальную иерархию и полное подчинение одних его слоев другим. Итак, прямой враг Благодетеля, бунтарка I-330, по существу, всего лишь этого Благодетеля дурная крайность — та же ученица Дьявола в новом обличье. И сущность эта подчеркнута не только такой сквозной деталью ее облика, как «укус-улыбка, белые острые зубы»<sup>18</sup>, но также поистине бесовской изворотливостью этой женщины и ее хищно-жестоким отношением к Д-503. Вспомним, та организация заговорщиков, в которую входит I-330, называет себя «Мефи», т. е., надо полагать, *Мефистофели* — как искусители и разрушители не одного Единого Государства, не вообще общественного (да и личного) спокойствия.

Вернемся к Благодетелю. Мы сказали, что новозаветная сцена искушения Христа Дьяволом и сущность Дьявола были у Замятина

<sup>18</sup> Замятин Е. Избр. произведения. С. 31.

восприняты через «поэму» о Великом Инквизиторе, т. е. через данную здесь Достоевским трактовку евангельской коллизии и прежде всего первого искушения, которое автором «Братьев Карамазовых» было в особенности творчески развито и домыслено.

Называя Дьявола «великим духом», «могучим и умным», а три его вопроса «настоящим громовым чудом» «по силе и глубине»<sup>19</sup>, Инквизитор так интерпретирует его предложение Христу обратить камни в хлебы. «Великий дух», говорит он, сказал: обрати камни в хлебы и предложи эти хлебы, т. е. материальные блага, людям вместо свободы (воли и выбора), которую ты, Христос, считаешь за первейшую и всенужнейшую потребность людей и которой люди в действительности страшатся («ибо ничего и никогда не было для человека и человеческого общества невыносимее свободы!»), — «и за тобой побегит человечество, как стадо, благодарное и послушное». «Но ты, — продолжает у Достоевского Инквизитор, — не захотел лишить человека свободы и отверг предложение...»<sup>20</sup>.

И тем, по мысли Инквизитора, жестоко ошибся. Ибо, считает он, христова вера в то, что человеку всего дороже его свобода, возможность жить по своей воле, суть наивное и опасное заблуждение. На деле люди с радостью готовы отдать свою свободу не только за хлеб-благо, но и за любой закон, жестокую норму, традицию, указ и т. п. ради распоряжения ими, так как «малосильные, порочные, ничтожные» по природе<sup>21</sup>, они не выносят своей свободы и всегда ищут, перед кем преклониться. Следовательно, считает Инквизитор, истинное добро людям сделает тот, кто возьмет у них свободу в обмен на благо и безраздельную власть над ними. Кто, говоря иначе, станет не Благодетелем в духе Христа и по его личностно-нравственному подобию, не Благодетелем по примеру и разумению Великого Инквизитора — ученика и последователя дьявольского духа. Этот Благодетель и будет подлинным и реальным, а не мнимым и мечтательным Спасителем человечества.

Таковым именно и видит себя Благодетель в романе «Мы». Согласно его логике, которую он разворачивает в сцене свидания с Д-503, он не только не враг, но истинный друг человека и человечества, ибо, истинно зная их природу, взял на свои плечи тяжелое бремя поддержания несвободы людей как залога их счастья. Он — светоч человечества, в то время как Христос этого человечества искуситель и совратитель, не Сын, но Враг. Отсюда призыв Благодетеля

<sup>19</sup> Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 14. С. 229, 230.

<sup>20</sup> Там же. С. 230.

<sup>21</sup> Там же. С. 231.

к внимающему ему Д-530 воздать должное не страданиям распятого Христа, но «подвигам» («самой трудной» роли<sup>22</sup>) его гонителей и палачей, к наследникам которых замятинский властитель спокойно и гордо («Палач?» <...> Вы думаете — я боюсь этого слова?)» причисляет и себя. Ведь «истинная, алгебраическая любовь к человечеству, — заявляет он, — непременно бесчеловечна...»<sup>23</sup>.

Непосредственная связь между замятинской антиутопией и легендой о Великом Инквизиторе, помимо сходства их главных лиц, подкрепляется и следующим фрагментом «Мы», представляющим собой как бы сжатый очерк общественного устройства, ранее прокламируемого героем Достоевского. Это рассказанная Государственным Поэтом R-13 «древняя легенда о рае». Двоим представителям рода человеческого был предоставлен выбор: «или счастье без свободы — или свобода без счастья; третьего не дано». «Они, олухи, — иронизирует рассказчик, — выбрали свободу — и что же: понятно — потом века тосковали об оковах». Жители Единого Государства учли их «ошибку», поступив как раз наоборот: «И готово: опять рай. И мы снова простодушны, невинны, как Адам и Ева. Никакой этой путаницы о добре и зле: все — очень просто, райски, детски просто. Благодетель, Машина, Куб, Газовый Колокол, Хранители — все это добро, все это — величественно, прекрасно, возвышенно, кристально-чисто. Потому что охраняет нашу несвободу — то есть наше счастье»<sup>24</sup>.

Итак, кто же такой Благодетель и что такое «благо» в его понимании?

Это последыш искушавшего Христа Дьявола и прямой потомок Великого Инквизитора Достоевского, а затем и «сверхчеловека» В. Соловьева. Как и они, это атеист и аморалист, отрицающий божественную свободную природу, следовательно, и самоценность человека, присущий ему дар самоуправления и усматривающий в человеческой индивидуальности лишь материал (или функцию) для обезличенного и обезличивающего тоталитарного государства-машины. Как и Инквизитор у Достоевского, это идеолог не *Богочеловека*, но *Человекобога* — существа, возносящегося над морально-духовными нормами и ценностями человечества и исконно враждебного им. Его «благо», которое он сулит людям ценою их свободной воли и личной неповторимости, — это «благо» люмпенов, добровольных (психологических) рабов, нравственных и социальных иждивенцев, единиц стадной толпы.

<sup>22</sup> *Замятин Е.* Избр. произведения. С. 142.

<sup>23</sup> Там же.

<sup>24</sup> Там же. С. 52.

Увы, как показала наша недавняя история, эта истина, художественно воплощенная Замятиным вслед за его великими предшественниками, не стала действенным предостережением для соотечественников писателя. Понадобился страшный опыт сталинщины, чтобы народы России начали исподволь освобождаться от дьявольски-антихристового наваждения идеи счастья без свободы и блага без добра.

Как верно отмечает П. С. Гуревич, история «полна примеров добровольного закабаления, красноречивых иллюстраций психологии власти и подчинения. “Бегство от свободы” — это выражение прочно вошло в лексикон социально-критической литературы. Оно выражает нежелание индивида жить по собственному экзистенциальному проекту. <...> Диктаторы основывали свою власть как раз на предпосылке, что люди нуждаются в вождях, принимающих за них решения. Вожди нередко твердо убеждены в том, что они выполняют вполне моральную, хотя подчас и трагическую обязанность»<sup>25</sup>.

И все же... Разве возможно, даже с учетом нашего страшного исторического знания, «такое общество, в котором однажды найденные способы тотального надзора над человеком были способны обеспечить стабильность общества, его нерушимость? <...> Плодоносна ли идея ничтожности человека и величия государства, идея подавления личной свободы человека во имя торжества всеобщего счастья и всеобщего добра?» Нет, «человечество не знает и, к счастью, никогда не узнает состояние незыблемого деспотизма»<sup>26</sup>.



<sup>25</sup> Гуревич П. С. Святыня или призрак // Наука и религия. 1991. № 3. С. 26.

<sup>26</sup> Там же.



**М. А. ХАТЯМОВА**

**Метатекстовая структура  
романа Е. Замятина «Мы»\***

Наследие Е. Замятина представляет собой наиболее полный образец саморефлексии литературы своего времени. Публицистика, критические статьи и лекции писателя образуют традиционный вариант эстетической рефлексии, сопровождающей художественное творчество. Повествовательные формы сказа, стилизации, использующиеся в классическом авторстве с целью достоверного реалистического изображения действительности «изнутри» сознания субъекта, близкого изображаемой среде, преобразуются Замятиным в модернистский текстопорождающий принцип. Проза Замятина имплицитно рефлексирована по поводу собственной повествовательной организации; способами такой рефлексии становятся литературоцентричные формы орнаментального сказа, стилизации, персонального повествования, «романа о романе», «обеспечивающие» мифологический модернистский сюжет<sup>1</sup>.

Наличие избыточно «литературных» повествовательных форм в художественной системе Замятина (от орнаментального сказа и разных типов стилизации — до «романа в романе») свидетельствует о становлении метахудожественного повествования, в котором «сюжет о жизни» неизменно проецируется на «сюжет о творчестве», о противоречиях творческого сознания.

Два экспериментальных в жанровом смысле романа писателя (антиутопия «Мы» и исторический роман «Бич Божий») являются и метароманами, определяющими (наряду с творчеством В. Набокова, О. Мандельштама, М. Булгакова) становление метапрозы в XX в.

---

\* Публикуется впервые.

<sup>1</sup> См.: Хатямова М.А. Формы литературной саморефлексии в русской прозе первой трети XX в. М.: Языки славянской культуры, 2008. С. 23–158.

Всесильности природного закона превращения энергии в энтропию Замятин противопоставляет неразрывность диалогической культурной цепи: герои его романов в катастрофических обстоятельствах создают свои тексты об истории, которые ее «переживут». Метароманы Замятина подтверждают глубокую заинтересованность их автора в проблеме литературной саморефлексии.

В последние годы социально-философское прочтение романа Е. Замятина «Мы» уступает место осмыслению романной формы. Структура «текста в тексте», совпадение не только названий (записки Д-503 названы так же, как и роман автора, — «Мы»), но и границ сочинений автора и его героя сообщают «запискам», «конспектам», «дневнику» Д-503 статус предмета изображения<sup>2</sup>. Диапазон истолкования текстовой и повествовательной структур романа «Мы» достаточно широк. Б. Ланин и М. Боришанская, а позже В. Евсеев рассматривают дневник Д-503, перволичную форму повествования, в качестве регулярного признака антиутопии, построенной на обнажении подосознания героя и общества<sup>3</sup>. Р. Гольдт, М. Любимова выдвигают в центр каноническую семантику дневника, документальная и психологическая основа которого вписывается в «публицистический контекст» эпохи<sup>4</sup>. Е. Скороспелова, Н. Кольцова сравнивают повествование в «Мы» с «Записками сумасшедшего» Н. Гоголя, подчеркивая, что «дневник безумца» у Замятина, в отличие от классических «Записок», свидетельствует о возрождении личности героя<sup>5</sup>.

<sup>2</sup> Ср.: «Вставное произведение должно складываться на наших глазах, так или иначе исследовать само себя и тем самым прямо влиять на постепенное формирование произведения внешнего <...> “Роман в романе”, таким образом, превращается в “роман о романе”, причем о том самом, который создается по ходу изложения» (Бак Д.П. История и теория литературного самосознания: Творческая рефлексия в литературном произведении. Кемерово: КГУ, 1992. С. 23).

<sup>3</sup> Ланин Б., Боришанская М. Русская антиутопия XX в. М., 1994. С. 52; Евсеев В. «Я — перед зеркалом»: Перволичная форма повествования и полифункциональность приема «зеркальности» в антиутопии Е. И. Замятина // Творческое наследие Е. Замятина: Взгляд из сегодня. Кн. V. Тамбов: Изд-во ТГУ, 1997. С. 148–158.

<sup>4</sup> Гольдт Р. Последнее убежище личности. Записки Д-503 и психология личности в подлинных дневниках межвоенного периода // Евгений Замятин и культура XX в. СПб: Изд-во РНБ, 2002. С. 37–63; Любимова М.Ю. Биография Е. И. Замятина: Источники для реконструкции // Там же. С. 30–31.

<sup>5</sup> Скороспелова Е. Русская проза XX в. От А. Белого («Петербург») до Б. Пастернака («Доктор Живаго»). М.: ТЕИС, 2003. С. 219; Кольцова Н. «Мы» Евгения Замятина как неомифологический роман. Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. М., 1998. С. 19–20.



Н. Скалон, напротив, связывает текст романа Замятина с «Записками из подполья» Ф. Достоевского: «герои одновременно ведут диалоги с самим собой и с воображаемым читателем — оппонентом их записок»<sup>6</sup>. Й. Петерс дает психоаналитическое истолкование записок героя как «личных записок автора о самом себе», основываясь на сближении «автора дневника» и «публицистического автора»<sup>7</sup>. Ряд авторов, начиная с Г. Морсона<sup>8</sup>, связывают нарративную структуру романа с текстообразующей проблемой творчества. Е. Скороспелова, указывая на многожанровую природу романа Замятина, называет «Мы» «романом о романе», в котором онтологизируется рукопись погибшей личности<sup>9</sup>. С. Пискунова рассматривает роман Замятина в «историко-поэтологической перспективе» «философско-гносеологического романа»<sup>10</sup>. Л. Геллер отмечает парадоксальность записок, которые ведутся от имени математика, обладающего глазами художника, живописца; преобладающие зрительные впечатления героя сближают автора с близкой авангарду живописью<sup>11</sup>. Л. Долгополов<sup>12</sup>, И. Доронченков<sup>13</sup>, Н. Скалон<sup>14</sup> и Л. Геллер<sup>15</sup> обосновывают литературную полемику Замятина с футуризмом, Пролеткультом, крестьян-

<sup>6</sup> Скалон Н. Будущее стало настоящим (роман Е. Замятина «Мы» в литературно-философском контексте). Тюмень: ИПЦ «Экспресс», 2004.

<sup>7</sup> Петерс Й. У. Я и Мы. Трансформация авторского «Я» в автора дневника в романе Е. Замятина «Мы» // Автор и текст: Сб. статей / Под ред. В. Марковича и В. Шмида. СПб., 1996. С. 437–439.

<sup>8</sup> «Роман о рождении романа, литература о новом открытии литературы, «Мы» полон рефлексии. Начиная с заголовка <...> «Мы» рассказывает историю романа «Мы». Он рассказывает собственную историю не только как историю возрождения литературного жанра, но и — вслед за Шкловским и Стерном — физическую историю самой рукописи. Запись 4-я, например, сообщает об упавшей на нее слезе, а в записи 19-й Д-503 прикрывает страницами рукописи «Мы» выдающий его тайну розовый талон» (Морсон Г. Границы жанра // Утопия и утопической мышление. М.: Прогресс, 1991. С. 242).

<sup>9</sup> Скороспелова Е. Русская проза XX в. От А. Белого («Петербург») до Б. Пастернака («Доктор Живаго»). С. 229.

<sup>10</sup> Пискунова С. «Мы» Е. Замятина: Мефистофель и Андрогин... // Вопросы литературы. 2004. № 6 (Ноябрь-декабрь). С. 99–114.

<sup>11</sup> Геллер Л. В «дивном храме» соответствий. «Мы» Е. Замятина и диалог прозы с живописью // Геллер Л. Слово мера мира. Статьи о русской литературе XX в. М., 1994. С. 79 и др.

<sup>12</sup> Долгополов Л. К. Е. Замятин и В. Маяковский (к истории создания романа «Мы») // Русская литература. 1988. № 4. С. 182–185.

<sup>13</sup> Доронченков И. А. Об источниках романа Е. Замятина «Мы» // Русская литература. 1989. № 4. С. 188–199.

<sup>14</sup> Скалон Н. Будущее стало настоящим... С. 39–40.

<sup>15</sup> Геллер Л. В «дивном храме» соответствий. С. 78–96.

скими поэтами, конструктивизмом. Наконец, Б. Дубин исследует роман в аспекте «проблемы реальности, ее оснований и устройств, инстанций и способов ее удостоверения»<sup>16</sup>.

Выделение «сюжета письма» в романе открывает метатекстовую структуру романа, один из уровней которого сюжет творчества, ставший самоопределением автора (Замятина) в пространстве современной культуры. Время создания романа (кон. 1910-х — нач. 1920-х гг.) совпадает с периодом эстетической рефлексии Замятина. В эти годы он читает начинающим писателям лекции по технике художественной прозы, в которых осмысливает опыт собственного творчества, активно выступает в периодике и по общественно-политическим проблемам, и по проблемам искусства. Идея нового языка искусства вызревала у Замятина параллельно созданию романа «Мы», о чем свидетельствуют текстуальные совпадения, перенесение основных концептов романа (энтропии/энергии, бесконечной революции, разнополюсного устройства мира) в написанные позднее статьи «Рай» (1921), «О синтетизме» (1922), «Новая русская проза» (1923), «О литературе, революции, энтропии и о прочем» (1924).

Роман «Мы» свидетельство творческой зрелости художника, аккумулирующее опыт предшествующего творчества. В повести «Островитяне» (1917), написанной в Англии и явившейся подготовительной работой к роману, фабулу и сюжет определяет проблема долга, закодированная в имени одного из главных героев — викария Дьюли (*англ.* dully — «должный, в должное время», но и «двойственный»). В литературе неоднократно отмечалась поляризация персонажей повести по наличию рационального/стихийного, аполлонического/дионисийского основ характера. Безусловная предпочтительность для автора второй пары оппозиций как будто не требует доказательств<sup>17</sup>; на наш взгляд, Замятин дает более сложную эстетическую оценку сознания человека. Внешний конфликт между миром Джесмонда и адвокатом ОКелли и Диди выражают противоборство между окончательно энтропизировавшимся кантианством (категорический императив выродился в «Завет принудительного спасения» викария) и ницшеанством дионисийствующих несогласных. Однако изображение целостности, «текучести» внутреннего мира каждого из персонажей

<sup>16</sup> Дубин Б. В. Быт, фантастика и литература в прозе и литературной мысли 20-х гг. // Тыняновский сб.: Четвертые Тыняновские чтения. Рига, 1990. С. 164.

<sup>17</sup> См.: Воробьева С. Ю. Концепция мира и человека в повести Е. Замятина «Островитяне» // Творческое наследие Е. Замятина: Взгляд из сегодня. Кн. XII. Тамбов: Изд-во ТГУ, 2004. С. 312–318.

(почти все главные герои стремятся к противоположному полюсу, и даже викарий Дьюли спасается от внутреннего хаоса «расписанием») переводит конфликт во внутренний. Несовершенный человек — Кембл, выходящий из одного мира в другой благодаря любви, оказывается не нужным как миру догм, так и новой породе людей, взрывающей эти догмы. Если первые формализовали этическое до внешнего распорядка дня, то вторые лишены этики. ОКелли, защищающий личность адвокат, шутит, что главная привилегия «высшей породы интеллекта» адвокатов — лгать, что он и проделывает с доверившимся ему Кемблом. Антиномии аполлонического и дионисийского взаимопроникают, являются неотъемлемым свойством сознания, и авторского в том числе. Тотальная ирония повествователя и финал повести свидетельствуют, что противоречия собственного сознания и ценностный кризис автором осмыслены. Если бы автор в финале превратил Кембла в мистера Краггса из «Ловца человеков», как первоначально было задумано<sup>18</sup>, то можно было говорить о самоидентификации автора с дионисийско-ницшеанской стихией. Но герой «отказался быть негодяем»: Кембл убивает ОКелли, который по-ницшевски «ведет скверную игру» и «рискует собой»<sup>19</sup>, а Джесмонд казнит Кембла.

В замятиноведении неоднократно дневник героя романа «Мы» рассматривался как форма выражения пробуждающейся личности, как движение сознания героя от энтропии к энергии, от единого государства — к Мефи, от Аполлона — к Дионису<sup>20</sup>. Герой освобождается от долга нумера перед Единым Государством, но другой идентичности не обретает: дионисийская свобода оказывается мифом. Исследователи останавливаются перед выводом о тотальном релятивизме автора, отмечая постоянные для Замятина ценности — любовь, материнство, органика жизни, письмо. Мы попытаемся показать, что эти ценности в романе не самодостаточны, но утверждают концепцию искусства как верховной реальности. Такое прочтение открывает анализ нарративной структуры романа: дневник Д-503 разворачивает две главные дискурсивные практики русской литературы послереволюционного времени — зарождающегося соцреализма и авангарда. (Социалистический реализм как литературное направление возникает позднее, но его дискурс формируется в кон. 1910-х гг.) Замятин, полемизирующий с пролетарской, крестьянской и авангардистской утопиями, исполь-

<sup>18</sup> Замятин Е. Закулисы // Как мы пишем. М.: Книга, 1989. С. 30.

<sup>19</sup> Ницше Ф. Соч.: В 2 т. М: Сирин, 1990. Т. 1. С. 736.

<sup>20</sup> Скороспелова Е.Б. Замятин и его роман «Мы». М.: МГУ, 2002; Давыдова Т.Т. Русский неореализм: идеология, поэтика, творческая эволюция. М.: Флинта, 2005. С. 189.

зует языки «государственного искусства» и авангарда и для описания эволюции сознания героя, и для художественного самоопределения автора в современной культуре. Популярное в замятиноведении отождествление автора со героем можно принять лишь отчасти. Если для героя его записи являются актом самосознания, способом освобождения от ложного долженствования<sup>21</sup>, то выстраивание автором записей героя в соответствии с господствующими канонами ставит проблему искусства как верховной реальности, следовательно, искусство имеет миссию выстраивать, провозглашать идеальное, должное<sup>22</sup>.

Вспомним, какие варианты «должного» предлагала русская литература кон. XIX — нач. XX в. В противоположность реалистической традиции, отражающей мир как объективную данность, русский декаданс, ориентировавшийся на романтическую модель, бежит из мира, где «Бог умер», в зазеркалье авторского сознания: «Я — Бог тайнственного мира, / Весь мир в одних моих мечтах...» (Ф. Сологуб); «Я люблю себя как Бога» (З. Гиппиус). Субъективистскую ограниченность декадантов пытались преодолеть символисты, эзотерические цели творчества которых состояли в соединении Высшего, ноуменального мира с феноменальным во имя Вселенского преображения. А. Белый писал: «Искусство жить есть искусство продлить творческий момент жизни в бесконечности времен, в бесконечности пространств; здесь искусство есть уже созидание личного бессмертия, т. е. религия»<sup>23</sup>. Художник-символист — это медиум-посредник и пророк, через него говорит Бог, поэтому долг творца — созидать себя как теурга<sup>24</sup>, видеть знаки «тех миров» и стремиться, чтобы преображение свершилось.

<sup>21</sup> Ср.: «Наррация как воплощение самосознания и выступает в замятинском романе процедурой “распрограммирования” героя — высвобождение его из-под контроля ничьего языка и вездесущего господства...» (*Дубин Б. В.* Литература как фантастика: письмо утопии // *Дубин Б. В.* Слово — письмо — литература. Очерки по социологии современной культуры. М.: НЛЮ, 2001. С. 36).

<sup>22</sup> Ср.: «...Этот стиль («математизированная, машинизированная проза»). — *М.Х.* имеет в романе особое значение как актуальная полемика и пародия языка, идеологии и практики Пролеткульта и конструктивистов, и, с другой стороны, как проявление модернистской, конструктивистской сущности писательского метода самого Замятина, который вносит в литературу дух авангардного искусства» (*Геллер Л. В.* «дивном храме» соответствий. С. 95). Не предполагает ли, в таком случае, сознательная автопародия и поиска другого типа творчества, альтернативного дискредитируемому?

<sup>23</sup> *Белый А.* Искусство // *Белый А.* Символизм как миропонимание. М.: Республика, 1994. С. 242.

<sup>24</sup> *Тырышкина Е. В.* Русская литература 1890-х — начала 1920-х гг.: от декаданса к авангарду. Новосибирск: НГПУ, 2002. С. 34.

Расколотости мира на земное и небесное в символизме акмеисты противопоставили идею целостности мира. Должное для акмеиста мастера, ремесленника — повторять акт божественного творения; сохранять и возделывать «сад культуры» и культурную память<sup>25</sup>.

Авангард явился не только естественным развитием декадентства и символизма, но и реакцией на чрезмерную «оформленность» и «окультуренность» природы в акмеизме. Энергетика мира (т. е. материя в широком смысле) — источник творчества для авангардиста, главная задача которого подключиться к энергетическому потоку, творить «иное» по собственным законам, словом агрессивно воздействуя на мир. Н. Бердяев одним из первых почувствовал опасности авангарда: «Нарушаются все твердые грани бытия, все декристаллизуется, распластывается, распыляется. Человек переходит в предметы, предметы входят в человека, один предмет переходит в другой предмет, все плоскости смещаются, все планы бытия смешиваются. <...> Это сплошное нарушение черты оседлости бытия, исчезновение всех определенно очерченных образов предметного мира»<sup>26</sup>. Важно, что и Замятин, признавая большую роль футуристов в смене языка искусства, в утверждении новой поэтики «смещения планов», видит кризисность футуристического искусства в изображении распада вместо собирания, «интегрирования» («синтеза»): «Кубизм — искусство распыляющее»<sup>27</sup>; футуристы поставили «в божницу себе дифференциал без интеграла — это котел без монометра. И оттого у них мир — котел — лопнул на тысячу бессвязных кусков, слова разложились в заумные звуки», поэтому «кубизм, супрематизм, «беспредметное искусство» «были нужны, чтобы увидеть, куда не следует идти...»<sup>28</sup>.

Отталкиваясь от вседозволенности авангарда, соцреализм обнаруживает с ним генетическую связь: идея воздействия слова на мир доводится до предела, как и понимание цели искусства стать руководством к действию, давать правила существования и образцы поведения<sup>29</sup>.

<sup>25</sup> Кихней Л. Г. Акмеизм: Миропонимание и поэтика. М.: МАКС Пресс, 2001. С. 14–34; Тюпа В. И. Постсимволизм: Теоретические очерки русской поэзии XX в. Самара, 1998. С. 96–143.

<sup>26</sup> Бердяев Н. Кризис искусства. М.: СП Интерпринт, 1990. С. 9.

<sup>27</sup> Замятин Е. Записные книжки. С. 50.

<sup>28</sup> Замятин Е. О синтетизме // Замятин Е. Я боюсь. М.: Наследие, 1999. С. 79, 76.

<sup>29</sup> См.: Тюпа В. Постсимволизм. С. 44–95; статьи Е. Добренко, Х. Гюнтера, Б. Гройса, А. Флакера, К. Кларк, И. Есаулова, Т. Лахузена — Вопросы литературы. 1992. Вып. 1 (Тоталитаризм и культура. С. 4–221); Вып. 3 (Авангард вчерашний и сегодняшний. С. 115–191).

В романе «Мы» художественные стратегии начала XX в. оцениваются героем и автором, поэтому самоопределение героя происходит не только в социально-психологической сфере, но и в сфере эстетических ценностей.

В первой записи героя («конспекте») Единое Государство представлено как «тотальное произведение искусства» (Х. Гюнтер)<sup>30</sup>, у которого есть свой создатель (Благодетель), идея (постройка Интеграла), персонажи (нумера, «стальные шестиколесные героини великой поэмы»), стилистический канон (Государственная газета), монументальная символика (стали, камни, чугуна, машины и т. д.). Эстетизации изображаемой реальности способствует и отсутствие повествовательной рамки: пространство изображаемой действительности совпадает с пространством текста. Стиль записок Д-503 предопределен публицистическим каноном Государственной газеты, авторство героя условно; он, представитель массы, «мы», очерчивает принципы письма, своей работы на благо Единому государству в соответствии с главным принципом социалистического дискурса — дублировать фрагменты «канонического свертка»<sup>31</sup>, отказавшись от индивидуального творчества: «Я просто списываю — слово в слово — то, что сегодня напечатано в Государственной Газете...» (с. 211)<sup>32</sup>. Следующий далее большой отрывок из свертка лишь обосновывает диктатуру публицистичности в «государственном дискурсе», взятом героем на вооружение. Номер Д-503, как и все номера Единого Государства, получает «приказ от имени Благодетеля» увековечить «красоту и величие» Единого Государства в «трактатах, поэмах, манифестах, одах или иных сочинениях». Творчество это вторично по отношению к жизненной практике (готовящийся запуск Интеграла) и подотчетно государству. Номер Д-503 демонстрирует самозабвенное исполнительство и готовность без остатка раствориться в «мы»: «Я лишь пытаюсь записать то, что вижу, что думаю — точнее, что мы думаем (именно так: мы, и пусть это “Мы” будет заглавием моих записей). Но ведь это будет производная от нашей жизни, от математически совершенной жизни Единого Государства, а если так, то разве это не будет само по себе, помимо моей воли, поэмой? Будет — верю и знаю» (с. 212). Переписывание неких сверх-идей в соответствии с социальным заказом требует человека в его социальной функции, которая заменяет

<sup>30</sup> Гюнтер Х. Железная гармония (государство как тотальное произведение искусства) // Вопросы литературы. 1992. Вып. 1. С. 27–41.

<sup>31</sup> Тюпа В. Постсимволизм. С. 53.

<sup>32</sup> Здесь и далее цитаты приводятся по изд.: Замятин Е. Собр. соч.: В 5 т. Т. 2. Русь. М.: Русская книга, 2003, — с указанием страниц в скобках.

ему имя. «Патетическая безымянность» (В. Тюпа)<sup>33</sup> героев Замятина пародирует самозабвение личности в литературе нарождающегося соцреализма: «Я, Д-503, строитель Интеграла, — я только один из математиков Единого Государства» (с. 212).

«Автор» записок и Главный строитель Интеграла Д-503 воплощает в себе конструктивистское отождествление инженера и художника<sup>34</sup> (позднее трансформировавшееся в сталинское «инженер человеческих душ»), для которого личность — лишь элемент технической и социальной системы: красота «машинного балета» уподобляется им «эстетической подчиненности, идеальной несвободе» танца, а «опережение мысли словом» О-90 — «опережению подачи искры в двигателе».

Постепенно номер Д-503, оформляющий хаос окружающего мира в соответствии с «божественной прямой» линией Единого Государства, приводит почти все «аргументы» дискурсивной стратегии официального искусства. Он обосновывает разумность несвободы Единого Государства (записи 2, 3), верит в науку (записи 3, 19 и др.), испытывает чувство авторитарной любви к сверх-я — Благодетелю («Боже правый» заменяет в его речи «Благодетель великий»), воспекает монументальность праздников и памятников Единого Государства (записи 3, 24, 31, 36). Как Главный Строитель Интеграла, призванного покорить чуждые и враждебные миры, Д-503 представляет существование человека в тоталитарном государстве как хронотоп общего нескончаемого пути, где идущие — лишь строительный материал, «топливо»: «При первом ходе (= выстреле) под дулом двигателя оказался с десятков зазевавшихся номеров из нашего эллинга — от них ровно ничего не осталось, кроме каких-то крошек и сажки. С гордостью записываю здесь, что ритм нашей работы не споткнулся от этого ни на секунду, никто не вздрогнул; и мы, и наши станки — продолжали свое прямолинейное и круговое движение все с той же точностью, как будто бы ничего не случилось. Десять номеров — это едва ли одна сто миллионная часть массы Единого Государства, при практических расчетах — это бесконечно малая третьего порядка. Арифметически — безграмотную жалость знали только древние: нам она смешна» (с. 283). Полемика номера Единого Государства с Кантом («ни один из кантов не догадался построить систему научной этики,

<sup>33</sup> Приведенная В. Тюпой цитата из В. Луговского читается как парафраз на Замятина: «Хочу позабыть свое имя и званье, / На номер, на литер, на кличку сменять».

<sup>34</sup> Гройс Б. Рождение социалистического реализма из духа русского авангарда // Вопросы литературы. 1992. Вып. 1. С. 46–47.



т. е. основанной на вычитании, сложении, умножении») обосновывает отношение государства к человеку, поскольку исключается трансцендентное, не сформулированное разумом.

Запись 12 полностью посвящена размышлениям о государственной поэзии. Исследователи обнаружили в романе многочисленные аллюзии на пролетарских поэтов и Маяковского<sup>35</sup>, здесь структурированы философия и эстетика нового искусства: рационализм и механистичность; охранительная роль цензуры для поддержания прозрачности автора и читателя, а значит, общества; идеи общественно-политического служения и богостроительства; экспансия общего пути: «Наши поэты уже не витают более в эмпиреях: они спустились на землю; они с нами в ногу идут под строгий механистический марш Музыкального Завода <...> Наши боги — здесь, внизу, с нами — в Бюро, в кухне, в мастерской, в уборной; боги стали, как мы: эрго — мы стали, как боги. И к вам, неведомые мои планетные читатели, к вам мы придем, чтобы сделать вашу жизнь божественно-разумной и точной, как наша...» (с. 257).

Встреча с I-330 (которая обращает внимание Д на его волосатые руки<sup>36</sup> и непохожесть людей друг на друга) провоцирует внутренний раскол героя. Д-503 оценивает свое новое состояние как болезнь, соответственно меняется и дискурс его записок: на смену «коллективистскому творчеству» приходит (в терминологии В. Тюпы) «альтернативность уединенного сознания». (Авангард и воспринимался последователями традиционного искусства как самообнажение больного сознания.)

Идею личностного самоутверждения, бунт против этических и эстетических ожиданий воплощает вожак Мефи. Желтое платье

---

<sup>35</sup> Кроме указанных работ Л. Долгополова, И. Доронченкова, Н. Скалона, см.: *Brown E.J. Russian Literature since the Revolution*. NY, 1982. P. 55; *Scheffler L. Evgeniy Zamjatin: Sien Weltbild und sien literarischit Thematik*. Koln; Wien, 1984. S. 186.

<sup>36</sup> Поросшие шерстью зверолоуды за Зеленой Стеной и связанные с ними Мефи отсылают к обезьяньему ордену А. Ремизова как «антимиру», в котором, в сане епископа Замутя, состоял и Замятин (*Обатнина Е.* «Обезьянья Великая и Вольная Палата». Игра и ее парадигмы // НЛО. 1996. № 17. С. 185–217; *Доценко С.* Обезвеволпал А. М. Ремизова как зеркало русской революции // *Europa orientalis*. XVI / 1997: 2. С. 305–319). «Волосатость» «заболевшего душой» Д противостоит лысине Благодетеля, что является «полной утратой связи с «естественностью» (*Скалон Н.* Будущее стало настоящим... С. 71). Кроме того, «волосатые руки» является автоописанием Замятина-автора, близкого своему герою («...Жесты его (Замятина. — М.Х.) волосатых рук были спокойны, он курил медленно» (*Чуковский К.* Дневник: 1901–1929. М.: Советский писатель, 1991. С. 186)).

героини указывает и на общекультурную символику (цвет измены, греховности, скандала, провокации, безумия, подсознания, общения и публичной репрезентации), и на эмблему двух типов творчества — символизма (декадентства) и авангарда (знаменитый журнал английского модернизма назывался «Yellow book» «Желтая книга», а само последнее десятилетие XIX в. вошло в историю культуры как «желтые девяностые»); семантика желтого отсылает к имени особо почитаемого Замятиным О. Уайльда и к скандальной саморекламе футуристов)<sup>37</sup>. Таким образом, семантика желтого цвета, связанного с образом I-330, указывает на преемственность «отцов и детей», декаданса и авангарда. Образ I-330 имеет «модернистский код»: героиня как постоянная посетительница Древнего Дома наследует традиции предшествующей культуры и приобщает к этому Д-503, с ней связаны мотивы любви-страсти, опьянения (вино, сигарета, запрещенные в Едином Государстве), творческого безумия, эксцентричности поведения (с акцентом на самоценности внутреннего мира личности). Но притязания I-330 далеки от декадентского ухода в мир грез; ею движет идея свободы и изменения мира, где эта свобода ограничена. I и Мефи следуют принципу жизнестроения авангарда, главное в котором — движение, изменение, революционное политическое деяние как цель. I-330 излагает Д-503 идею самоценности перманентной революции закона движения материи. Свобода или зависимость, движение или смерть — третьего не дано, поэтому все устремления Мефи направлены на разрушение энтропийного, с их точки зрения, Единого Государства, чтобы вернуть человечество за стеклянную стену цивилизации (или сознания) назад, к природе, к зверолюдям (подсознанию): желтая пыльца из-за Стены соотносится с цветом одежд героини. «Природный мифизм» авангарда дискредитируется Замятиным. Д-503 шокирует театральность, провокационность аффективного поведения I-330, сознание героя подвергается активной «переделке» в общении с возлюбленной. Положительная оценка героиней сатанинского, дьявольского начала в человеческой природе и истории делает I-330 выразителем авангарда.

Авангардистский отказ от должного во имя субъективного проекта должного относится не только к I-330 и Мефи, но и к Д-503. Герой начинает ощущать маргинальность и одиночество как следствие «болезни» отделения от коллектива, и его письмо меняется, по точному замечанию Е. Б. Скороспеловой, от «оды к исповеди». Пробуждение души перестраивает его письмо, приводит его в соответствие с сво-

<sup>37</sup> Подробнее о семантике желтого цвета см.: *Вязова Е.С. Желтый цвет: от декаданса до авангарда // Символизм в авангарде. М.: Наука, 2003. С. 69–82.*

бодным от социума искусством, хотя при исполнении I-330 музыки Скрябина номер Д-503 называет творчество древних «душевной болезнью», формой эпилепсии. Жанровое мышление автора записок путается, стиль меняется: стройность конспектов рушится (название 11 записи — «...Нет, не могу, пусть так, без конспекта»; 27-й — «Никакого конспекта — нельзя»), нормативная «математическая поэма в честь Единого Государства» превращается в «фантастический авантюрный роман». Роман становится формой непредсказуемой жизни. Впервые рефлексия ненормативной формы романа возникает в 4 записи: «Быть может, вы не знаете даже таких азов, как Часовая скрижаль, Личные часы, Материнская Норма, Зеленая Стена, Благодетель. Мне смешно — и в то же время очень трудно говорить обо всем этом. Это все равно, как если бы писателю какого-нибудь, скажем, 20-го века в своем романе пришлось объяснять, что такое “пиджак”, “квартира”, “жена» (с. 217). В 18 записи осознание жанровой трансформации записок связывается с проблемой видимой и скрытой реальности — сна и яви, души и тела, иррациональных и рациональных чисел — «на поверхности» и «там, за поверхностью»: «...Если этот мир — только мой, зачем же он в этих записях? Зачем здесь эти нелепые “сны”, шкафы, бесконечные коридоры? Я с прискорбием вижу, что вместо стройной и строгой математической поэмы в честь Единого Государства — у меня выходит какой-то фантастический авантюрный роман. Ах, если бы в самом деле это был только роман, а не теперешняя моя <...> жизнь» (с. 279). В 31 записи Д уже уподобляет алогичность своих записок «какому-то древнему причудливому роману» (с. 332). И, наконец, I-330 вербализует семантику романа как неканонической формы, воплощающей «подлинную действительность» непрозрачность человека, в противоположность «ясности» номеров «мнимой действительности» Единого Государства: «Кто тебя знает... Человек — как роман: до самой последней страницы не знаешь, чем кончится. Иначе не стоило бы и читать...» (с. 319).

Постепенно жизненная реальность в записках Д начинает объясняться и подменяться текстовой: Д отмечает «неписанный текст улыбки» Ю (с. 294); для него «весь мир разбит на отдельные, острые, самостоятельные кусочки <...>. Как если бы черные, точные буквы на этой странице — вдруг сдвинулись, в испуге рассказали какая куда — и ни одного слова, только бессмыслица» (с. 349–350); морщины на лбу соседа видятся Д «рядом желтых неразборчивых строк» (с. 351); провал в памяти по пути к Благодетелю он уподобляет «пустой белой странице» (с. 354). Текст Д-503 не просто удостоверяет реальность жизни («...Это у меня записано. И, следовательно, это было на самом деле»; с. 320), но начинает продуцировать жизнь:

«А может быть, сами вы все — мои тени. Разве я не населил вами эти страницы — еще недавно четырехугольные белые пустыни. Без меня разве бы увидели вас все те, кого я поведу за собой по узким тропинкам строк» (с. 291). «Роман» Д-503 «программирует» сюжет смерти I-330: вид откинутой во время пыток под Газовым Колоколом головы героини, напомнивший что-то прооперированному герою, дважды встречается в его записях.

Письмо становится главным делом Строителя «Интеграла». В соответствии с шутивным замечанием R-13 о том, что Д надо было быть поэтом, а не математиком (запись 8), художник «побеждает» математика. Смена нормативного жанра на свободный, непредсказуемый роман происходит в момент самоидентификации героя: обретающий «я» Д-503 осознает свою гибель для Единого Государства: «Я гибну. Я не в состоянии выполнить свои обязанности перед Единым Государством... Я...» (с. 250). Резко меняется язык его записок: сухая публицистическая ясность, сознательность, нормальность уступает место иррациональному потоку сознания, главной целью которого становится идея самопознания. В записи 11 выстраивается авангардистская ситуация уединенного сознания «я — перед зеркалом» (В. Тюпа), т. е. «я-как-он»: «Я — перед зеркалом. Я первый раз в жизни — именно так: первый раз в жизни вижу себя, как какого-то “его”. Вот я — он: черные, прочерченные по прямой брови; и между ними — как шрам — вертикальная морщина (не знаю, была ли она раньше). Стальные, серые глаза, обведенные тенью бессонной ночи; и за этой сталью... оказывается, я никогда не знал, что там. И из “там” (это “там” одновременно и здесь, и бесконечно далеко) — из “там” я гляжу на себя — на него, и твердо знаю: он — с прочерченными по прямой бровями — посторонний, чужой мне, я встретился с ним первый раз в жизни. А я настоящий, я — не — он...» (с. 251).

Маятник души Д-503 раскачивается между двумя состояниями, этому в дневнике соответствует постоянная смена дискурсов, герой ощущает, что «потерял руль» управления своей жизнью, сон и явь меняются местами, мысль и слово не успевают за меняющимся внутренним состоянием: «Я не мог больше! Где вы были? Отчего, ни на секунду не отрывая от нее глаз, я говорил, как в бреде — быстро, несвязно — может быть даже только думал — Тень — за мною... Я умер — из шкафа... Потому что этот ваш... Говорит ножницами: у меня душа... Неизлечимая» (с. 276). Высказывания Д-503 разрушают границы жанра дневника, становятся свободной игрой, заумь структурирует самоутверждение личности, акт свободы художника от данного мира — «слово вне быта и жизненных польз», вплоть до немоты: «Я не могу больше писать — я не хочу больше!» (с. 362).

Утратив право нумера («понести кару») и долг перед Единым Государством, Д-503, сначала неосознанно, обретает новое должество — авторство, независимое от социума, долг самовыражения: «Пусть мои записи — как тончайший сейсмограф — дадут кривую даже самых незначительных мозговых колебаний: ведь иногда даже такие колебания служат предвестником — —» (с. 226). Д «работает» с рукописью, перечитывает и дополняет ее (сноска в записи 26 по поводу улыбки S). В 28 записи он фальсифицирует нормативный стиль, чтобы уберечь свое детище от хранителей.

Тема поэта, неугодного государству, утверждающего искусство, неподвластное социуму, входит в роман с образом казненного поэта, о котором герою рассказывает R-13: «Один идиот, из наших же поэтов... Два года сидел рядом, как будто ничего. И вдруг — на тебе: “Я, говорит, гений, гений — выше закона”» (с. 239–240). Неграбубый участник любовного треугольника R-13, одновременно государственный поэт и член Мефи, сам оказывается в драматическом положении художника в тоталитарном обществе. Он состоит в государственной организации поэтов, «поэтизирует приговор» опальному собрату по цеху, но делает это иначе, чем первый выступающий: не воспекает стальную мощь Единого Государства, а пересказывает, т. е. закрепляет ересь: «Губы у него (R-13. — М.Х.) трясутся, серые <...> Резкие, быстрые — острым топором — хорей. О неслыханном преступлении: о кощунственных стихах, где Благодетель именовался...» (с. 242). В отличие от «прозрачных» номеров (Д в припадке подданнической любви готов развернуть перед хранителем S «страницы своего мозга»; с. 256), R-13 непрозрачен. Его внешность проявляет не утраченную связь с прежней культурой: затылок R напоминал Д-503 «какой-то четырехугольный, привязанный сзади чемоданчик (вспомнилась старинная картина — «В карете»)» (с. 239). Внутренняя трагедия R — это «трагедия понимания». На провокацию Д-503 («К счастью, допотопные времена всевозможных Шекспиров и Достоевских — или как их там — прошли»; с. 240) он отвечает: «Да, милейший математик, к счастью, к счастью, к счастью! Мы — счастливейшее среднее арифметическое... Как это у вас говорится: проинтегрировать от нуля до бесконечности — от кретина до Шекспира... Так!» (с. 240). R-13, презирающий свое служение Единому Государству, все же ищет объяснение существованию тоталитаризма и искусства, его обслуживающего. В его ироничном размышлении о древнем рае, воплощенном в Едином Государстве, о счастье без свободы, о добре без зла — столько же скрытого оправдания, сколько и отрицания: он задумывает написать «райскую поэмку» «серьезнейшим тоном». Не случайно «простодушный»,

«невинный» Адам Д-503 принимает его иронию всерьез: «Помню, я подумал: “Такая у него нелепая, асимметричная внешность и такой правильно мыслящий ум”. И оттого он так близок мне — настоящему мне (я все считаю прежнего себя — настоящим, все теперешнее — это, конечно, только болезнь)» (с. 253). Несмотря на то что в судьбе R-13 проявилась близость соцреализма и авангарда, зависимость художника от государства, для автора R остается Поэтом, а потому он гибнет (Д видит на улице его труп), не подвластный уничтожающей творческую личность операции.

В тексте Д-503 сближаются два типа творчества. Внутреннее напряжение героя (например, в записи 22 колебания героя от «здорового» к «больному» происходят в течение одной прогулки) разрешается в разговорах Д-503 с I-330 (гл. 30) и Благодетелем (гл. 36). I, развивая идею бесконечной революции, признает правоту Единого Государства в двухсотлетней войне и допускает, что Мефи также когда-нибудь состарится и забудут, что «нет последнего числа», а Благодетель выступает истинным революционером, несущим людям счастье, и авангардистом, воплощающим себя (свое сверх-я). Антиномии смыкаются: Благодетель лишь подтверждает догадки Д-503, что Мефи используют его как Строителя «Интеграла». 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, на проектирование будущего, одинаково обесценивают личность. В этом контексте казнь I-330 и подавление Мефи можно интерпретировать как расправу государственного искусства с авангардом, устремления которого соцреализм воплотил буквально, используя его утопию преобразования мира и человека<sup>38</sup>.

<sup>38</sup> Если читать роман психоаналитически, то удаление фантазии у нумеров — это тонкая пародия на широко распространившийся в это время в России фрейдомарксизм, поставивший себе целью переделку человеческого сознания путем тотального анализа (*Этквинд А. Эрос невозможного: Развитие психоанализа в России*. М.: «Гнозис» — «Прогресс-Комплекс», 1994. С. 171–214). М. Любимова, исследующая конкретные источники биографии и художественного творчества Замятина, предложила «документальную» интерпретацию сюжетного хода «прижигания X-лучами узелка фантазии» как уничтожения искусства. Ю. Анненков, писавший портрет Ленина в 1921 г., передает слова вождя пролетариата по поводу роли искусства в советском государстве, которые не могли не быть известны Замятину, тесно общавшемуся с художником в этот период: «Искусство для меня, это <...> что-то вроде интеллектуальной прямой кишки, и когда его пропагандная роль, необходимая нам, будет сыграна, мы его дзык, дзык! Вырежем. За ненужностью...» (*Любимова М. Биография Е. И. Замятина*. С. 27).

Дневник Д-503 зафиксировал тупики в развитии искусства своего времени. Однако, как уже говорилось, автор в романе Замятина не тождественен герою, и в выстроенном по законам парадокса мире оказывается «зазор». Лишенный души и фантазии, Д-503 духовно гибнет, но его записки обнажают становление нового типа творчества, поиск Слова как новой целостности, причастной органической жизни<sup>39</sup>. «Авторский долг» (название 21 записи) Д-503 трансформируется; он проходит несколько фаз, соотносимых с разными типами творческого поведения: от агитации, навязывания идеи общего пути в начале через безразличие к читателю в периоды «авангардного безумия» и, наконец, к желанию быть понятым Другим. Стремление героя дописать дневник, обрести собеседника, причем в своих предках<sup>40</sup>, а не потомках, т. е. встроить свой текст в единую культурную диалогическую цепь, реализует идею этического авторства как приближения к безусловному должному. Сначала герой бессознательно фиксирует «пробудившийся» авторский долг: «А раскрыть их (неизвестные события. — М.Х.) — я теперь чувствую себя обязанным, просто даже как автор этих записей» (с. 290); «И вот, руководимый, как мне кажется, именно авторским долгом...» (с. 290). Но в критической ситуации выбора, расставания с собой прошлым, Д понимает, что проститься он может только со своими потенциальными читателями: «Я ухожу — в неизвестное. Это мои последние строки. Прощайте — вы, неведомые, вы, любимые, с кем я прожил столько страниц, кому я, заболевший душой, показал всего себя, до последнего смолотого винтика, до последней смолотой пружины...» (с. 342).

Движение от автодиалога (напоминающего, по мнению Н. Скалона, средневековый солилоквиум<sup>41</sup>) к диалогу с «провиденциальным собеседником» (О. Мандельштам) принципиально в романе героя. Установка на воспринимающее сознание вписывает произведение Замятина в диалогическое поле творчества акмеистов, для которых читатель — не только «новый контекст», в который помещается авторский текст» (Л. Кихней), но и со-автор. Сам Замятин неоднократно высказывался о произведении как сотворчестве автора и читателя<sup>42</sup>. Исследователями отмечалось, что в романе Замятина все: от образа и наполнения Древнего Дома — до цитатной неомифологической

<sup>39</sup> В статье «Завтра» Замятин писал: «Единственное оружие, достойное человека — завтрашнего человека — это слово» (*Замятин Е. Я боюсь*. С. 49).

<sup>40</sup> Невозможность обрести собеседника в потомках свидетельствует о трезвом понимании Замятиным скорой утраты своего читателя в Советской России.

<sup>41</sup> Скалон Н. Будущее стало настоящим. С. 36.

<sup>42</sup> Замятин Е. Техника художественной прозы. Кн. 6. С. 87.



структуры романа выражает «тоску по мировой культуре»<sup>43</sup>. Можно вскрыть и собственно акмеистский аллюзивный план романа<sup>44</sup>. Форма романа, одновременно репродуцирующая диалогическую<sup>45</sup> и неомифологическую структуры<sup>46</sup>, сообщает произведению Замятина черты неотрадиционалистского (В. Тюпа) произведения<sup>47</sup>, отождествление Д-503 с Адамом (предпринимаемое поэтом R-13), и мотив детскости соотносятся с «семантическим первооткрывательством» акмеистов<sup>48</sup>.

Осознание долга перед душевно и духовно близким читателем совпадает у героя с осознанием отцовского долга. Д-503 чувствует глубокую любовь-жалость и личную ответственность за О-90 и их будущего ребенка: «Это совершенно другое, чем к I, и мне сейчас представляется: нечто подобное могло быть у древних по отношению к их частным детям <...> Нелепое чувство — но я в самом деле уверен: да, должен. Нелепое — потому что этот мой долг — еще одно преступление» (с. 338–339). Для героя рождение творческого продукта и рождение своего ребенка — односущностные переживания<sup>49</sup> и равновеликие преступления перед Единым Государством. Еще в начале своего письма Д-503 уподобляет творческое горение рождению ребенка: «Я пишу это и чувствую: у меня горят щеки. Вероятно, это похоже на то, что испытывает женщина, когда впервые услышит в себе пульс нового — еще крошечного, слепого человечка. Это я и одновременно не я. И долгие месяцы надо будет питать его своим соком, своей кровью, а потом — с болью оторвать от себя и положить к ногам Единого Государства...» (с. 212). Позднее деторож-

<sup>43</sup> См. указ. соч. Н. Скалона, Е. Скороспеловой, С. Пискуновой и др.

<sup>44</sup> Десятов В. В. Мы, Адамы (Замятин и акмеизм) // Творчество Е. Замятина: Взгляд из сегодня. Кн. V. Тамбов: ТГУ, 1997. С. 94–105.

<sup>45</sup> См.: Воробьева С. Ю. Роман Е. Замятина «Мы»: поэтика диалогического // Русский роман XX в.: Духовный мир и поэтика жанра: Сб. научных трудов. Саратов: Изд-во Саратовского университета, 2001. С. 154–159.

<sup>46</sup> См.: Кольцова Н. З. «Мы» Е. Замятина как неомифологический роман. Дисс... канд. филол. наук. М., 1997.

<sup>47</sup> Е. Б. Скороспелова заметила, что у Замятина прошлая культура «проступает» в современности как истинная, а современная становится мнимостью (Скороспелова Е. Замятин и его роман «Мы». С. 31).

<sup>48</sup> «Адама акмеисты трактовали как первого поэта и мыслили себя “современными Адамами” не из-за их “звериных добродетелей” (как иронически заметил Гумилев в своем манифесте), а в связи с их пафосом семантического первооткрывательства. Согласно Книге Бытия, именно Адам нашел для вещей имена, придав им тем самым статус осмысленного существования в человеческой сфере» (Кихней Л. Акмеизм: Миропонимание и поэтика. С. 41).

<sup>49</sup> В 1928 г. Замятин знаменательно оговорится: «Мои дети — мои книги; других у меня нет» (Замятин Е. Я боюсь. С. 254).

дение и творчество объединятся в его сознании «метафизической субстанцией оскорбления Единого Государства» человеком (с. 295): «С этой вершины (сегодняшнего дня Единого Государства. — М. Х.) одинаковы: и противозаконная мать — О, и убийца, и тот безумец, дерзнувший бросить стихом в Единое Государство...» (с. 289). Для Д дерзнувшая родить своего ребенка О-90 и поэт R-13 неразрывно связаны, и не только «семейными отношениями»: «Милая О... Милый R... В нем есть тоже (не знаю, почему “тоже” но пусть пишется, как пишется) — в нем есть тоже что-то, не совсем мне ясное» (с. 240). Не менее важны в этой связи размышления героя о матери, органически рожденным «куском» которой он хотел бы быть: «Если бы у меня была мать — как у древних: моя — вот именно — мать. И чтобы для нее — я не Строитель «Интеграла», и не номер Д-503, и не молекула Единого Государства, а простой человеческий кусок — кусок ее же самой — истоптанный, раздавленный, выброшенный...» (с. 356–357).

С. Пискунова писала: «Свет в конце подземного хода, по которому продирается Д-503, связан с темой письма (его истинное свободное «я» находит пристанище именно в его «записках», в акте письма — самопознания) и с пересекающейся с темой письма темой материнства. С судьбой ребенка Д, унесенного О за стену. С судьбой слова, с судьбой рукописи Д (его ребенка!), изначально предназначенной в жертву Молоху — Единому Государству: уже утратив сознание, Д находит в себе подсознательные силы дописать рукопись, переадресовав ее «неведомому, любимому читателю»... И он не ставит в ней точку, не сбрасывает ее в яму для мертвецов. Хотя и не ставит над ней креста»<sup>50</sup>. Темы рождения и творчества не просто пересекаются в художественном мире Замятина, они тождественны: творчество, укорененное в культуре, есть рождение органического целого.

На представление Замятина о творчестве как «органическом единстве» несомненно повлияли идеи Н. О. Лосского<sup>51</sup>. Но если для Лосского (как и для П. Флоренского, с отдельными идеями философии которого Замятин осознавал свою близость<sup>52</sup>) «органическое мировоззрение» есть безусловное доказательство бытия Бога, то Замятин,

<sup>50</sup> Пискунова С. «Мы» Е. Замятина: Мефистофель и Андрогин... // Вопросы литературы. 2004. № 6 (Ноябрь-декабрь). С. 114.

<sup>51</sup> В работе 1915 г. «Мир как органическое единство» Н. Лосский, напр., писал: «Музыкальное произведение есть сложное целое, в котором множественность частей не есть хаос, а органическое целое; в нем все элементы согласны друг с другом и существуют друг для друга, и это возможно только потому, что творец есть существо, парящее над временною и пространственною множественностью» (Лосский Н. Избранное. М.: Правда, 1991. С. 372–373).

<sup>52</sup> См. подробнее об этом: Скалон Н. Будущее стало настоящим. С. 41–59.

используя выражение самого философа, остается носителем «отвлеченного логоса»: в его мире Бог отсутствует. В «Записных книжках» Замятина за 1921 г. знаменательно не только упоминание системы Лосского в качестве философской основы нового искусства, но и «метафизическая описка»: вместо «идеал-реализма» (как определяет свое мировидение философ) появляется просто «реализм»: «Возврат философии к реализму. Лосский — философия неореалистов в англосаксонских странах. И соответственное течение неореализма в литературе»<sup>53</sup>. Эклектично соединяя в романе противоположные по сути идеи «органического единства» и относительности всех истин<sup>54</sup>, Замятин оказывается в «мировоззренческих ножницах» «жажды логоцентризма» (Н. Скалон) и «неорганических» (в оценке Лосского) экзистенциалистских идей, чем повторяет путь многих своих современников. «Органическая поэтика» Замятина имеет мифологический генезис. Два конститутивных свойства мифопоэтического произведения — метафоризм и телесность — являются неотъемлемыми качествами прозы Замятина, существующей по закону единого текста с единой «кровеносной системой» тем, мотивов, сюжетных схем, образов.

Роман героя «доставляет» 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.



<sup>53</sup> Замятин Е. Записные книжки. М.: Вагриус, 2001. С. 49.

<sup>54</sup> Высказывания I-330, повторяемые Замятиным в статьях 1920-х гг., об ошибочности всех истин и отсутствии последнего числа читаются как цитаты из «Апофеоза беспочвенности» Л. Шестова.



**С. И. ПИСКУНОВА**

**«Мы» Е. Замятина:  
Мефистофель и Андрогин\***

Полное заглавие известного труда М. Элиаде, часть которого мы использовали для названия этой статьи, — «Мефистофель и Андрогин, или Тайна целостности»<sup>1</sup>. Как известно, в нем Элиаде исследует мифо-религиозные (космогонические и ритуальные) истоки глубоко укорененных в сознании (точнее, в бессознательном) всех народов представлений об исконной связи Бога и Дьявола, о сотрудничестве Добра и Зла, о совпадении противоположностей (*coincidentia oppositorum*) как трансцендентной тайне Бытия и Творения. Параллельно Элиаде реконструирует существовавшее в мифах многих народов и в эзотерических учениях средневековой и постренессансной Европы (вплоть до эпохи романтизма) представление об Андрогине, совершенном человеке, соединившем в своей природе оба пола, духовное и телесное начала, все знания о посюстороннем и о потустороннем мирах. Образ Мефистофеля как сотрудника Бога и образ Андрогина обнаруживают, в трактовке Элиаде, присущее человеку «желание обрести утраченное Единство», «осознать противоречия как взаимодополняющие аспекты реальности»<sup>2</sup>. Для иллюстрации жизнеспособности древней космогонии и андрогинного мифа румыно-американский мыслитель обращается к двум произведениям европейской литературы Нового времени — к «Фаусту» Гёте и к «Серафите» Бальзака. А мог бы обратиться к одному тексту, в котором «тайна целостности» Бытия

---

\* Впервые: Вопросы лит.-ры. 2004. Ноябрь.-дек. Публикуется по этому изданию.

<sup>1</sup> В своем изначальном виде это — лекция, прочитанная известным историком религий в Университете Аспена в 1958 г. Позднее вошла в состав книги «Мефистофель и Андрогин» (1960). Далее цитируется по русскому изд.: *Элиаде М.* Мефистофель и Андрогин. СПб.: Алетейя, 1998.

<sup>2</sup> Там же. С. 194.

и парадоксальной раздвоенности человеческого существования, образы Мефистофеля<sup>3</sup> и Андрогина сведены и едином художественном пространстве, сложно устроенном, но все же едином. К роману Е. Замятина «Мы» (1921), впервые опубликованному на английском языке в 1924 г. «Тайна целостности» является жанрообразующей темой антиутопии Замятина. Иными словами, она определяет и проблемно-тематическое поле повествования, и его художественную структуру. Хотя именно художественное — а значит, *жанровое* — единство «Мы» критика прежде всего ставит под сомнение.

Конечно, никто не сомневается в том, что «Мы» продолжает древнейшую, восходящую если не к Гесиоду и Гомеру, то к «Государству» Платона и к «Утопии» Т. Мора жанровую традицию, позиционируя себя по отношению к ней в качестве «антижанра»<sup>4</sup> — антиутопии. Поэтому, в отличие от утопии, «Мы» не просто назидательно-прагматическое описание сконструированного авторским воображением мира, но и сюжетно-организованное повествование<sup>5</sup>. В то же время многие, и весьма квалифицированные, читатели «Мы» — начиная с Ю. Н. Тынянова<sup>6</sup> — *романическую* «составляющую» «Мы» отвер-

<sup>3</sup> Правда, в трактовке, диаметрально противоположной гётевской: «Мефистофель, — как справедливо констатирует Элиаде, — противопоставляет себя не самому Богу, а его главному творению Жизни. Вместо движения, вместо Жизни он стремится навязать покой, неподвижность, смерть» (Там же. С. 125). Впрочем, осмысление двумя авторами одной из полярностей не уничтожает пафоса «целого», просто меняет знаки с плюса на минус.

<sup>4</sup> См.: *Morson G.S. The Boundaries of Genre. Dostoevsky's Diary of a Writer and the Tradition of Literary Utopia.* University of Texas Press, Austin, 1981. Русский перевод отрывка из этого исследования (*Морсон Г. Границы жанра // Утопия и утопическое мышление.* М.: Прогресс, 1991) дает о нем весьма приблизительное представление. Правда, мы, в отличие от Г. С. Морсона, не ставим знак равенства между «антижанром» и «пародией», т. к. по-другому понимаем «пародию», настаивая на ее принципиальном отличии от «иронии».

<sup>5</sup> В статье «Герберт Уэллс» (1922) сам Замятин подчеркивал сюжетную статичность (бесфабульность) утопии: «...в форме утопия всегда статична, утопия — всегда описание, и она не содержит или почти не содержит в себе сюжетной фантастики». В развитие этой мысли Ю. Латынина в кандидатской диссертации «Ритуализм утопии» (М., 1992), очевидно используя идеи Г. С. Морсона, писала: «Антиутопия соотносится с утопией не как описание двух различно устроенных миров (плохого и хорошего), но как описание мира с повествованием о мире» (цит. по кн.: *Ланин Б.А. Русская литературная антиутопия.* М., 1993. С. 13).

<sup>6</sup> «...Но стоит поколебаться вычисленной высоте этой фантастики, — писал Ю. Тынянов в статье «Литературное сегодня» (1924), — и происходит разрыв. В утопию влился «роман — с ревностью, истерикой и героиней. Языковая

гают или просто игнорируют: любовно-конспирологический сюжет антиутопии Замятина в их представлении — лишь условная «форма», позволяющая автору встроить сатирический памфлет<sup>7</sup> в привычные для читателя координаты беллетристического вымысла.

Поэтому, чтобы понять «Мы» как художественное целое, прежде всего необходимо уничтожить границу, разделяющую в сознании читателей и критиков роман Замятина на утопический / антиутопический дискурс — «строгую и стройную математическую поэму в честь Единого Государства» (согласно жанровому замыслу Д-503) и — «фантастический авантурный роман» (согласно определению самого автора). Такой подход предполагает прочтение романа Замятина не только в его социально-культурном окружении, но и в историко-поэтологической перспективе. Дальней, иноземной, в которую может быть включено множество текстов — от гностических апокрифов до столь любимого писателем А. Франса<sup>8</sup>, — и ближней, родной: как известно, замятинский шедевр органически встраивается в линию развития «фантастического реализма», идущую в русской литературе от «Медного всадника» и «Пиковой дамы» через Гоголя и Достоевского к Андрею Белому, чье влияние на творчество Замятина неоспоримо<sup>9</sup>.

Правда, говоря о Белом и Замятине, исследователи прежде всего отмечают бросающиеся в глаза следы влияния на роман «Мы» белковского «Петербурга». Оно сказывается и в описании Города-государства, и в противопоставлении Города и дикого мира за Зеленой Стеной (центр Петербурга — острова у Белого), и в образе Благодетеля («сколка» с сенатора Аблеухова), и в заговорщической атмосфере, разлитой в воздухе повествования... Но если обратиться к авантюрно-любовной фабуле романа Замятина, то на ум приходит совсем иное творение Белого — повесть «Серебряный голубь»,

---

фантастика не годится для ревности, розовая пена смывает чертежи <...> колеблется и сам роман между утопией и «Петербургом». И все же «Мы» — это удача» (*Тынянов Ю. Н.* Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977. С. 157).

<sup>7</sup> Его нацеленность определяется многозначно: против тоталитарного коммунизма, «машинной» цивилизации, эстетики Пролеткульта и т. д.

<sup>8</sup> «Анатоль Франс, — отмечает Элиаде, — писал, что «он одержим идеей гермафродита, которая вдохновляет все его книги»» (*Элиаде М.* Мефистофель и Андрогин. С. 156).

<sup>9</sup> Об этом писали и зарубежные (*Maquire K., Malmstad J.* The Legacy of «Peterburg» // *The Silver Age in Russian Literature.* London: MacMillan, 1992), и первые русские исследователи творчества Замятина (см.: *Шайтанов И. О.* Мастер // Вопросы лит.-ры. 1988. № 12).

о которой вспоминают значительно реже. И в том, и в другом произведении — попытаемся воссоздать объединяющую оба текста фабульную линию — герой, принадлежащий некоему упорядоченному «аполлоническому» миру, имеющий в нем свою женскую пару (невесту, возлюбленную, сексуальную партнершу), подвергается соблазну со стороны женщины — носительницы стихийно-оргастического, дионисийского начала бытия (роль антитезы аполлонического / дионисийского для организации художественного мира «Мы» на всех его уровнях — от жанрово-тематического до дискурсивно-стилевого, как показывают современные исследования, поистине огромна). Подчиняясь зову стихийной, животной силы, «зову пола», герой покидает упорядоченный мир и приобретает к миру хаоса, более того, готов идти к нему в услужение. При этом он оказывается инструментом осуществления некоего заговора, который затеян силами хаоса, восставшими против порядка, и обречен жертвенной гибели: правда, Д-503, в самоубийственном порыве направляющий свой Интеграл в землю, не достигает желаемого, в то время как сектанты-убийцы, явившиеся на призывный крик Петра Дарьяльского, совершают над ним свой кровавый обряд. Но и роман Замятина — в той мере, в какой его сюжет может считаться законченным, — завершается фактической гибелью Д-503, смертью его «я» в результате лоботомии.

Впрочем, различие между условным окончанием «Мы» и финалом «Серебряного голубя» действительно существует, но не на фабульном уровне (сходство фабул<sup>10</sup> должно подчеркнуть различие позиций), а на уровне сюжетно-композиционном — в подходе к жанровому

<sup>10</sup> В принципе можно было бы сказать, что и фабула «Серебряного голубя» не столь уж оригинальна (сколько бы много личного, неповторимо-биографического Белый в нее ни вложил), что история ухода человека из мира порядка в мир хаоса вслед за «демонической» особой, утрата им своей прежней идентичности и обретение новой имеет свою литературную традицию: можно вспомнить «Историю кавалера Де Грие...» аббата Прево, «Кармен» Мериме с ее прообразом «Цыганочкой» Сервантеса, «Вия» Гоголя... Или — как древний прецедент — миф о Тристане и Изольде (общей основой для всех них является миф о Великой Матери). Однако наличие и у Белого, и у Замятина осложняющего эту «треугольную» фабулу мотива «квадрата» (Дарьяльский — Катя Гуголева — Матрена — Кудеяров у Белого, Д-503 — О-90 — I-330 — S-4217 у Замятина, продублированного в романе последнего «квадратом» О-90 — R-13 — Д-503 — I-330), свидетельствует о сознательной ориентации Замятина именно на роман Андрея Белого. О мистическом значении квадрата в «Серебряном голубе» см.: Пискунов В.М., Пискунова С.И. Комментарий // Белый Андрей. Серебряный голубь. Рассказы. М.: Республика, 1995.



завершению художественного целого. У Белого крестная смерть Петра является залогом восстановления и продолжения жизни космоса, у Замятина завершения как такового нет, а есть иронически-уклончивое нагромождение отрицания отрицаний, дурная бесконечность: заговор Мефи разоблачен, но революция продолжается, а повествователь «под занавес» выражает веру в победу «разума»; но «победа разума» завершит начатый постройкой «интеграла» процесс интеграции вселенной, огораживания Стеной всего космоса, т. е. создание космической *замкнутой* системы, что влечет за собой — в согласии со вторым законом термодинамики — ее «Тепловую смерть». Условное завершение романа Замятина абсурдистски-безысходно, бессмысленно, в то время как финал «Серебряного голубя» просветленно-трагичен.

Именно по этой линии разворачивается творческий спор Замятина с Белым — создателем «Серебряного голубя» и — шире — с русской культурой Серебряного века в целом, представленной и такой ключевой фигурой, как Вяч. Иванов<sup>11</sup>. Замятин, как и Белый в «Серебряном голубе»<sup>12</sup>, активно разрабатывает дионисийскую тему в ее трактовке, предложенной Вяч. Ивановым<sup>13</sup>, в то же время существенно корректируя утопическую символистскую теософию преображения мира и Человека. «Дионису, богу нисхождения и потому уже скорее “герою”, чем “богу”, на роду написаны вечно обновляющаяся страстная смерть и божественное восстание из гроба», — писал Вяч. Иванов в своем труде «Дионис и прадионисийство»<sup>14</sup>, создававшемся практически одновременно с «Мы», и подводившем итоги его многочисленных разысканий 1910-х гг., очевидно Замятину известных. «Дионису, — читаем там же, — нетрудно было прослыть <...> дважды рожденным, потому что он был вообще двойственным <...> — подземным и надземным, младенцем и ярим быком, преследуемым и преследователем, жертвой и жрецом» (с. 93). Дионис у Вяч. Иванова — и «виновник изначальной индивидуации» (с. 168), и «божественное всеединство Сущего в его жертвенном разлучении и страдальном пресуществлении во всевеликое» (с. 312). Мечтой о «божественном всеединстве Сущего» как о законе, распространяемом и на человеческое общежитие,

<sup>11</sup> О его влиянии на Замятина см.: Геллер Л. Слово мера мира. М., 1994.

<sup>12</sup> О сближении Андрея Белого и Вяч. Иванова в период создания «Серебряного голубя» см.: Пискунов В. М. «Сквозь огонь диссонанса...» // Белый Андрей. Соч.: В 2 т. М.: Художественная лит-ра, 1990. Т. 1. С. 23 и сл.

<sup>13</sup> На это впервые обратил внимание Б. Л. Ланин (см. указ. соч.).

<sup>14</sup> Иванов В. Дионис и прадионисийство. СПб.: Алетейя, 1994. С. 57. Далее страницы указаны в тексте статьи.

пронизана русская культура Серебряного века. Замятин и наследует, и исследует, и делает предметом экспериментально-художественной проверки эту мечту.

Опираясь на собственный исторический опыт, большинство русских читателей и критиков «Мы» воспринимают антиутопию Замятина прежде всего как *протест* против гибели личности под пятой тоталитарного государства, воплощенного идеала Великого Инквизитора, большинство западных — как отрицание «прекрасного нового мира» — обезличивающей человека индустриально-городской цивилизации (и эти прочтения, несомненно, имеют свои резоны)<sup>15</sup>. Но мало кто готов признать, что автор «Мы» озабочен судьбой «целого» не менее, чем судьбой «отдельного», и что эта озабоченность *роднит* Замятина с его героем Д-503: и герой-повествователь, и создатель романа «Мы» (в той степени, в которой герой романа сближен со своим творцом) оказываются перед лицом неразрешимой в рамках атеистического сознания коллизии, имеющей не столько личный или социально-исторический, сколько онтологический смысл.

Одинокое «я» не в силах противостоять смерти и энтропии как *природному*, физическому началу бытия: для экстропического (П. Флоренский) противодействия энтропии требуются солидарные усилия организованного человечества. В свою очередь, целое, сплоченное ценой обезличивания отдельных «я» — выравнивания социума, целое, дошедшее до стагнирующего благоденствия, тоже является полем действия энтропии и обречено на апокалиптический финал. Можно искать защиты от всепобеждающей энтропии в перманентной революции, в непрестанном обновлении мира, в гётевской идее «вечного становления», в «скифской» патетике «вечного боя»: «Летит, летит степная кобылица...»; «Там — по зеленой пустыне — коричневой тенью летало какое-то быстрое пятно <...> по грудь в траве, взвев хвостом, скакал табун коричневых лошадей, а на спинах у них — те, караковые, белые, воронье...» Но революция, подготавливаемая усилиями одиночек-еретиков, в конечном счете оборачивается торжеством не «я», а «мы», победой репрессивного экстропического целого.

<sup>15</sup> Другие, такие, как В. Чаликова (см.: Чаликова В. Крик еретика (Антиутопия Евг. Замятина) // Вопросы философии. 1991. № 1), Р. Гальцева и И. Роднянская (см.: Гальцева Р., Роднянская И., Помеха — человек: опыт века в зеркале антиутопии // Новый мир. 1988. № 12), видят и изображенную в «Мы» опасность, грозящую личности со стороны первобытно-стадного общества человеко-коней, обитающих за Зеленой Стеной.

Что остается романтическому еретiku-бунтовщику? Готовить новую революцию, которая продвинет человечество *хоть немного вперед*. Куда «вперед»? Идея исторического прогресса, сформулированная эпохой Просвещения (в России «просветительский» миф оставался неизжитым и на протяжении почти всего XX в.), отвечала на этот вопрос просто: от дикости — к цивилизации. Но сами революции при этом ввергают народы в состояние первобытной дикости, о чем свидетельствуют и страницы «Мы», и такие рассказы послереволюционного Замятина, как «Пещера». И уже Городу — Единому Государству — приходится ограждать свой сакральный центр от «хаоса, рева, трупов» — ограждать «*стенной из высоковольтных волн*» — энергетическим щитом (курсив мой. — С.П.)

Целое или отдельное, космос или хаос, цивилизация или природа, «мы» (Вселенная, человечество, государство, народ, племя) или «я»: в такую ситуацию поставлен Строитель Интеграла Д-503, так что в его образе очень сильно не только «фаустовское»<sup>16</sup>, но и гамлетовское<sup>17</sup> начало: как Гамлет, он мало что предпринимает по собственной воле, хотя понимает, что от его решений зависит ни много ни мало судьба мироздания; как датский принц, он оказывается в центре заговора, но — в отличие от *этого* героя Шекспира и пародируя *другого* — ведет себя доверчивее и безрассуднее.

Но чтобы понять участь вселенной, необходимо познать самого себя. Д-503 вступает на путь самопознания — и самосознания — в цикле ритуальных испытаний, уготованных ему весной, к которой не случайно отнесено время действия романа: к весне приурочивались основные дионисийские мистерии, одна из которых и разыгрывается на страницах «Мы». Поведение и мироощущение Д (Диониса? — С.П.) -503 с момента встречи с I-330, а, быть может, еще раньше, с той минуты, когда он ощутил на губах сладкую пыльцу весенних цветов, приносимую ветром в город с застенных равнин, подчинено дионисийскому импульсу, заключенному в его собственной природе («волосатые руки») и воплотившемся вовне в образе I-330. Подчинившись воле возлюбленной, Д-503 утрачивает свое, заключенное в границы Скрижали, «мы» и обретает собственное «я», именуемое «душой», полную противоположность математическому ratio, оформлявшему его обезличенную надындивидуальную

<sup>16</sup> См. о нем: *Давыдова Т.* Творческая эволюция Евгения Замятина в контексте русской литературы первой трети XX в. М.: МГУП, 2000.

<sup>17</sup> Не случайно Шекспир — один из немногих писателей, чье имя эксплицитно введено в текст «Мы».

сущность. Ведь Дионис — это «индивидуация», «расточение мира во множественность» (Вяч. Иванов).

Но в самом же Дионисе заключено и «аполлонийское начало», которое «спасает его и восстанавливает вселенское единство» (с. 168)<sup>18</sup>. Эта двойственность дионисийско-аполлонийского культа, окончательно сложившаяся в учении орфиков, отразилась на всех уровнях структуры «Мы».

Аполлонийское начало — в качестве принципа ограничения, оформленности, расчисленности бытия — в романе Замятина регулирует существование Единого Государства, превращающего всех его подданных в безликие, во всем друг другу подобные «нумера». Оно же определяет и «мы» героя-повествователя.

Вместе с тем Аполлон символизирует и мир «в состоянии <...> расплавленного единства» (с. 168). Д-503 — как создатель «огнедышащего» Интеграла — в полной мере приобщен к переживанию этого единства, вступая со своим творением чуть ли не в любовное соитие: «Я нагнулся, погладил длинную, холодную трубу двигателя. Милая... какая-какая милая. Завтра ты — оживешь, завтра — первый раз в жизни содрогнешься от огненных жгучих брызг в твоём чреве...»

Характерно же, что во всех иных своих ипостасях и Строителя (Строитель — одно из орфико-пифагорейских имен Диониса), и Разрушителя им же созданного — Д-503 себе не принадлежит. В одном случае он — часть Единого Государства и его «интегральных» замыслов, в другом — полностью растворен в любовном экстазе, подчинен воле I-330, энергетическому полю толпы людей-лошадей. Д-503 предназначена роль жертвы — бога-страстотерпца, тело которого разрываемо на части титанами. Во время дионисийских мистерий, воспроизводящих это космическое событие, служительницы культа Диониса, участницы дионисийских оргий — менады, вакханки, фиады — рвали тела своих жертв зубами (такими же острыми, как зубы возлюбленной Д).

Грехопадение Диониса, его нисхождение в мир чувственного (в орфико-пифагорейской трактовке дионисийского культа разрывание Диониса символизировало рождение чувственного мира), тесно связано с зеркалом, заглядевшись в которое Дионис-ребенок и оказывается добычей титанов. Все эти мотивы и образы — в особен-

<sup>18</sup> Двойственность Д-503 подчеркнута наличием у него целого ряда двойников, начиная со Второго Строителя (символ чистого аполлонийства) и заканчивая «негругубым» поэтом R-13, воплощающим дионисийство «дозволенное».

ности «зеркала» и «ребенка»<sup>19</sup> — отражены в сюжете нисхождения Д в «иной» мир через подземелье Древнего Дома<sup>20</sup>.

Но и сюжеты первых в истории Европы эллинистических любовно-авантурных романов — Гелиодора, Лонга, Ахилла Татия, Ксенофонта Эфесского, — по мнению современных исследователей<sup>21</sup>, возникли из аллегорического переосмысления орфико-пифагорейских (соединившихся с гностической философией) представлений о странствиях разделенной на две половинки — мужскую и женскую — Души в подлунном мире, об испытаниях, которые она должна пройти, прежде чем вернуться к своему началу, к Единству, символом которого у орфиков был бог-андрогин Фанет (аналог космического яйца), имевшего, в свою очередь, обличья Эрота небесного и Эрота земного. Поэтому сюжетным средоточием орфически трактованного дионисийского действия была Священная свадьба, обставленная — в процессе развертывания мифа в романический сюжет — такими мотивами, как случайная встреча будущих влюбленных в многолюдном месте, мгновенное ослепление предметом любви, испытание чистоты их помыслов, приключения, связанные с плаванием по бурным морям и с посещением потустороннего мира, разлучение (обычно в момент кораблекрушения) и финальная встреча-воссоединение, непременно включающая в себя мотив «узнавания»-прозрения... Именно к этим «старинным» романам, которые в англоязычной критике именуется специальным словом «romance»<sup>22</sup>, в конечном счете восходит и любовная линия романа «Мы». При этом Замятин обращается с «ромэнс» так же, как и с жанром утопии, последовательно травестируя его, подменяя сюжетообразующие мотивы romance противоположными: вместо мгновенного влечения к I-330 Д-503 изначально испытывает по отношению к ней отталкивание и раздражение, испытание чистоты заменяется испытанием гражданской законопослушности одного и сексуальной распущенностью другой, так что I-330 оказывается

<sup>19</sup> См., напр., сцену столкновения I и Ю в 28-й записи. Сам Д ощущает себя младенцем, куском материнской плоти, обреченным на растерзание.

<sup>20</sup> Ритуал посвящения (инициации), о котором пишет в связи с «Мы» Н. Скалон (см.: Скалон Н. Мотивы обряда инициации в романе Е. Замятина «Мы» // От текста к контексту. Омск, Ишим: ИГПИ, 1998), и со многими его наблюдениями нельзя не согласиться, был частью дионисийских мистерий.

<sup>21</sup> См.: Протопопова И.А. Ксенофонт Эфесский и поэтика иносказания. М.: РГГУ, 2001.

<sup>22</sup> М. М. Бахтин именовал эту группу жанров «романами первой стилистической линии» (см.: Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе // Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975).

своего рода вселенской блудницей — Иштар (потому и I?), отдающей мужчинам во славу своего бога — Мефи. Плавание по бурному морю имеет своим соответствием полет на Интеграле, уподобляемом кораблю, готовому сойти со стапелей («Я чувствую еще, как он покачивается на воде...»), захват корабля пиратами соответствует чуть было не осуществившемуся захвату Интеграла армией Мефи, финальное узнавание и воссоединение — неузнаванию и разлучению...

В романическом сюжете «Мы» и заключена тайна целостности художественного мира Замятина, целостности мироздания как такового, объемлющего собой оба разделенных Стеной мира, обе области психе — сознание и бессознательное, обе сферы человеческого существования — телесную и духовную. Главным же, на наш взгляд, звеном в цепи асимметрично-зеркальных уподоблений<sup>23</sup>, на которых держится жанровый и сюжетный строй романа Замятина, является древняя пара — эрос и танатос, любовь и смерть, благодаря тождеству которых оказываются тождественны ритуал жертвоприношения, обеспечивающий бесперебойное функционирование машиноподобного Единого Государства<sup>24</sup>, и дионисийское растерзание Д («Во мне — пестрым вихрем вчерашнее: опрокинутые дома и люди, *мучительно*-посторонние руки, сверкающие *ножницы*, острокапающие капли из умывальника. <...> И все это — *разрывая мясо* — стремительно крутится там — за *расплавленной от огня* поверхностью, где “душа”»; курсив мой. — С. П.). Оно предваряет его нисхождение в подземный мир, спуск в который замаскирован *зеркальной* дверью шкафа из Древнего Дома. Там и происходит ритуал его бракосочетания, его мистическое совокупление с I-330 («Тогда I медленно, медленно, все глубже вонзая мне в сердце острую, сладкую иглу, прижалась плечом, рукою, вся — и мы пошли вместе с нею, вместе с нею — двое — одно...»), знаменующее его растворение в андрогинном «мы», слияние двух хромосом (ух-xx: ср. цифровые коды персонажей: 503 и 330)<sup>25</sup>.

То, что совокупление — тоже жертвоприношение, хотя и не публичное, также гибель отдельного, смерть «я» во имя целого, понимает и герой романа: «...чтобы установить истинное значение функции — надо взять ее предел, — рассуждает на эту тему Д, анализируя свое последнее свидание с I. — И ясно, что вчерашнее нелепое “растворение

<sup>23</sup> Или диссимметрии см.: *Скалон Н.* Мотивы обряда инициации в романе Е. Замятина «Мы». С. 129.

<sup>24</sup> Как показано в известных трудах М. Элиаде и Р. Жирара, ритуал жертвоприношения — публичной казни — традиционный архаический способ поддержания жизни целого.

<sup>25</sup> Наблюдение принадлежит А. В. Фаворову.

во вселенной”, взятое в пределе, есть смерть. Потому что смерть — именно полнейшее растворение меня во вселенной. Отсюда, если через “Л” обозначим любовь, а через “С” смерть, то  $L = f(C)$ , т. е. любовь и смерть...». Эти размышления Д, внешне пародийно звучащие по отношению к многовековому клише «любовь как смерть», а по сути иронически-остраненные, преломленные в формульном стиле мышления повествователя, отзвучат в эпизоде, предваряющем разоблачительное посещение Д комнаты I, когда, выбежав из обиталища Благодетеля, он оказывается на пустынной площади: «Посредине — тусклая, грузная, грозная громада: Машина Благодетеля. И от нее — во мне такое, как будто неожиданное, эхо: ярко-белая подушка; на подушке закинута назад с полузакрытыми глазами голова; острая, сладкая полоска зубов... И все это как-то нелепо, ужасно связано с Машиной — я знаю как, но я еще не хочу увидеть, назвать вслух...»<sup>26</sup>

Образ «закинутой назад» головы I-330, как бы отделенной от ее тела, не раз возникающий в записках Д-503, явно отсылает читателя к образу Орфея (одного из «двойников» Диониса), к его растерзанию и к его отсеченной голове, носимой по морю по воле волн...<sup>27</sup> Подобно Орфею, I-330 воплощает музыкальную душу мира (ср. эпизод ее фортепьянного исполнения Скрябина на лекции в Аудиториуме). Чтобы выволить из-под власти Благодетеля душу Д-503, души всех обездушенных «номеров» обитателей не подземного, так подводного Аида, Города-Аквариума за Зеленой Стеной<sup>28</sup>, она покидает зеленые просторы живого застенного мира и поселяется в мире мертвых<sup>29</sup>, то и дело переходя границу, разделяющую оба мира.

Но — в отличие от Орфея, в отличие от своей «дублерши» O-90 (другой, настоящей половинки Фанета?) — I-330 подвижна не столько

<sup>26</sup> Ср. эпизод допроса I под колоколом: «она откинула голову, полузакрыла глаза, губы стиснуты — это напомнило мне что-то».

<sup>27</sup> Это не отменяет других коннотаций, скажем, уподобления I-330 Христу (см.: *Лахузен Т., Максимова Е., Эндрюс Э.* О синтетизме, математике и прочем...: Роман «Мы» Е. Замятина. СПб.: Астра-ЛЮКС; Сударыня, 1994. С. 91 и сл.; *Фигуровский П.* К вопросу о жанровых особенностях романа Е. И. Замятина «Мы» // Вестник МГУ. Серия 9 «Филологии». 1996. № 2. С. 24), тем более, что отождествление Орфея с Христом восходит к первым векам существования христианства. Как при этом Орфей-Христос оказывается служителем сатанинского культа Мефи — особый разговор.

<sup>28</sup> О «стеклянной клетке бредового аквариума» как архимотиве творчества Замятина, соотносимом с образом Единого Государства, см.: *Лахузен Т., Максимова Е., Эндрюс Э.* О синтетизме, математике и прочем... С. 47–48.

<sup>29</sup> Все относительно: с точки зрения Д-503-номера, миром мертвых является застойный мир диких зверо-людей...



чувством любви к Д, сколько революционным порывом, стремлением спасти человечество и мироздание от неминуемого конца. Она — вдохновенная служительница культа Мефи (Мефистофеля), Дьявола. И если природа Д-503 двойственна, дву-начальна, то сущность I-330 дву-смысленна, обманчива и протейстична. Она — оборотень, поворачивающийся к Д-503 и к читателю разными, нередко взаимоисключающими, личинами: Орфей, Христос, Черт, Ева, Змей-соблазнитель...<sup>30</sup> Темный крест, который чудится Д на ее лице, может быть истолкован и как знак креста, и как крест, перечеркивающий сатанинский лик, а если его развернуть на 45 градусов — как «мохнатый» «четырёхлапый» икс — знак страны древних снов, откуда она является в «ясный» мир Д... Постоянный спутник I, ее Хранитель — провокатор S, атрибут коего — «розовые крылья-уши»<sup>31</sup>. Сплетясь с сюжетом конспирологическим, с темой антигосударственного заговора, любовный сюжет в «Мы» превращается в антилюбовный, в раскручиваемый по ходу действия клубок измен и предательств, вплоть до финальной сцены — пытки I, наблюдаемой равнодушным взором искаленного Д-503. И подобно тому, как утопия под пером повествователя романа превращается в антиутопию, «ромэнс» в сюжете «Мы» трансформируется в «антиромэнс».

Подобным же образом — если перекинуть мостик к мета-литературному сюжету «Мы» — «документальные» записи Д на самом деле запечатлевают жизнь-сон, сплошной обман, сплошную фикцию. Мотив жизни-сна, проходящий через «Мы» и эксплицированный в последних записях Д-503 («все это только “сон”»), прямо отсылает читателя к знаменитой барочной драме П. Кальдерона «Жизнь есть сон» (1635?), заново открытой русской культурой серебряного века. То, что этот мотив в «Мы» имеет кальдероновские корни, подтверждает и другой, уже не столь популярный, а оригинально кальдероновский образ Человека-великана, исполина, который, выпрямившись во весь рост, может «разбить на солнце его стеклянные окна» (см. диалог Сехизмундо и Клотальдо в 3-й сцене 1 акта<sup>32</sup>). Кальдероновская раз-

<sup>30</sup> См.: Лахузен Т., Максимова В., Эндрюс Э. О синтетизме, математике и прочем... С. 92 и сл.

<sup>31</sup> «Крылоухим» в одной из автобиографий Замятина назван рабочий-провокатор Николай В., трудами которого будущий писатель оказался в одиночке на Шпалерной в 1905 г. (см.: Замятин Е. Я боюсь. М.: Наследие, 1999. С. 9).

<sup>32</sup> В переводе К. Бальмонта (1902): «О, небо, / Как хорошо, что ты лишило / Меня свободы! А не то / Я встал бы дерзким исполином, / И чтоб сломать на дальнем солнце / Хрусталь его блестящих окон, / На основаньях из камней / Воздвиг бы горы я из яшмы» (*Кальдерон де ла Барка Педро*. Драммы. В 2 кн. Кн. 2. М., 1989. С. 18).

вернутая метафора Великана-бунтаря, бьющего стекла, дважды — с некоторыми вариациями возникает в записях Д: «...будто <...> я — именно я — победил старого Бога и старую жизнь <...> и я как башня, я боюсь двинуть локтем, чтобы не посыпались осколки стен, куполов, машин...»; «Разве не казалось бы вам, что вы — гигант, Атлас и если распрямитесь, то непременно стукнетесь головой о стеклянный потолок?» И хотя в процитированных фразах прямого упоминания о солнце нет, образ разбитого на маленькие «детские солнца», отраженного в бляхах-нумерах, а затем — укрощенного, «посаженного на цепь» солнца присутствует тут же, на этих же страницах «Мы».

Другим, контрастным и одновременно смежным по отношению к разбитому солнцу/небу, мотивом-символом иллюзорности, мнимости описываемого Д мира является *туман* (его варианты — дым, дымы, дымок от папиросы I...): «Но это какое-то другое, хрупкое стекло — не наше, не настоящее, это — тонкая стеклянная скорлупа. <...> И я не удивлюсь, если сейчас круглыми медленными дымами подымутся вверх купола аудиториумов, и пожилая луна улыбнется чернильно...»

Мотив «тумана» в «Мы», очевидно, восходит к ««туманным» плоскостям» «Петербурга» Андрея Белого и далее — к «Сну смешного человека» Достоевского («поднимающиеся вверх купола аудиториумов» — к нему прямая отсылка), к «Невскому проспекту» Гоголя, к «Исповеди англичанина, любителя опиума» Де Квинси<sup>33</sup> и в конечном счете к позднему Шекспиру, к его фантазмагорической «Буре». К монологу Просперо из 1-й сцены 4 акта: «...Окончен праздник. В атом представлень / Актерами, сказал я, были духи. / И в воздухе, и в воздухе прозрачном, / Свершив свой труд, растаяли они. / Вот так, подобно призракам без плоти, / Когда-нибудь растают, словно дым, / И тучами увенчанные горы, / И горделивые дворцы и храмы, / И даже весь — о да, весь шар земной. / Мы созданы из вещества того же, / Что наши сны. И сном окружена / Вся наша маленькая жизнь...» (Пер. Мих. Донского).

Жизнь — это сон, иллюзия. Балаган. Все сюжетные линии «Мы» строятся на том, что Андрей Белый назвал бы «Великой Провокацией». Оба мира «Мы», противостоящие друг другу, — Город, замкнутый в себе, и застенный, иррационально-бесконечный мир, как верно подметил С. Л. Слободнюк, — творения антихристиан<sup>34</sup>. И основой этой

<sup>33</sup> См.: *Виноградов В. В.* О литературной циклизации. По поводу «Невского проспекта» Гоголя и «Исповеди опиофага» Де Квинси // *Виноградов В. В.* Избр. труды. Поэтика русской литературы. М.: Наука, 1976.

<sup>34</sup> *Слободнюк С. Л.* К вопросу о гностическом элементе в творчестве А. Блока, Е. Замятина и А. Толстого (1918–1923) // *Русская лит.-ра.* 1994. № 3. С. 87.

тотальной системы отождествлений Христа и Антихриста, Добра и Зла, их взаимных превращений, как показано в трудах того же автора<sup>35</sup>, является гностицизм, пустивший глубокие корни в русской культуре рубежа столетий. Недаром и в статье Замятина «Рай» — своеобразном комментарии к одному из аспектов «Мы» пародии на пролеткультуровскую эстетику и философию истории в качестве творца мира выступает гностический Иалдабаоф — демиург, «синтетический» бог-творец, для которого созидание немислимо без разрушения, Добро без содействия Зла, бог, нуждающийся в постоянном со-творчестве со стороны Сатаны — Мефистофеля, жрицей которого является I-330. И если у Вяч. Иванова Дионис/Аполлон — предтеча Христа (так и у Белого в «Серебряном голубе»), то в «Мы» он — и праобраз Мефистофеля, и предтеча Благодетеля Великого Инквизитора, которые тем не менее сходны по существу — как антагонисты Христа и христианства. Благодетель, выдающий себя за того, кто воплотил идеалы древних христиан, равно как и I-330, заявляющая об антихристианстве служителей культа Мефи, да и сам Замятин-публицист, уверенный в том, что «победивший Христос — Великий Инквизитор», играют в подмену понятий, в подлог, в обман.

А Машина Благодетеля, о которой как о Голгофе рассуждает Благодетель в разговоре с Д и которая ожидает I-330, *вовсе не Голгофа*.

Древнее жертвоприношение во имя поддержания круговорота бытия — *вовсе не то*, что реальная, а не метафорическая Голгофа, жертвенное страдание Христа во имя искупления грехов человечества, во имя разрыва роковой цепи насилий и мести; Голгофа — конец циклического чередования жертвенных кризисов (Р. Жирар) и их преодолений в акте заклания «козла отпущения». Это — конец замкнутому в себе античному Космосу: все еще замкнутый в птолемеевские сферы тварный мир средневековья уже открыт — в трансцендентное, а мыслители и ученые XVI–XVII вв разомкнули в бесконечное и мир посюсторонний («Открылась бездна звезд полна...»).

Революционная идея *бесконечности*, высказанная I-330 (нет последнего числа!) и проговоренная (хотя тут же задвинутая на периферию сознания) самим Д-503 в ключевой «мениппеинной» (она присходит в апокалиптический час революции в туалете подземки) беседе Строителя Интеграла и безумного философа, даст человечеству шанс спасения (закон энтропии — напомним! — действует только в замкнутых системах). Но без опоры на Высшее начало бытия, кото-

<sup>35</sup> См.: Слободнюк С.Л. Идущие путями зла («Дьяволы» «Серебряного века»): Древний гностицизм и русская литература 1890–1930 гг. СПб.: Алетейя, 1998.

рое может быть только спародировано в низшем (Дьявол — обезьяна Богal), идея бесконечности трансформируется в мысль о бесконечности превращений: «я» в «мы», отдельного в целое и наоборот.

Отсюда — безысходность финала «Мы». Отсюда нагнетание в повествовании Замятина — по мере развития действия — *фарсового характера* происходящего: несостоявшееся убийство Ю, комическое «разоблачение» Благодетеля в «лысого человека», разоблачение I-330, травестийная (между двумя «уборными») исповедь-донос Д-503 в Бюро Хранителей, мотив жизни-сна, обернувшийся «храпом» благодетельствованных Государством граждан. Отсюда — смех, все чаще и чаще звучащий в «исповеди» Д-503 по мере продвижения к развязке описываемых событий, — индикатор иллюзорного просветления (накануне окончательного затмения) его сознания. Некоторые критики трактуют этот смех в терминах бахтинской теории карнавализации. На самом деле это — антисмех, смех, звучащий в пространстве совершенно замкнувшегося в себе сознания *абсолютно одинокого* человека, иллюзорная же попытка вырваться из замкнутого круга бытия.

И все же Замятин пытается отыскать некий просвет в мире тотальной несвободы, им созданном и воссозданном (недаром в творчестве столь любимого им Г. Уэллса он находил способность проходить через самые тесные парадоксы), в мире, где даже борцы за свободу оказываются Розенкранцами и Гильденстернами, желающими сыграть на флейте чужого «я» свою мелодию (и ведь не чью-нибудь, а Скрябина!), использовать близкого человека во имя Высших Целей<sup>36</sup>.

<sup>36</sup> Любопытнейшей параллелью к любовному плану романа Замятина — и к его жанру в целом — является написанный в 1914 г., но вряд ли Замятину известный, антироман («нивола», в авторском определении) М. де Унамуну «Туман» (La Niebla). Герой Унамуну — скромный обыватель-рантье Аугусто Перес, одиноко бредущий по жизни сквозь «туман» существования, — оказывается втянутым в любовную интригу — заговор, хотя отнюдь не государственного масштаба. Организатор интриги — преподавательница музыки Эухения. Финал — фарсово-трагический: поняв, что мошенники использовали его для собственного обогащения — «сыграли» на нем, как на флейте, свою мелодию, — Аугусто, простившись с верным песиком Орфеем, кончает жизнь самоубийством путем... переедания. Есть в романе-трагифарсе Унамуну и тема бунта творения против своего создателя, преломленная в теме восстания Аугусто-персонажа против своего творца — Мигеля де Унамуну. «Туман» — еще одно доказательство того, что авантюрно-любовный сюжет — непрменная составляющая философско-гносеологического романа, каковым по многим параметрам является и «Мы» Замятина. Именно вокруг этого сюжета сосредоточиваются интертекстуальные аллюзии обоих произведений, мотивы, имена: Платон, Сервантес, Шекспир, Кальдерон, Достоевский, орфики, музыка, туман, жизнь есть сон...

Свет в конце подземного хода, по которому продирается Д-503, связан с темой письма (его истинное свободное «я» находит пристанище именно в его «записках», в акте письма-самопознания) и с пересекающейся с темой письма темой материнства. С судьбой ребенка Д, унесенного О за Стену. С судьбой Слова, с судьбой рукописи Д (*его* ребенка)<sup>37</sup>, изначально предназначенной в жертву Молоху — Единому Государству: уже утративший сознание, Д находит в себе подсознательные силы дописать рукопись, переадресовав ее «неведомому, любимому читателю». И он не ставит в ней точку, не сбрасывает ее в яму для мертвецов. Хотя и не ставит над ней креста.



---

<sup>37</sup> Таким образом, мотив «жертвоприношения» распространяется и на рукопись (метароманный план «Мы»).



## Н. А. СТРУВЕ

### Символика чисел в романе Е. Замятина «Мы»\*

Как всякий творец, Евгений Замятин (1884–1937) соткан из противоречий. Родом из Тамбовщины, с ее крепким и непокорным духом, из глухой Лебедяни, воспетой Тургеневым и Толстым, он рос «среди полей», «конских ярмарок» и густого религиозного быта (Задонск). А по образованию Замятин политехник, инженер-конструктор, кораблестроитель, человек новых политических взглядов (член РСДРП в 1905–1907 гг.), новых, научных категорий мысли.

Поэт и почвенник борются в писателе с инженером и рационалистом-западником. Революционное прошлое, социальные мечтания молодости позволили Замятину, как и его учителю — Достоевскому — тоже инженеру, провидеть в социалистическом эксперименте величайшую опасность для человека.

В романе «Мы», написанном в 1920-м и так с тех пор не существующем для советской литературы, Замятин разоблачает предельную рационализацию жизни, превращающего человека в бездушный механизм. В Едином Государстве, под началом обожествленного Благодетеля, живут «номера в унифах»: им противопоставлены мохнатые, волосатые двуногие, чудом сохранившиеся за стено-чертой города — та же глубинная Лебедянь, которой нет места в городской, выхолощенной цивилизации (но которую, из-за ее застоя, Замятин переносил с трудом).

Антиутопический роман «Мы» построен по примеру новозаветной книги Откровения, как своеобразный апокалипсис, как страшный суд. 900-летнее спокойствие Единого Государства нарушено взрывом-бунтом, напоминающим светопреставление. Бунтовщики погибают,

---

\* Впервые: *Струве Н.* Православие и культура. М.: Русский путь, 2000. С. 367–373. Публикуется по этому изданию.

и Единое Государство, нашедшее способ хирургически вырезать у своих граждан «фантазию», достигает предельной дегуманизации.

Как и в тайнописи Откровения, цифры занимают в романе первостепенное место. Главный герой, инженер, строитель ракеты Интеграл, которая должна распространить идеологию Единого Государства на все планеты, мыслит, как и подобает математику, цифрами. «Мое привычное к цифрам перо не в силах, — признается он, — создать музыку ассонансов и слов». Он же условный автор записей, составляющих роман.

Цифры испещряют книгу, входя в ее построение. Общее число записей 40 (число, означающее завершение цикла); каждая запись делится на три части, фактически по одной на день, так как в первой записи говорится, что через 120 дней должна закончиться постройка Интеграла. Люди и предметы, как правило, обозначены цифрами: так, жители Единого Государства зовутся не по имени и фамилии, а определяются, как в армии, а позже в лагерях, номером — буквой, за которой следует от двух до четырех цифр.

И, разумеется, цифры не случайные: они имеют почти всегда символическое значение. Стоит взглядеться в разные цифровые обозначения, чтобы заметить, что — ключевой шифр романа — число 13: оно встречается, явно или скрыто, чаще других и несет особую смысловую нагрузку.

Число 13, с древнейших времен, означает динамическое неблагополучие, нарушение плеромы, оно эксцентрический элемент, отделенный от общего порядка и от естественных ритмов вселенной. Оно восстает против общих законов во имя личности, нарушает распорядок макрокосма и его покой, взрывает установившиеся в мире отношения. Тем самым оно несет в себе и семя смерти, так как восстание единицы, как правило, обречено. В Откровении не случайно зверь-государство появляется в 13-й главе: ему противостоит плерома-Церковь, продолжение 12 колен Израилевых, оснащенная 12 воротами и т. д. У Замятина наоборот: число 13 вступает в борьбу с устоявшимся богом-государством, им обозначены все те элементы, которые так или иначе восстают против плеромы математического счастья.

В открытую числом 13 наделен негрогубый поэт (Пушкин), одновременно казенный пиит и тайный заговорщик: его номер — R-13. Латинское R — графически опрокинутое русское Я. R-13 олицетворяет вывернутое наизнанку сознание писателя, пишущего против своего нутра. Но цифра 13 указывает на его тайную причастность к тем избранным и обреченным, которые отказываются от принудительного счастья. На торжественной литургии-казни непокорного



собрата по перу R-13, в присутствии Благодетеля, слагает казенный гимн о неслыханном преступлении, о кощунственных стихах против Благодетеля. Так, R-13, даже при исполнении своих обязанностей, протискивает толику правды под видом обличения. Впоследствии он одним из первых гибнет в неравном бою с Единым Государством.

Автор записей, строитель Интеграла, обозначен номером Д-503. Буква его, русская, она выражает его двойную, двоящуюся сущность (к тому же он, до известной степени, и двойник автора). По местоположению в алфавите русское Д соответствует цифре 5. Если прибавить ее к остальным, то мы получим в сумме  $5 + 5 + 3 =$  те же 13, но на этот раз в завуалированной форме, так как строитель до конца колеблется между счастьем, обеспеченным всеобщим уравнением, и риском свободной, чувственной, животной жизни. За ним по пятам следует таинственный S-4711, двояковыгнутый, как обозначающая его латинская буква S, двойной агент, служащий официально в Бюро хранителей, но на самом деле работающий на заговорщиков: цифры его номера в сумме составляют, как и у Д, число 13 ( $4 + 7 + 1 + 1$ ), оно скрыто по необходимости.

Возглавляет заговорщиков искусительница — Ева, I-330, у которой число 13 обозначено полуоткрыто соединением латинского I (выражающего ее иррациональную сущность и прямизну ее характера) с первой тройкой номера. I-330 пленила и поэта R, и шпиона S, и доктора из медицинского бюро; и, наконец, строителя Интеграла. Она как бы собирательный образ вечной женственности, вносящей жизнь и хаос в омертвелое тело упорядоченного государства. При первой встрече с инженером-строителем (заговорщикам нужно обладать Интегралом) она назначает ему свидание в аудитории 112 ( $1 + 12$ ), точнее, через своих приверженцев, таинственно раздобывает ему наряд в этот аудиториум. Впоследствии она проникает и в аудиториум, открыто носящий номер 13 (запись 19). Там должна состояться очередная официальная лекция о рационализации детоводства. Но вместо «металлического голоса» в аппарате прозвучал голос «мягкий, мохнатый, моховой». И в тот же вечер, под воздействием этого голоса, вопреки строжайшим запретам, строитель соглашается на просьбу O-90, безумно мечтающей о материнстве, зачать ей ребенка.

С I-330 у инженера-строителя развивается настоящий, не казенный роман, но он же окажется одной из причин общей гибели. I-330 торопится (на любовные утехи по талонам государство отпускает только час) и просит скорее дать ей чулки: «Чулки — брошены у меня на столе на раскрытой (193-й) странице моих записей. Второпях я задел за рукопись, страницы рассыпались и никак не сложить их

по порядку...» В дальнейшем ходе романа поклонница строителя, верноподданная Ю, воспользуется этим беспорядком, прочтет крамольные страницы и донесет о намерении овладеть Интегралом. 193 — опять-таки скрытое 13-е число ( $1 + 9 + 3 = 13$ ).

Число 13 входит и в построение романа: им отсчитывается ход действия. В 13-й записи Д-503 впервые нарушает дисциплину государства и, целиком подчиняясь воле I-330, не идет на работу. Причем эта победа субверсивного начала протекает под знаком все той же цифры 13.

«Ровно в 11.45: я тогда нарочно взглянул на часы — чтобы ухватиться за цифры — чтобы спасти хоть цифры». Но цифры, превращаясь в таинственные иррациональные числа, не спасают, а, наоборот, подводят. В этот самый момент раздается звонок искусительницы, которая назначает ему свидание за углом «через две минуты, т. е. в 11.47 ( $1 + 1 + 4 + 7 = 13$ ). В 12 часов, то есть через тринадцать минут, строитель должен быть на работе, но впервые в жизни он изменит трудовой дисциплине Единого Государства и на работу не пойдет.

В 26-й записи (через 13 глав) личная субверсия переходит в общественную: заговорщики выступают почти в открытую. Накануне, на переизбрании Благодетеля, они осмелились впервые за сотни лет нарушить привычное единомыслие. На следующий день на всех стенах, под ногами в «подземке» (не привившееся название метро) и даже на самом Интеграле разбросаны или расклеены мятежные воззвания группы «Мефи» (все та же гётевская пресловутая сила).

В 39-й записи (еще через 13 глав) субверсия, не удавшаяся в политическом плане (попытка угона Интеграла сорвалась), принимает философский характер. Сосед Д-503, обеспокоенный развалом Единого Государства, приходит к убеждению, что вселенная сферична, а значит, и конечна: тем самым, все просто, все вычислимо и, несмотря на мятеж, философия Единого Государства непобедима. Но тот же Д, в последнем отчаянном усилии, возражает: «Вы должны — вы должны мне ответить: а там, где кончается ваша конечная вселенная? Что там — дальше?» Так, в виде безответного вопроса, философская победа остается за единицами.

Но на этом вопрошании роман обрывается. Всю группу, и Д-503, и его соседа, уводят на операцию по «удалению» фантазии. С этого момента числа теряют значение. Число 13 лишается своего смысла нарушителя покоя: операция проводится в том же 112 аудиториуме, с которого началась субверсия. На следующий день барометр подпрыгнул до 760 ( $7 + 6 = 13$ ), но теперь это число означает смерть. Оперированный Д-503 выдает свою искусительницу I-330, которая даже при попытке в газовой камере отказывается давать показания.

Другие цифры, разбросанные в романе, имеют второстепенное значение. Женщина, мечтающая о материнстве, обозначена номером 0-90, который графически соответствует ее круглости: круглое лицо, круглый ум. Кроме желанья иметь ребенка в ней нет индивидуальных черт. Мечтающая о любви, но не способная к ней, верноподданная Ю — просто юпифа, мундир без лица, и автор предпочитает не указывать ее номера, как слишком для нее обидного (не 00 ли?).

Когда Д-503 понимает, что угон Интеграла разоблачен, он предпочитает остановить двигатель и разбить космический корабль о землю. Время его решения 14.40. Общая сумма цифр дает или 9, или шестикратный множитель 9-54, число, воспринимаемое как полная завершенность, конец (вспомним 54 главы «Эннеад» Плотина).

Очевидна связь 9-й записи с 13-й главой Откровения. В романе публичная, торжественная казнь непокорного происходит на площади Куба, где расположены «66 мощных концентрических кругов». В 13-й главе Откровения раскрывается число зверя-государства — 666: «Кто имеет ум, тот сочти число зверя, ибо это число человеческое; число его 666». (По счетному значению букв, составляющих в еврейском алфавите слова «Цезарь-Нерон», а в греческом — «Цезарь-Бог».)

Символика цифр входит в систему символического письма, которого Замятин придерживался сознательно: символичны у него и краски, и графические определения. Сам Замятин любил определять свой стиль, да и вообще все направление прозы 20-х гг., как символический реализм, как некий синтез между бытовиками конца XIX в. и находками символической школы начала XX-го. В этой несколько упрощенной схеме есть своя доля правды. Проза 20-х годов, будь то проза Булгакова, Пильняка, Бабеля или Набокова, вобрала в себя приемы, выработанные поэтическим возрождением предшествующего двадцатилетия.

Роман «Мы» в творчестве Замятина выходит за пределы этой схемы. Реализма, в узком и плоском смысле этого слова, в нем мало: это социальная фантастика на философской почве, выраженная при помощи символов. Символика чисел в нем обладает особой закономерностью: цифрами-числами Замятин попирает власть цифр и рационально-математического мышления.





**В. В. КОЛЧАНОВ**

**Мистериальные векторы  
и нумерологические аллюзии  
в романе Е. Замятина «Мы»\***

Наука посвящений на новые онтологические ступени через мистическую смерть и воскрешение пронизывает человеческую жизнь с самого рождения до смерти физиологической. Религия, фольклор, романтические искусство и литература в своей неразрывной сакральной основе содержат эту науку и согласно ей создают некий гиперпсихологический порядок, элементы последовательности которого в аналитике бессознательного К. Юнг называл архетипами. Аксиоматически принимая природу архе, я нахожу в структурах архетипов точки соприкосновения касательных — векторы, сквозь которые проходят мифические истории, рассказанные древними или нововременными художниками-мифотворцами. В романе Замятина «Мы» можно выделить такие векторы, а в сущности, оригинальные посвячительные практики мировых культур, хранящиеся в памяти писателя-модерниста и читателя-интеллектуала, на которого рассчитан философский роман. Термин «векторы», на мой взгляд, лучше отражает и состояние художественной системы Замятина, образно говоря, они играют роль определителя направления ее, сдерживают центробежные силы, не являются тенденциозными и не претендуют на роль доминирующего начала, что крайне важно для модернистского искусства. Мистериальными векторами, отраженными в романе Замятина, в той или иной степени могут быть буддистский, шаманский, даосистский, иудео-христианский и другие, вплоть до алхимических объединений и субкультур маргиналов в постиндустриальном обществе, которые, в свою очередь, имеют общие мистериальные цели, общие эстетические

---

\* Впервые: Литературоведение на современном этапе: Теория. История литературы. Творческие индивидуальности. Тамбов, 2009. С. 525–546. Публикуется по этому изданию.

принципы и этапы посвящений. Однако, учитывая сравнительно большой, глубокий и труднопреодолимый материал преображения мира у писателя такого высокого ранга, в рамках одной статьи я вынужден сгруппировать его по трем основным векторам, — тем религиозным основам культурных институтов, которые обеспечивают в России самосохранение и выживание в условиях этнических, социально-экономических и политических перегруппировок. В данной работе речь пойдет о векторах православного христианства, мистического, или эзотерического христианства и эзотерики, мистической науки, вышедшей из недр религии в XX столетии. Выделение их в романе условное, дифференциации они поддаются достаточно тяжело, постоянно проникая в поры друг друга, но тем не менее имеют общий знаменатель — эзотерическую дисциплину нумерологию<sup>1</sup>. Знаменательность нумерологии проявляется в том смысле, что она входит в сюжет романа на правах игрового начала, мистификации, символистского флёра, аллюзии. Нумерологические аллюзии скрепляют художественные формы замятинской конструкции, выдают скрытые в романе мистерии и создают тот притягательный блеск, который завораживает читателя и подвигает его на размышления о Вечности и Абсолюте. Более того, их интерпретация нагляднее поясняет интенцию в неомифологизации текста, заключенную в художественном приеме экзерсиса. На языке Замятина в одной из его теоретических статей этот тип алогизма звучит как «неореализм» и «синтетизм»: «И все же из камней, сапог, папирос и колбас — фантазм, сон.

Это тот самый сплав, тайну которого так хорошо знали Иероним Босх и «адский» Питер Брегель. Эту тайну знают и некоторые из молодых, в т. ч. Анненков. Фантастический его гармонист верхом на звездах, и свинья, везущая гроб, и рай с сапогами и балалайкой — это, конечно, реальность, новая, сегодняшняя реальность; не *realia* — да, но — *realiora*», «В одну секунду — не одна, а сотни секунд: и на Анненковском портрете Горького — рядом с лицом повисли: секундная, колючая от штыков улица, секундный купол, секундный дремлющий Будда; на картине одновременно: Адам, сапог, поезд. И в сюжетах словесных картин — рядом, в одной плоскости: мамонты и домовые комитеты сегодняшнего Петербурга; Лот — и профессор Летаев. Произошло смещение планов в пространстве и времени»,

---

<sup>1</sup> Последняя под названиями гематрия и изопсефия рассмотрена во взаимодействии с эзотерикой в работе Л. Геллера: *Геллер Л.* Все устроено согласно числам, или Эзотерические коды Евгения Замятина // Творческое наследие Евгения Замятина: Взгляд из сегодня: В XIV кн. Тамбов: Изд-во Першина Р. В., 2007. Кн. XIV. С. 20–45.

«...и мир рассыпан на куски только из озорного детского желания буйствовать» (с. 506–507)<sup>2</sup>.

Первым, что встречают нумерологические аллюзии, является вектор православно-христианской культуры. Он касается начала романа: «Через 120 дней заканчивается постройка ИНТЕГРАЛА. Близок великий, исторический час, когда первый ИНТЕГРАЛ взвьется в мировое пространство. Тысячу лет тому назад ваши героические предки покорили власти Единого Государства весь земной шар. Вам предстоит еще более славный подвиг: стеклянным, электрическим, огнедышащим ИНТЕГРАЛОМ проинтегрировать бесконечное уравнение Вселенной. Вам предстоит благодетельному игу разума подчинить неведомые существа, обитающие на иных планетах — быть может, еще в диком состоянии свободы. Если они не поймут, что мы несем им математически-безошибочное счастье, наш долг заставить их быть счастливыми. Но прежде оружия — мы испытываем слово.

От имени Благодетеля объявляется всем нумерам Единого Государства:

Всякий, кто чувствует себя в силах, обязан составлять трактаты, поэмы, манифесты, оды или иные сочинения, о красоте и величии Единого Государства.

Это будет первый груз, который понесет ИНТЕГРАЛ.

Да здравствует Единое Государство, да здравствуют нумера, да здравствует Благодетель!

Я пишу это — и чувствую: у меня горят щеки» (с. 10–11).

Нумерология, или магия чисел бросается в глаза с первого взгляда. Благодаря ей жители Единого Государства получили несобственные имена, или «нумеры». Рассмотрим первое число романа 120. Оно является маркером следующей аллюзии. С одной стороны, числом 120 окрашено время пребывания человека на земле (Быт 6, 3), с другой стороны, с точки зрения Вечности, цифра 120 намекает на гибельность и повторяемость цивилизаций, на незаконченность пути души ее земным существованием. Так, согласно запискам Геродота, «четырёхугольник со сторонами в длину по 120 стадий»<sup>3</sup> лежал в основании разрушенного божьим гневом нечестивого города Вавилона, а такой четырёхугольник (точнее, квадрат в круге, мандала) лежит в основе

<sup>2</sup> Здесь и далее цитаты приводятся по изд.: *Замятин Е.* Мы: Роман, повести, рассказы, пьесы, статьи и воспоминания / Сост. Е. Б. Скороспелова. Кишинев: Лит. артистикэ, 1989, — с указанием страниц в скобках.

<sup>3</sup> Библейский энциклопедический словарь / Сост. Э. Нюстрем; пер. со шведск., под ред. И. С. Свенсона. Изд. пересм. и испр. Торонто: Мировая Христианская Миссия, 1989. С. 55.

архитектуры Единого Государства<sup>4</sup>. Или другой пример. В древнерусской повести XIV в. «Сказание о новгородском посаднике Щиле», доказывающей важность заупокойных молитв, говорилось о том, как герой горел 120 дней «во адовом дне», и только после первых 40 дней показалась его голова. У Д-503, как видим во вступлении, «горят щеки», а сам роман имеет 40 записей, число которых соответствует заупокойной молитве Сорокоусту. 120 дней — это и время постройки первого дубликата Ноева ковчега, предпринятой в 1609 году голландским меннонитом Петром Янсенем. Океанский плот, как оказалось, полностью соответствовал своему назначению. Усиливают в дальнейшем аллюзию на потоп и Ноев ковчег цифры 40 и 15: 40 Записей героя и 15 тонн горючего, требующегося ИНТЕГРАЛУ для набора испытательной высоты. В Книге Бытия Иегова, чтобы уничтожить все живое на земле, насылал дождь, льющийся 40 дней и поднявший воду над вершинами гор на 15 метров. В романе в период проведения Великой Операции тоже льет дождь.

Ассоциацию на центральное библейское событие вызывает арабская цифра, заложенная в номер Первого Строителя летучего голландца ИНТЕГРАЛ — 503 (500 + 3). Катаклизм в Библии произошел, как известно, на шестисотом году жизни Ноя, строил Ной ковчег, согласно сообщению греческого философа из русской «Повести временных лет», 100 лет<sup>5</sup>. Если факт, приводимый философом, верен, то погрешность цифры номера Д-503 в число 3 относительно возраста Ноя можно объяснить российскими реалиями. Последняя цифра и финал романа — число 1920 (роман написан в 1921 г.) — знаменует 3 года от начала Октябрьской революции. Так и напрашивается решение вопроса не только о начале, но и продолжительности постройки ИНТЕГРАЛА в реалистических, российских координатах сквозь призму библейско-символических.

Еще одно, прописное число — «тысяча лет» — также восходит к христианской мифологии. В литературном тексте произведения оно играет одновременно роль маркера и роль оксюморона, своего рода антиномии состояний. Осуществить в «мгновение — прыжок через века, с + на -» (Запись 2, с. 13), взлететь по «подпирающей небо спирали искусства... +, -, --» (статья Замятина «О синтетизме»; с. 503) можно только в рамках мифа. Дело в том, что в библейском мифе, как и в любом другом, переход на новый онтологический уровень осуществляется

<sup>4</sup> Подр. см.: Колчанов В. В. К мистерии мандалы: экзотические аллюзии и эзотерические начала в романе Е. И. Замятина «Мы» // Творческое наследие Евгения Замятина: Взгляд из сегодня. Тамбов, 2007. Кн. XIV. С. 143–154.

<sup>5</sup> Повесть временных лет // Художественная проза Киевской Руси XI–XIII вв. Л.: Гослитиздат, 1957. С. 47.



в свернутом хронотопе. Ярким примером является Новый Завет, где говорится о «том, что времени уже не будет» и «небо скроется, свившись как свиток» (От 7: 14; 10: 6). В Ветхом Завете «тысяча лет» вообще уравнивается с днем вчерашним: «пред очами Твоими тысяча лет, как день вчерашний» (Пс 89: 5); «у Господа один день, как тысяча лет, а тысяча лет, как один день» (2 Пет 3: 8). В тексте Апокалипсиса «тысяча лет» — это еще и период Второго пришествия Христа, после которого «сатана будет освобожден из темницы своей и выйдет обольщать народы, находящиеся на четырех углах земли, Гога и Магога» (От 20:1). Видимо, Замятин, вводя в начало романа это число, прекрасно понимал, что такое в символической речи Библии «тысяча лет». Недаром в статье «О литературе, революции, энтропии и о прочем» писатель давал пояснение: «(в книге Бытия — дни равняются годам, векам)» (с. 511).

В христианстве существует такой предмет, который может свертывать хронотоп, повелевать временем и пространством. Им является Грааль — священный сосуд с вином, фигурирующий на Тайной Вечере, и чаша с каплями крови Христа в период его крестных мук. Легенда о Граале имеет глубокие византийские корни. Она связана, по мнению А. Н. Веселовского, с эфиопской провинцией Византии, в которой мы находим многие праисточники легенды: хлеб и вино, приготовленные назореем в обряде «мистир», приравненным к чуду Вифлеемской ночи; чин погребения «мистир» с упоминанием в нем чаш, совершаемый Иосифом и Никодимом; чудеса святого угодника Мабы Сиона в память распятия 27 числа каждого месяца с участием волшебного сосуда (один монах, например, в этот день «открыв сосуд, куда он положил хлеб памяти, увидел вместо него Богоматерь с младенцем») и др<sup>6</sup>. Из византийской Абиссинии, судя по материалам русского ученого, сказания о чудесном предмете перекочевали на Запад в виде легенды о тайном ученике Христа Иосифе Аримафейском, прибывшим в Британию с миссией Грааля.

К анализу А. Веселовского следует добавить, что в XII в. на Руси этот ученик наиболее почитался верующими, и об особом почтении к апостолу свидетельствовала похвала самого прославленного витии древности К. Туровского в его торжественной речи «Слово о снятии тела Христова с креста» (или дословно «Святого Кирилла, мниха слово о снятии тела Христова с креста и о мироносицах, от сказания евангельского, и похвала Иосифу»). Вероятно, не без влияния этой легенды, но уже в исихастской традиции, священный сосуд попал в центр алтарной композиции в знаменитой «Троице» А. Рублева. Три

<sup>6</sup> *Веселовский А. Н. В поисках Грааля. Мерлин и Соломон: Избранные работы.* М.: ЭКСМО-Пресс; СПб.: Terra Fantastica, 2001. С. 381–482.

хранителя и алтарь в форме мандалы делали кровь Христа в Чаше неуязвимой от посягательств на нее сил зла. Таким образом, если мы синтезируем представления о Граале с особой почитаемостью его в средневековой Руси и переведем замятинскую машину времени и пространства с русских букв ИНТЕГРАЛ (или, после объявления в газете, «И н т е г р а л») в старофранцузские (т. к. именно во Франции впервые выходят романы о Граале) INTE+GRAL, то в переводе получим совершенно неожиданный результат: «ВХОД В ГРААЛЬ». Правда, в русском варианте сюжета о нисхождении сакрального содержимого в волшебной христианской чаше скорее увидишь великий вход народа в революцию и кровавую гражданскую войну — национальный апокалипсис или, по крайней мере, в процесс «богостроительства» с его идеей переливания крови (А. Луначарский, А. Богданов, М. Горький), нежели британские приключения с участием Грааля в цикле преданий о рыцарях Круглого Стола короля Артура.

С нумерологически шифрованного газетного объявления, так можно его назвать, начинается действие в романе «Мы». Между тем развивается оно в некотором роде тоже по богостроительским сценариям. Если А. Луначарского Замятин мог маркировать жанром фарса (Луначарский был известен как большой любитель и сочинитель фарсов), Горького жанром исповеди, то Богданова жанром научной фантастики. Никому из богостроителей не был чужд эсхатологизм мышления в названных жанрах. Но только Богданов первым в России выдвинул идею рукотворного, технического апокалипсиса в фантастическом романе «Инженер Мэнни». В финале романа начиненный взрывчаткой земной шар в сне инженера напоминает деятельность огнедышащего «Интеграла», летящего к звездам. Как здесь не вспомнить известную замятинскую фразу из программной статьи Замятина «О синтетизме»: «Сегодня — Апокалипсис можно издавать в виде ежедневной газеты; завтра — мы совершенно спокойно купим место в спальном вагоне на Марс» (с. 506). Только в сравнении с прогулками на Марс «ВХОД В ГРААЛЬ» — ужасающий, черный, интегральный юмор, прямо-таки убийственная шутка, начало настоящего экзерсиса, и вместе с тем все то же «озорное детское желание буйствовать»: это одновременно и гротеск на русский революционный апокалипсис, и литературно-фантастические «звездные врата», и мистериальный (тайный) православный протограф «лестница на небеса». Но даже и здесь замятинский шифр может пойти дальше обозначенных религиозных и литературных вариантов или, лучше сказать, усилить их. Энциклопедический, инженерный гений писателя, вероятно, подсказывал ему еще и общемировое теоретико-физическое решение проблемы апокалипсиса, получившее силу в течение последующих

двух десятков лет. Теоретико-физическое решение, боюсь неосторожно заметить, в кругах ученых основывалось на идеях квантовой механики и, в частности, на идее создания атомной бомбы и последствий от ее применения. Не считая за сильную натяжку, я все-таки хотел бы показать эту редкую для времени создания и первой публикации романа идею и ее оригинальное художественное воплощение. Произведем несколько операций. Возьмем семь прописных букв — все семь номеров-персонажей романа, сгруппировав их в две последовательности I, R, O, D + Ф, Ю, S и соединим с единственным словом, написанным заглавными буквами ИНТЕГРАЛ, тем более, что во втором варианте его написания «И н т е г р а л» для них есть места-пробелы. И тогда получим необычное звуковое сочетание «IInRtOeDгФрЮaSl», или абракадабру, как называют в черной магии халдейское заклинание из смешанных букв. Заклинание, переведенное в кириллицу, будет содержать единый семантический ряд: Интеграл-Ирод-Фюс, — в трех словах его можно прочитать, что создатель Интеграла — современный Ирод — Фюс. Фон Эрвин Фюс (*нем.* Erwin Fues) — один из крупнейших деятелей квантовой динамики и кинематики, непосредственный предшественник Д. Роберта Оппенгеймера, создателя атомного оружия. Но не будем углубляться в физику 1920-х гг., время создания и первой публикации романа «Мы». Нам достаточно увидеть, что Замятин обладал богатым игровым даром, создавал новые необычные семантические поля, старался воздействовать на подсознание читателя, писать фантастическую летопись не только с нумерологическим, но и с буквенным магическим шифром возможной участи человечества. С одной стороны, эта участь просматривалась в безобидном хозяйственном приборе — электрическом плювиографе, дождемере системы Фюса (Запись 4, «Дикарь с барометром»), с другой — в огненном смерче от атомной машины (Запись 15, «Мне вечно гореть»): «И самый воздух — чуть розовый, и все пропитано нежной солнечной кровью, все — живое: живые и мягкие — камни; живое и теплое — железо; живые и все до одного улыбаются — люди. Может случиться через час — все исчезнет, через час — выкаплет розовая кровь, но пока — живое. И я вижу: пульсирует и переливается что-то в стеклянных соках «И н т е г р а л а»; я вижу: «И н т е г р а л» мыслит о великом и страшном своем будущем, о тяжком грузе неизбежного счастья, которое он понесет туда вверх, вам, неведомым, вам, вечно ищущим и никогда не находящим. Вы найдете, вы будете счастливы — вы обязаны быть счастливыми и уже недолго вам ждать» (с. 56). Последние две страницы Записи 31 вообще могут представлять аллюзию на разговор двух физиков об оружии массового уничтожения и о будущем разумной жизни во вселенной. Я привожу его в возможном сокращении, чтобы не уйти далеко от трех этапов

христианского мистериального вектора — преступления, наказания и спасения, — и о возможности непреосуществления этапа последнего для главного героя-изобретателя: «вот я сейчас шел по проспекту, и впереди меня человек, и от него — тень на мостовой. И понимаете: тень светится. И мне кажется — ну вот я уверен — завтра совсем не будет теней, ни от одного человека, ни от одной вещи, солнце — сквозь все...

Она — нежно и строго:

— Вы — фантазер! Детям у меня в школе — я бы не позволила говорить так...<...>

...нет, т е п е р ь мы уже знаем, куда — и за мною планеты. Брызжащие пламенем и населенные огненными, поющими цветами — и планеты немые, синие, где разумные камни объединены в организованные общества — планеты, достижения, как наша земля, вершины абсолютного, стопроцентного счастья...

И вдруг сверху:

— А ты не думаешь, что вершина — это именно объединенные в организованное общество камни?

И все острее, все темнее треугольник:

— А счастье... Что же? Ведь желания — мучительны, не так ли? И ясно: счастье — когда нет уже никаких желаний, нет ни одного... Какая ошибка, какой нелепый предрассудок, что мы до сих пор перед счастьем — ставили знак плюс, перед абсолютным счастьем — конечно, минус, божественный минус.

Я — помню — растерянно пробормотал:

— Абсолютный минус — 273...

— Минус 273 — именно. Немного прохладно. Но разве это-то самое и не доказывает, что мы — на вершине.<...>

Мне было ясно: все спасены, но мне спасенья уже нет, я не хочу спасенья...» (с. 114–115).

В качестве окказии небезынтересно вспомнить и возможный блоковский источник — образ боевых «машин, где дышит интеграл», поэтизирующий Запад и противопоставленный в «Скифах» (1921) «монгольской дикой орде». В вышеприведенном ракурсе он также гротескно, фантазмагорически и иронически, может обыгрываться писателем от прикладной математики собственным образом — «огнедышащим ИНТЕГРАЛОМ» (Запись 1), — машиной вселенского апокалипсиса.

Христианская история позволяет с точностью высчитать время действия в фантастическом романе, приуроченное к «светопреставлению», т. е. концу света. В одном из своих источников оно находит отражение в аллюзии на роман французского писателя П. Мериме «Хроника царствования Карла IX». Маркеры «Хроники» здесь несколько. Во-первых, «Мы», как и «Хроника», имеет схожую композицию и архитектуру:

внутренняя структура «личного романа», не претендующая на историчность и панорамность изображаемого, разбивается на серию коротких, нумерованных, т. н. «эллипсоидных» глав-новелл, смещающих центр повествования к общечеловеческим проблемам и иногда продолжающих друг друга. Во-вторых, «Мы» сближается с «Хроникой» единственным увеличением шрифта в основном тексте: ИНТЕГРАЛ («МЫ») и ВАРФОЛОМЕЕВСКАЯ НОЧЬ («Хроника»). В-третьих, газетное объявление в начале романа «Мы» в качестве литературного приема отвечает объявлению-лозунгу в начале «Хроники». В-четвертых, гражданская «Двухсотлетняя Война» «между городом и деревней» в «Мы» по продолжительности равна гражданской войне в «Хронике» (между католиками и протестантами). И наконец, фраза в «Мы» «может быть вы великую книгу цивилизации дочитали лишь до той страницы, что и наши предки лет 900 назад» (с. 15) может служить т. н. слагаемым с «Хроникой», т. к. первоначальное бытование «Хроники» проходило под числовым названием «1572». Прибавив 900 лет к году страшной кровавой резни христианами христиан, вошедшей в историю под названием «Варфоломеевская ночь», получим время действия в романе «Мы» — 2472 год.

Нумерологический подсчет по «Хронике» Мериме даже позволяет заглянуть в глубь российской христианской истории. Если мы отождествим Варфоломеевскую ночь 24 августа с содержанием главы «Светопреставление» (Запись 37) в «Мы», то указ короля от 28 августа о прекращении резни будет соответствовать фразе в Записи 40: «Завтра все они взойдут по ступеням Машины Благодетеля» (с. 143). Следовательно, окончание Записей Д-503 будет приходиться на 27 августа. За этой аллегорией, должно быть, скрывалась самая антихристианская веха революционной реальности. В день 27 августа 1920 г. (цифрой 1920 заканчивается роман) Совет народных комиссаров вынес одно из самых кощунственных за годы существования советской власти в стране постановление: о «ликвидации мощей Сергия Радонежского». «Все это было, — читаем мы с начала предпоследней Записи (Запись 39, «Конец») — как последняя крупинка соли, брошенная в насыщенный раствор: быстро, колючась иглами, поползли кристаллы, отвердели, застыли. И мне было ясно: все решено — и завтра утром я с д е л а ю это. Было это то же самое, что убить себя — но, может быть, только тогда я и воскресну. Потому что ведь только убитое и может воскреснуть» (с. 138).

Фантастический 2472 год нам важен не сам по себе, а в том плане, что он учитывает и такую возможность: взглянуть на один русский исторический текст, в котором писатель пытался найти ответ на вопрос о причинах тоталитаризма в России, неизбежной и закономерной

тоталитаризации после периода монархических, буржуазно-демократических преобразований и Октябрьской революции. И этот ответ Замятин искал не только в одном трехсотлетнем царствовании Дома Романовых, «императорском периоде», по выражению А. Блока, «на котором все мы, начиная с Достоевского, помешались»<sup>7</sup> (хотя и здесь вносился коррелят: помпезное празднование (1913), после которого эта династия стремительно начала падение, пародийно обыгрывалось в предложении Записи 5: «около 300 лет назад был провозглашен наш исторический «*Lex sexualis*» (с. 22)), а в веке более раннем. Центральные звенья такого ответа мы найдем, если из 2472 года вычтем тысячу лет, заключенную в двух деталях романа: «тысячу лет назад ваши героические предки покорили власти Единого Государства весь земной шар» (с. 10) и «этого пророка, сумевшего заглянуть на десять веков вперед» (с. 28). В полученной разнице — 1472 году — мы находим два знаменательных события, связанных с централизацией единого государства Московского, началом абсолютизма, утверждения безраздельного господства русского правителя. Во-первых, в 1472 году под ударами его войска пали последние оплоты вольной Новгородской республики Вятка и Пермь, а во-вторых, в том же году великий московский князь Иоанн III в католическом Риме, на площади св. Петра в Ватикане, сочетался законным браком с греческой принцессой и племянницей последнего византийского василевса Софьей Палеолог. С символического акта — передачи Софьей великому князю византийского герба в виде двуглавого орла и утверждения его в Москве в качестве государственного началась новая Российская история. Иван Великий и стал, вероятно, «тем пророком, сумевшим заглянуть на десять веков вперед».

Как видим, важнейшим и существенным приемом в замятинском романе являются модернизация и нумерологизация христианской истории, магияция, мистериализация ее ключевых событий, в совокупности названная автором довольно условными, по его собственному признанию, терминами «неореализм» и «синтетизм». Мистическая дисциплина нумерология превратила литературный текст в сложную, секретную аллерию.

Процесс мистериализации можно наблюдать и с первых строк Записи 2: «Весна. Из-за Зеленой Стены, с диких невидимых равнин, ветер несет желтую медовую пыль каких-то цветов» (с. 11). В русском христианском варианте такими цветами может являться одна из разновидностей ивы верба. Она действительно цветет ранней весной, до распускания листьев, символизирует приход Христа,

<sup>7</sup> Блок А. Собр. соч.: В 6 т. Л.: Художественная лит-ра, 1980–1983. Т. 4. С. 49.

обновление человечества и используется в празднике Вход Господен в Иерусалим, получившим в народе название Вербное Воскресенье. На Ближнем Востоке и в Средиземноморье атрибутом Христа была пальма. С пальмовыми ветвями выступал не только Христос, но и боги Античности, связанные с культом смерти и возрождения. День предыдущий в христианстве отдавался другому герою мифа — «другу Христа» Лазарю четверодневному, воскресшему по воле Христа из мертвых. Лазарь первым из новозаветного человечества испытал благодатную силу Бога, разогнавшего адский мрак и вызволившего его из бездны. В православной древнерусской литературе этому событию была посвящена эпидиктическая проповедь-мистерия XII в. «Слово о Лазаревом воскресении». Ветхозаветный Адам и израильские пророки, томящиеся в аду, передавали в ней весть Христу через почившего на земле Лазаря. Не случайно с Лазаревой Субботы начал свою «любимую» пьесу о странствии души «Песня Судьбы» А. Блок. А Замятин «Блока любил». Получается, что воскресение «друга Христа», сложившиеся апокрифы о его нисхождении в ад и посвящение в епископы — единый модернистский денотат маркера Д-503 и его Записей, начиная с 1-й по 40-ю, из христианской мистерии.

В связи с конечной целью строительства ИНТЕГРАЛА — осуществлению «древней мечты о рае» — универсальная цифра 503 героя заставляет увидеть и другую православно-библейскую коннотацию. В цифре свыше 500 знаменитый русский богослов-вития К. Туровский объединял всех избранных, лицезревших святое христианское таинство (мистирию) — Вознесение Господне, а в цифре 3 засвидетельствовал небо, на котором побывал и увидел воскресение мертвых апостол Павел. Я привожу отрывок из Слова седьмого, проповеди-мистерии «Кирилла, недостойного инок. Слова на вознесение господне <...> и о воскрешении предка всех людей Адама из ада <...>», чтобы уловить тот неповторимый русский православный дух, лежащий в поле нумерологических аллюзий романа «Мы»: «Поднимем же и мы ныне, братья, в уме своем, на гору Елеонскую и представим мысленно все преславное, совершившееся на ней. На ту гору сам Христос бог наш теперь пришел и всех святых чины там собрались: соборы праотцев, множество патриархов, полки пророков, лики апостолов и толпы верующих с семьюдесятью учениками Христа; о них всех так сказал Павел: «Более, нежели пятистам братьям явился господь». Так же говорят и бывшие на горе Елеонской, пред которыми вознесся господь. А о тех, кого Христос возвел на небеса в горний Иерусалим, послушай Матфея, говорящего о них: «И многие тела почивших святых встали и вошли по воскресении в святой град, то есть в небесный Сион». Их видел



Павел, когда восхищен был до третьего неба»<sup>8</sup>. Скрыто цифра 500 с аллюзией на эпидиктическую проповедь русского витии появляется в романе еще раз. После изобретения искусственной нефтяной пищи, пишет повествователь, выжившие «ноль целых и две десятых — вкусили блаженство в чертогах Единого Государства». Нехитрым математическим ходом перевода из процентов получим, что каждый пятисотый попал в «небесный Сион». И вероятно, одним из почитаемых в этом маркерном ряду может являться S-4711. Если мы посмотрим на числовую часть номера как на дату православного летоисчисления — от сотворения мира, а затем переведем ее на современный календарь — от Рождества Христова, то полученная дата 759 г. до Р. Х. будет денотировать крупное христианское событие. В этом году самый любимый и особо почитаемый в русском народе ветхозаветный пророк Исайя «был призван особо-торжественным Божоявлением», он увидел «Иегову», как утверждает православная Толковая Библия (1904–1913), и ангелов-серафимов: «1. В год смерти царя Озии видел я Господа, сидящего на престоле высоком и превознесенном, и края риз Его наполняли весь храм. 2. Вокруг Него стояли серафимы; у каждого из них по шести крыл: двумя закрывал каждый лицо свое, и двумя закрывал ноги свои, и двумя летал» (Ис 6; 1–2)<sup>9</sup>. В этих библейских версэ можно уловить и сравнение жителя Единого Государства «со стальным шестиколесным героем великой поэмы» (с. 16) в Записи 3, и первую сцену в Записи 25 («Сошествие с небес»): «Это с небес нисходил к нам Он — новый Иегова на аэро, такой же мудрый и любяще-жестокий, как Иегова древних» (с. 89). Продолжая аллюзийную линию S-4711-Исайи, попутно отметим, что тот же экзегетический источник и на той же странице указывает на искажение образа Бога в Библии-Септуагите: «LXX хотели избегнуть человекообразного представления Бога и вместо *края риз* перевели: *слава Его* (Иеговы)»<sup>10</sup>. Не данный ли денотат отражается в териоморфном облике Иеговы в Записи 25: «...белый, мудрый Паук — в белых одеждах Благодетель» (с. 89)?

Не обошла аберрация героем приведенного места в канонической Библии и такого словосочетания как «*края риз*». В восприятии Д-503 они превратились в «цифровые ризы Скрижали», или в Часовую Скрижаль. Прочитирую фрагменты Записи 3, чтобы увидеть, насколько

<sup>8</sup> Красноречие Древней Руси (XI–XVII вв.). М.: Сов. Россия, 1987. С. 96–97.

<sup>9</sup> Толковая Библия, или Комментарий на все книги Св. Писания Ветхого и Нового Завета: В 3 кн.: В 12 т. Пб.: 1908–1910, 1913. 2-е изд. Стокгольм: Ин-т перевода Библии, 1987. Кн. 2. Т. 5. С. 273–274.

<sup>10</sup> Там же. С. 274.

христианскими реалиями пронизан текст произведения: «Скрижаль... Вот сейчас со стены у меня в комнате сурово и нежно в глаза мне глядят ее пурпурные на золотом поле цифры. Невольно вспоминается то, что у древних называлось «иконой», и мне хочется слагать стихи или молитвы (что одно и то же). Ах, зачем я не поэт, чтобы достойно воспеть тебя, о Скрижаль, о сердце и пульс Единого Государства.

Все мы (а может быть, и вы) еще детьми, в школе, читали этот величайший из дошедших до нас памятников древней литературы — «Расписание железных дорог». Но поставьте даже его рядом со Скрижалью — и вы увидите рядом графит и алмаз: в обоих одно и то же — С, углерод, — но как вечен, прозрачен, как сияет алмаз. У кого не захватывает духа, когда вы с грохотом мчитесь по страницам «Расписания». Но Часовая Скрижаль — каждого из нас наяву превращает в стального шестиколесного героя великой поэмы. *Каждое утро, с шестиколесной точностью, в один и тот же час и одну и ту же минуту* — мы, миллионы, встаем как один. В один и тот же час, единомиллинно, начинаем работу — единомиллионно кончаем. И сливаясь в единое, миллионнорукое тело, в одну и ту же, назначенную Скрижалью, секунду, — мы подносим ложки ко рту и в одну и ту же секунду выходим на прогулку и идем в аудиториум, в зал Тэйлоровских экзерсисов, отходим ко сну...

Буду вполне откровенен: абсолютно точного решения задачи счастья нет еще и у нас: два раза в день — от 16 до 17 и от 21 до 22 единый мощный организм рассыпается на отдельные клетки: это установленные Скрижалью — Личные Часы. В эти часы вы увидите: в комнате у одних — целомудренно спущены шторы, другие мерно по медным ступеням Марша — проходят проспектом, третьи — как я сейчас — за письменным столом. Но я твердо верю — пусть назовут меня идеалистом и фантазером — я верю: раньше или позже — но когда-нибудь и для этих часов мы найдем место в общей формуле. Когда-нибудь все 86400 секунд войдут в Часовую скрижаль. <...>

*Звонят спать: 22.30* (курсив мой. — В.К.). До завтра» (с. 16, 18).

Подобное видение — не что иное как двойная аллюзия на христианские святыни-психограммы икону и Часослов (сборник общественных православных богослужений (псалмов, стихир и молитв) суточного богослужебного круга). И символ «шестиколесная точность» — аллюзия-алогизм на чинопоследование Первого часа Часослова (6 ч. утра по гражданскому календарю). Экзерсис этого символа в романе выражается в нескольких плоскостях, или, если пользоваться стереометрическим языком Д-503, «порядках». В одном порядке нивелируется чинопочитание Вечерни, начала богослужебного круга (с 6 часов вечера); во второй плоскости символа

обыгрывается воспоминание в Первом часе изгнания из рая Адама и Евы, — их согрешение, каждодневные «труды...» и «роды в муках» трансформируются в «Табель сексуальных дней», математически выверенные «блаженство» и «счастье»; третий «порядок» — воспоминание в Первом часе предстояния Христа на суде Каиафы — превращается в сцене Записи 36 («Пустые страницы. Христианский Бог. О моей матери») в фарсовую проповедь-поучение о возвращении людям рая, — действие, как и в Библии, происходит ночью, и не в храме Площади Куба, а во «дворце» первосвященника Каиафы — Машине Благодетеля. Фарс-фантазия, антислово Благодетеля-Каиафы, также восходит к творческой манере слов-проповедей русских витий с их интровертированностью, иконичностью и индексальностью.

Пользуясь случаем, в дополнение ко второму христианскому денотату хочется назвать постсимволистскую программу акмеистов, заявивших о том, что в искусстве мир созерцается так, как созерцал его Адам, изгнанный из рая: их лидер, поэт Н. Гумилев фантастически описал это в своем программном стихотворении «Сумаспешный трамвай» (1919). После ключевого образа стихотворения «мертвые головы», массовых братоубийств и расстрела поэта в год написания романа (1921) в символе «шестиколесная точность» сказала еще и горькая, мрачная ирония.

В повествовании о строгом режиме жизни Единого Государства можно найти пародию и на расписание монашеского общежития, выверенное по молитвеннику Часослову, и на божественную литургию, проходящую в Едином Государстве не ночью, а днем, и отрицание вообще ночных служб. Отрицание ночных служб, к вершинам которых относится литургия, особо заметна в последней фразе Д-503, маркирующей первый день Страстной Седьмицы (последующий после Лазоревой Субботы (Записи 1) и Входа Господня в Иерусалим (Записи 2)). В этот день начало благовеста устанавливается в 22.30, а время его продолжения определяется временем чтения покаянного псалма 50 перед всеобщим бдением. Так вновь мы обнаруживаем денотат в главном номере Д-503.

Источником шуточной модернистской игры с Часословом послужил, видимо, тот же западноевропейский источник — роман «Хроника царствования Карла IX» с выходом на другой французский роман, анализ которого остается уже за полем моего исследования: «Бернар не мог удержаться от улыбки».

— На, держи, вот мой молитвенник, — сказал капитан и бросил Бернару книгу в красивом переплете и в бархатном футляре с серебряными застежками. — Этот часослов стоит ваших молитвенников.

Бернар прочитал на корешке: *Придворный часослов*.

— Прекрасный переплет! — с презрительным видом сказал он и вернул книгу.

Капитан раскрыл ее и, улыбаясь, снова протянул Бернару. Тот прочел на первой странице: *Повесть о преужасной жизни великого Гаргантюа, отца Пантагрюэля, сочиненная магистром Алькофрибасом, извлекателем квинтэссенции.*

— Вот это книга так книга! — со смехом воскликнул капитан. — Я отдам за нее все богословские трактаты из женеvской библиотеки»<sup>11</sup>.

Как видим, религиозные денотаты в романе имеют достаточно большую амплитуду. Их маятники раскачивают как хронотоп, так и иеротоп — как историческое время-пространство, так и священное, сакральное, свернутое. В плане взаимодействия обоих топосов любопытно посмотреть на реальную историю сквозь призму одного официального мистериального документа. Я имею в виду «Послания» старца Филофея, ставшие доктриной русского государства и русской православной церкви вплоть до февральской революции 1917 г. Эти послания, написанные великому князю монахом Елеазарова монастыря в Пскове, имели ту странную историю, которая вообще могла случиться в средние века с их непрекращающимися эпидемиями и войнами и ожидающимися концами света. Тогда послания были задуманы и написаны после ожидавшегося конца света в 1492 г., смутного, братоубийственного времени объединения русских княжеств вокруг Москвы, свидетелем которых был старец, и стали известны под названием «Москва — третий Рим». Стройной и смелой теории Филофея нельзя отказать в историософском размахе. Согласно ее положениям, Москва объявлялась третьим и последним Римом после Рима I, языческого, и Рима II, нового, христианского Константинополя, которые уже пали и передали бразды правления русскому государю. Церковь Божия обретала в Риме III свое совершенное, законченное и завершающее существование, т. н. «покой», с разрушением которого нарушалось равновесие в мире. Четвертому Риму, считал Филофей, «не быть».

Перейдя в эпоху царствования последнего императора, с коронации которого начались различные недобрые предзнаменования, теория, как и всякая социальная теория, особенно российская, стала быстро стареть, насыщаться уже заложенной в ней ошибкой — возможностью осуществиться. Ее подогрели, расширили — мистериальный вектор конца света на рубеже веков нашел своих продолжателей. Вновь стали ожидать Божьего суда, вновь появились пророки, вновь общество заговорило языком мистерии и истерии и вновь центральными книгами вер-

---

<sup>11</sup> Проспер М. Хроника царствования Карла IX. Новеллы. М.: Художественная лит-ра, 1984. С. 21.

хушки социума, трансформировавшегося в религиозные, философские, литературные и сектантские собрания, стали книги апокалипсические. «Мистериальный наркоз», который, например, констатировал в обеих столицах один из главных мистагогов серебряной эпохи А. Белый (сборник «Арабески», 1911), проистекал отовсюду — от придворных радений всемогущего Г. Распутина до богостроительских статей и фарсов А. Луначарского, от театра ужасов на Литейном до вечерних верчений русских хлыстов и скопцов, от тяжелого рока мистико-анархистствующих «Факелов» до прозрений отца младосимволизма В. Соловьева. И не важно, с какой стороны происходила угроза третьему Риму — была ли то желтая, красная или черная угроза, — или антихристова опасность — важно было то, что идея чаялась, культивировалась, осуществление ее неустанно ожидалось. Я приведу отрывок из стихотворения В. Соловьева, ставшего хрестоматийным и сыгравшего не менее роковую роль, чем «послания» Филофея. Подобно империи этрусков, предсказавшей себе тысячу лет бытия и исчезнувшей по прошествии данного срока, российская империя грозилась исполнить предначертанное еще Филофеем будущее: «Смирится в трепете и страхе, / Кто мог завет любви забыть... / И Третий Рим лежит во прахе, / А уж четвертому не быть» (1 октября 1894)<sup>12</sup>.

Отсюда не мудрено сделать вывод, что революционный вирус находил в духовной ошибке православной системы самую богатую, питательную почву. Очень многие решились переступить через «не быть», подумать не православными, а надвременными, космическими, универсальными категориями. И не было ничего удивительного в том, что буквально с марта 1918 г. столицей возрождаемой России стала Москва новая, советская.

Замятин прекрасно чувствовал историософские идеи, парящие в атмосфере предреволюционных десятилетий и первых советских лет, хорошо осознавал мистериальную основу рождения нового государства без «браздодержателя святых Божьих церквей» и, видимо, интуитивно понимал, что одно из обобщающих, итоговых произведений уходящей утонченной культуры не может обойтись без мистико-патриархального документа, тем более, что выбранным жанром стал роман, явление достаточно редкое в эпоху диктатуры пролетариата и военного коммунизма.

Нумерология романа содержит в своем аллюзийном ряду основные компоненты концепции истории Филофея. Ими, если быть точнее, являются его традиционные три Рима и Рим IV, которому

---

<sup>12</sup> Соловьев В. С. Смысл любви: Избранные произведения. М.: Современник, 1991. С. 444.

«не быть». Самым простым образом денотирован Рим II, Византия. В номере I-330 показана римская цифра «I» и год основания столицы империи Константинополя — 330 г. На римский цифровой текст романа намекает и фраза в Записи 15: «около пяти столетий назад, когда работа в Операционном еще только налаживалась...» (с. 55). Около 500 лет до н. э. — дата известная, именно тогда появились римские цифры. I — первая среди них, и Замятин ставит ее открыто, причем в начале романа она пять раз (в публикации Е. Б. Скороспеловой) предстает в номере 1–330 арабской цифрой, давая читателю еще раз понять, что «I» в I-330 имеет и числовое римское выражение.

Вторая аллюзия — Рим III, Москва, зашифрована в номере S-4711. 4711 представляет собой анаграмму. Если мы поменяем местами цифры в номере, то получим S-1147 — год основания Москвы. Но тогда в тексте романа и под латинским знаком «S-» (S с пробелом) должно что-то подразумеваться. Здесь так и напрашивается известное словосочетание «Советская Москва 1147», или Рим IV.

Наконец, самой сложной комбинаторикой обладает главный персонаж Д-503. Для того чтобы увидеть в романе аллюзию на Рим I, античный, нам уже предстоит проделать манипуляцию, схожую с той, которую мы проделывали с техническим созданием Д-503 — ИНТЕГРАЛОМ. Переведем русскую букву Д в латинскую D (в числовом арабском значении 500), а арабские цифры в римские, не забыв, что цифры 0 в римских числах не существует. Получим следующую комбинацию: D-LIII. Знак пробела заменим двумя римскими цифрами CC (в числовом арабском значении 100 + 100), благо в тексте оба знака CC есть — это Первый и Второй Строители ИНТЕГРАЛА. И тогда общая римская цифра будет выглядеть как DCCLIII. Нетрудно ее снова перевести в арабскую и получить 753. 753 в контексте романа выходит аллюзией на год основания Рима I в 753 г. до н. э.

Есть в романе и другой способ нахождения мистериального (тайного) римского текста. Чтобы его увидеть, лучше еще раз для наглядности продемонстрировать аллюзию в виде столбика, как это всегда делается в математических расчетах:

Д-503  
D-LIII  
DCCLIII

Столбик позволяет ярче распознать основной и вспомогательный пути шифровки. Вспомогательным же будет следующий: вместо «Д-» («D-», или «DCC») подставим разные детали модернизированного римского текста: 500 («пять столетий тому назад» — появление цифр у итальянских этрусков и переход их к римлянам) и 200 («Двухсотлетняя война» между римлянами и этрусками за господ-

ство над Италией с ее колониями), соответственно суммировав их с 503 (5 + 0 + 3):  $D + (-) + (5 + 0 + 3) = 500 + 200 + 53 = 753$ .

Итак, из сказанного о христианско-православном мистериальном векторе в романе следует, что замятинские нумерологические аллюзии благодаря приему экзерсиса имеют широкие художественные возможности. Они затягивают в поле своего воздействия фарс, аллегорию, гротеск, фантазмагорию, пародию, иронию, юмор, заставляют фантастику и реальность, литературу и религию, историю и магию органически сосуществовать в пределах одного произведения.

Есть в романе и аллюзии из германских литературных мистерий, восходящих к западноевропейскому мистическому христианству — розенкрейцерству и алхимии. Мистическое христианство — уже другой гомологический ряд, другой цикл-денотат мистических аллегорий «Мы». Начну с того, что не одного Д-503 через I-330 приобретает лукавый S-4711 в орден тайных знаний «Мефи». В Записи 16 ревнующий Д-503 замечает рядом с I-330, S-4711 и «бумажным доктором» таинственного «четвертого»; запоминаются ему «только его пальцы: они вылетали из рукавов юнифы, как пучки лучей — необычайно тонкие, белые, длинные» (с. 58), а в Записи 37 он в комнате I-330 с ожесточением давит розовые талоны, на одном из которых стоит «буква Ф и какие-то цифры» (с. 137). Отсутствие в Записях и невнимание к цифрам Ф профессионала-математика Д-503 явно настораживает. Здесь может корениться то сакральное звено Единого Государства, с которым связана великая провокация заговором «Мефи» с целью осуществления тотальной Великой Операции. В этой связи замечу, что рефлексия сознания героя, направленная на особенности пальцев «четвертого», может отсылать к немецкому дирижеру и композитору, драматургу и теургу Р. Вагнеру и его бессмертной опере «Кольцо Нибелунга», а литер «Ф» — к персонажам драмы И. Гёте «Фауст». Причем вторая аллюзия расширяет первую, а в соединении с ней как бы еще раз помогает выделить одну из художественных целей, которую стремится достичь мистериальный вектор. Такой целью обеих германских драм-мистерий является жажда обладания Универсумом, всезнанием о Вселенной. Главные герои буквально томимы тайнами сверхбытия, доступным лишь сокровенным знаниям духов. Во втором дне трилогии Р. Вагнера Вотан сообщает валькирии Брунгильде о спуске в преисподнюю и своем посвящении в знания мертвой вёльвы (прорицательницы). Инициацию греческой прорицательницы — сивиллы Манто — проходит Фауст в царстве Персефоны. Причем эта инициация в структуре драмы Гёте представляет собой уже третий, глубинный уровень в рамках инициации первой, мифистофелевской. Примечателен в первой маскарадный костюм Мефистофеля, напоминающий об уродстве S-4711: «горбун»,



«с высохшей ногой» (у S — «рука как больное подбитое крыло»), «урод, // Такой, что оторопь берет». Но, пожалуй, самая любопытная — вторая часть гётевской инициации — полет к языческим «Матерям» — «фуриям» античного ада, который устраивает Мефистофелю и Фаусту «лучистый гном» Гомункул (*лат.*: человек), «кристаллизованный» в алхимическом «кубе» Вагнера. Представитель нового, искусственного поколения чертей превосходит своими способностями к познанию не только «кристаллизованных людей», доводившихся ранее встречать Мефистофелю, но и его самого. Вдобавок он — «гермафродит», а гермафродитизм не по нутру завистливому и ревнивому гермафродиту-сопернику. Приходит то время, когда христианский шут устраивает выволочку «двоюродному братцу», юному выскочке, посмевавшему прикоснуться к тайнам пола. Дух искусственного разума лукаво направляется на учение к философам, а те, в свою очередь, отсылают его к гидранам, «водным учителям» Нерее и Протею. Не выдержав первого задания — продолжения рода — детище Вагнера гибнет, налетев стеклянной колбой на коралловый трон подводной невесты Галатеи. Растворяясь в водной стихии, кристаллизованный огонь-андрогин порождает свою энандромию — Эрос.

По мнению греческого оборотня Протея, время для «огня в образе людском» еще не пришло. Он «ранний плод, созревший до посева // Как преждевременное чадо девы»<sup>13</sup>. Вторит ему и сам Гомункул. Не предпринимая еще печального эксперимента по воплощению, он вещает в момент своего первого появления на свет «папеньке» Вагнеру: «Вот неизбежная вещей изнанка: / Природному вселенная тесна, / Искусственному ж замкнутость нужна»<sup>14</sup>.

И его условия в сущности выполняются. В реконструкции гётевско-розенкрейцерского мифа об андрогине в антиутопии Замятина. В замкнутом пространстве Единого Государства, этой огромной стеклянной колбе, возможно любое искусственное моделирование. В ней черты литературно-мифологических предшественников дополняются, гипертрофируются, травестируются и модернизируются. Демиург и Иерофант Вотан-Мефистофель превращается в жреца НТР S-4711, «древняя валькирия» Брунгильда — в «крылатую, сверкающую, летучую», искрящуюся и молниеносную «радио-валькирию» I, Фауст («Ф») вместо ангельских роз любви и прощения получает розовые талоны на личные часы и обретает I-330 — бывшую гётевскую Елену, объект раздора мужчин, вечно убегающую и исчезающую женскую красоту, Вечную Женственность, успевшую в романе Замятина пере-

<sup>13</sup> *Гёте И. В.* Собр. соч.: В 10 т. М.: Художественная лит-ра, 1976. Т. 2. С. 309.

<sup>14</sup> Там же. С. 260.

воплотиться в ритуальную гетеру храма Мефи, алхимик же Вагнер трансмутирует в бумажного доктора, специалиста по диагностике и извлечению «инородного тела» — души — в экспериментальной лаборатории: «Стеклянные потолки с цветными бутылками, банками. Провода. Синеватые искры в трубках.

И человек (курсив мой. — В.К.) — тончайший. Он весь как будто вырезан из бумаги, и как бы он ни повернулся — все равно у него только профиль, остро отточенный: сверкающе лезвие-нос, ножицы-губы» (с. 51).

Думается, и лишенный портрета «четвертый» имеет самое непосредственное отношение к медицинской лаборатории и «бумажному человечку», или «папеньке» Вагнеру. Стереотипность как отсутствие того, что мы называем человеческой внешностью, портретом, и пальцы, вылетающие «из рукавов юнифы, как пучки лучей — необыкновенно тонкие, белые, длинные» выдают в нем с одной стороны знаменитую итальянскую куклу с рукавами-раструбами, «Деревянного Человечка» с длинным носом и в «костюмчике из бумаги», Пиноккио, марионетку народного театра-балагана, мечтающего стать человеком, а с другой — создают впечатление еще одного «лучистого гнома»-гомункула — андроида, плазменного клона-биоробота, киборга, фантастическую конструкцию генной инженерии, технический дубликат андрогина алхимического. Новый демиург S-4711, «автор противосотворения мира... с пагубными последствиями», исправляя неудачный алхимический опыт гётевского Вагнера, в тоже время как бы технически модернизирует традиционную марионетку и дает ей новую роль в космическом спектакле. Но в отличие от своих литературных предшественников, лишь платонически влюбленных в героинь (Гомункула в Галатею, Пиноккио в Девочку-фею), «Ф и какие-то цифры» уже успел «записаться на номер» и побывать в комнате I-330.

Поэтому как «детская» и «самая моя шуточная... вещь» могут восприниматься слова Д-503, спроецированные на героев сказки Коллоди «Пиноккио», или «Приключения марионетки» (Пиноккио — друг Арлекин — отец Джеппетто): «И может быть, как раз сию минуту, ровно в 22, когда я пишу это — она, закрывши глаза, так же прислоняется к кому-то плечом и так же говорит кому-то: «Ты любишь?» Кому? Кто он? Этот, с лучами-пальцами, или губастый, брызжущий R? Или S?» (с. 58). И уж скорее «самой серьезной вещью» выглядит сам Д-503 в проекции на Пьеро из «Балаганчика» А. Блока, в которой Пьеро, пройдя утопию кукольной, бумажной сферы, становился двойником Автора. Только Блок пародировал своих слишком мистических современников, а Замятин мистическими, символистскими средствами достигал обратного — едко, саркастически пародировал

слишком материалистическую новую культуру. И если бы смех в его произведении достигал только плутовского, авантюрного плана, как, например, в «Любовных похождениях кавалера де Фобласа» Ж. Б. Луве де Кувре, он не вдохновлял бы литературоведов и просто читателей на столь обширные поиски ответов на «детские вопросы», которыми любил определять поиски человеком своего места в мире Л. Толстой.

Конструкция утопии — всегда чертеж вечности, конструкция антиутопии — всегда чертеж времени, утопия проецирует верх, небеса, антиутопия всегда переносит эту проекцию вниз, на землю. Первая связана с высокой мечтой культуры, вторая — с самокомментированием мечты как иллюзии культуры. Такому самокомментированию мифа о гомункуле-андроине поддается у Замятина даже «женский» член свиты S-4711 I-330. Слова Фауста о «мифической героине» Елене проливают свет на происхождение самой загадочной героини романа: «Ведь здесь она, своим зачатием / Вся в бога Зевса и отца, / Явилась матери и братьям / Из лебединого яйца»<sup>15</sup>.

И наконец, путь андрогинизации-андроидизации Единого Государства, включающий Великую Операцию, прочитывается в высказывании литературного предтечи S-4711. В последних картинах драмы, распалась на ринувшийся с небес ангельский хорал, в порыве гнева Мефистофель выдает свой истинный план противодействия Богу — искушение человеческого рода божеством-андроиним: «Чтоб род людской сразить бичом тяжелым, / Хотели мы, чтоб пол был отменен. / Наш адский план о существе бесполом / В мечтаньях набожности воплощен»<sup>16</sup>.

Место казни — Куб — заставляют вспомнить и другой христианско-мистический, алхимический аспект — трансмутации женского и мужского начал в состояние андрогина с помощью ляписа. Ляпис, антивещество, частичка Христа-андрогина, рожденный, в свою очередь, в результате абсолютного синтеза, от адской S (Серы) и небесного Меркурия, совершая алхимическую работу, освобождая от недостатков гендерного этапа человеческого развития, символизирует это, как в Записи 9, появлением «лужи химически чистой воды» (с. 37), т. к. дистиллированная вода — химический состав абсолютного андрогина во время Великой Пучины. В следующий раз алхимический модус (конъюнкция) проявится после встречи с богом грозы и молнии Юпитером-Благодетелем в Записи 36. Началом проведения Великой Операции в городе солнца послужит дождь, вызывающий «светопреставление» и как итог — спасение всех в отрогах Единого Государства.

<sup>15</sup> Там же. С. 351.

<sup>16</sup> Там же. С. 426–427.

Вопрос о Спасителе в романе так или иначе связан с I-330 и с чисто эзотерической линией романа. Автор не случайно выбирает имя главной героини, «древней души главного героя, с которой, — по определению В. Чаликовой, — встретилось его рационалистическое сознание»<sup>17</sup>. В замятиноведении считается, что Запись 40 отсылает читателя к искупительной жертве Христа на Голгофе, имя I — к первой букве имени Иисуса, 33 — его возрасту. Всё это верно в христианском аспекте. Но в произведении, как я уже отмечал, пять раз встречается и иное написание имени I-330, подтверждающее божественность первого денотата. В начале романа номер, что было отмечено выше, начинается не с буквы, как у всех персонажей, а с цифры — Единицы (1–330). Именно единица явилась тем числом, который более всего снискал популярность в многочисленных нововременных эзотерических трактатах от Е. Блаватской и П. Успенского до Г. Длясина и В. Калюжного. Приведу всего два примера из работ претендентов на тайное знание об устройстве вселенной: «Монада, 1, — пересказывал работу Ямвлиха “Теологумены арифметики”, компиляцию из трудов математиков-пифагорейцев Никомаха и Анатолия, известный эзотерик и современник Замятина М. П. Холл, — называется так потому, что всегда остается в одном и том же состоянии, то есть отделенной от множественности. Ее атрибутами являются следующие: она называется умом, потому что ум устойчив и имеет превосходство; гермафродитом, потому что является в одно и то же время мужчиной и женщиной; четной и нечетной, потому что, будучи добавлена к четному числу, дает нечетное, а добавленная к нечетному, дает четное; Богом, потому что является началом и концом всего, но сама по себе не есть ни начало, ни конец; добром, поскольку таков по природе Бог»<sup>18</sup>. Подобным образом оценивала Единицу в своей духовной науке теософии Е. П. Блаватская, приводимая ниже цитата из ее работ — эпитафия к главе книги Г. Длясина «Азбука Гермеса Трисмегиста или молекулярная тайнопись мышления», выпущенной в серии «Открытия XXI века»: «От этого числа 10, или творческой Природы, Матери (...вечно порождающий и умножающий в соединении с единицею — «1», или Духом Жизни), произошла вся Вселенная»<sup>19</sup>.

Заслуживает внимания последняя цифра имени I-330 — «0». В произведении Замятина с такой нумерологической отметиной

<sup>17</sup> Энциклопедия литературных произведений. М.: Вагриус, 1998. С. 304.

<sup>18</sup> Холл М. П. Энциклопедическое изложение масонской, герметической, каббалистической и розенкрейцеровской символической философии. СПб.: СПИКС, 1994. С. 244–245.

<sup>19</sup> Длясин Г. Г. Азбука Гермеса Трисмегиста, или Молекулярная тайнопись мышления. М., 1998. С. 106. (1-е изд.).

(или сигнатурой, как она называется в астрологии и нумерологии) выступают еще двое участников вселенской драмы — Д-503 и О-90. Они составляют любовный треугольник, в каждой стороне которого находится божественный дух — спасительный, очищающий и возрождающий. Удобнее всего он прочитывается в герметизме, на посвященных табличках Гермеса Трисмегиста, или на картах Таро. Смысл этих древних карт, срисованных с табличек Тота-Гермеса в античных инициациях, состоит в том, что весь человеческий опыт переживается в 77 (21 + 56) символах превращений. Как только он заканчивается, жизнь вступает в свою одновременно новую и изначальную фазу — Шута, Дурака, Глупца, Слепца. «0» предвещает катастрофу, конец пути героя, новый виток бесконечной жизни с другими участниками космической драмы. На русских Таро Аркан без числа изображается Слепцом в истлевших лохмотьях от шутовского наряда с котомкой и посохом, натолкнувшимся на место захоронения в виде развалин памятника, где за грудой камней спряталось настояще *bete noire*<sup>20</sup> — зеленый мрачный аллигатор, терпеливо поджидающий жертву. Только вместо оптимистического вопроса Сфинкса он всегда предлагает самую пессимистическую *crocodilina ambiguitas*<sup>21</sup>.

«Низшая вселенная, — объяснял философский смысл Шута в Таро М. П. Холл, — подобная смертному человеческому телу, есть ничто иное, как одеяние, пестрый костюм, подходящий шуту. Под одеждой дурака, однако, находится божественная субстанция, шутовство для которой является только тенью; этот мир есть просто Марди Грас — блеск божественных искр, разбросанных по одеянию шутов. Не помещена ли эта нулевая карта (Шут) в колоду Таро для того, чтобы ввести в заблуждение всех, кто не может проникнуть через завесу иллюзии?»

Если Дурака положить на первое место в колоде, а другие карты выложить слева направо, то можно обнаружить, что Дурак идет к другим персонажам, как бы проходя через карты. Подобно духовно не видящему из-за повязки на глаза неопиту, Дурак готов отправиться в наисложнейшее приключение, ведущее через ворота Божественной Мудрости»<sup>22</sup>.

В романе Спаситель I-330 погибает, Дух чистилища Д-503 превращается в безликий дифференциал, но остается О-90. С О-90 как

<sup>20</sup> Исчадие ада (*фр.*).

<sup>21</sup> Софизм: крокодиля двусмысленность (*лат.*).

<sup>22</sup> Холл М. П. Энциклопедическое изложение масонской, герметической, кабалистической и розенкрейцеровской символической философии. С. 471.

архетипа Великой Матери с Младенцем начнется Возрождение мира, она будет зарождать новый жизненный цикл, воспитывать Младенца с «0» (нуля), в социуме свободном, не проинтегрированном Благодетелем. Девятка, стоящая в ее имени между нулями, в Таро «число священное и даже трижды священное». Современный знаток гадательных карт А. Хшановска считает, что число «9 несет в себе любовь к миру и людям, милосердие, гуманизм в глубоком смысле, братство и понимание других. Это число до самого начала истории трактуется как сверхъестественное, хотя бы потому, что беременность у человека длится именно девять месяцев.

В цикле простых чисел девятка последнее число. Она замыкает, заканчивает некоторый процесс. Это точка, в которой первый круг замыкается, позволяя подняться на следующий уровень спирали, которой называется наша жизнь. Благодаря этому человек может расширить свое поле видения, перешагнуть границы времени и пространства, расширить сознание, а главное, увидеть других глубоко и полно. Девятка символизирует подготовку к возвращению путем интегрирования в себе всех высших ценностей и достижения полноты жизни...

Это реализация извечных человеческих мечтаний о свободе, любви, терпимости и прощении»<sup>23</sup>.

Не стоит доказывать, сколь дороги эти принципы жизни для любимых замятинских героев со знаком «0», «под которым скрывается божественная субстанция» — душа. Недаром, обретя душу, Д-503 ощущает себя то вылупляющимся из яйца (Запись 10), то повешенным вниз головой (Запись 16). В первом случае, намекает Запись, душа преанимична — может находиться и вне тела, в яйце, как у Кащея Бессмертного в русских сказках или у «геополитического младенца, наблюдающего рождение нового человека» на картине С. Дали. Смысл же второго ее состояния — проникновение в тайны творения. Так висел скандинавский Один, отец воинственных валькирий, 9 дней познающий тайны рун, в таком положении находился знаменитый христианский святой Василий Новый перед обретением способностей странствовать между миром живых и миром мертвых, так висел оборотливый Кот в сапогах перед своими приключениями, так изображается на XII карте Таро человек, проходящий инициацию для участия в спасении мира. В то же время в мистерии Таро он жертва, чему служит перекладина дерева и его тело, образующее крест Тау — знак неотвратимого рока. В миссии на земле «это героическое

---

<sup>23</sup> Хшановска А. Мистерия Таро. М.: Высшая школа Классической Астрологии, 2000. С. 47–48.

самопожертвование ради истины и справедливости»<sup>24</sup>, — объяснял значение символа крупнейший знаток Таро начала XX века доктор Папюс, чьи книги, пользующиеся большой популярностью в России, Замятин не мог не читать. Одна из них — «Предсказательное Таро, или Ключ всякого рода карточных гаданий» — явно участвовала в коннотации образа I-330, возлюбленной Д-503, оказавшимся в ее руках ширмой для выполнения коварных замыслов сфабрикованной S-4711 Мефи. Десятая карта «I., — по Папюсу, — выражает в мире божественном деятельный принцип, оживотворяющий существа.

Аркан X (как лицо I-330 — «четырёхлапый икс». — В. К.) изображен колесом, вращающимся на оси между двумя колоннами. Справа Германубис, гений добра, силится взобраться на вершину окружности. Слева Тифон, гений зла, сбрасывается с вершины этой окружности. Сфинкс, сохраняя равновесие на этом колесе, держит меч в своих львиных лапах. Он олицетворяет собою судьбу, всегда готовую разить направо и налево»<sup>25</sup>.

В раскладе живых Таро на любовь к «Повешенному» Старшие Арканы XV (Д — Дьявол) и X (I — Колесо Фортуны) будут значить со стороны первой карты темную сторону всех вещей, тайну, фатальность, ад, дьявола, принятие на веру того, что доказано быть не может, а поправляясь на числах 50 и 3 (Пиковый король и Императрица) — «рабскую зависимость от эротических желаний», «победу женской иррациональности», со стороны второй карты («I») с сопровождающими ее картами на числе 33 («захват, дерзость») и O (Шутом) — «равнодушные особы» к «благу других людей», которое превратится в «крупную материальную потерю», «гибель дела» «вследствие своей небрежности» и «неизбежное искупление»<sup>26</sup>. Таким образом, активный карточный пасьянс Таро разыгрывает раскрытие тайного заговора по захвату «И н т е г р а л а» и гибель I-330 в Газовом Колоколе.

Можно подобрать карту Таро и для иллюстрации финала пути героя. Здесь предпочтительнее взять предпоследнюю в чередѣ Старших Арканов, XX карту «Воскрешение». И. Винкельман, один из самых популярных авторов книг о Таро, так, например, описывает этот Аркан: «Бессмертие. Дух просветленного человека сбрасывает с себя оковы плоти. Он связывается с живительным дыханием, которое воскрешает мертвых. Вдохновение приходит к тому, кто выходит за пределы себя, чтобы подняться выше и жить более великой жизнью. Ничего не утра-

<sup>24</sup> Предсказательное Таро, или Ключ всякого рода карточных гаданий / Сост. доктор Папюс; пер. с фр. СПб.: Печатный Труд, 1912. С. 151.

<sup>25</sup> Там же. С. 150.

<sup>26</sup> Там же. С. 93, 110, 156.



живается, прошлое живет в том, кто хочет знать будущее. Ты можешь вызывать прошлое, чтобы найти утерянные слова мудрости»<sup>27</sup>. На карте изображен ангел, трубящий в фанфару над могилой, из которой встают мертвецы. Это символизирует как Страшный Суд, так и пробуждение душ, скованных заблуждениями и пассивностью. На уровне аллюзии предпоследний, XX Аркан проявляется в предпоследней Записи 39 «Конец», в которой герой окончательно решает принести в жертву разуму свою душу. Прочитирую фрагмент Записи еще раз: «Все это было, как последняя крупинка соли, брошенная в насыщенный раствор: быстро, колючась иглами, поползли кристаллы, отвердели, застыли. И мне было ясно: все решено — и завтра утром я сделаю это. Было это то же самое, что убить себя — но, может быть, только тогда я и воскресну. Потому что ведь только убитое и может воскреснуть» (с. 138). Так «серьезно» и «шуточно» провожал вратами мистической смерти своего героя автор перед Великой Операцией: вечность души, ее воскрешение (возрождение) на новом онтологическом уровне, на новом диалектическом витке бесконечной спирали, главная цель мистерии, для Д-503 одновременно и утверждалась и нет, в зависимости от позиции читателя к роману и его содержанию.

Итак, нумерология в «Мы» выполняет функцию аллюзий: мистерии, магии, конъюнкции (воссоединения); спуска души на дно бессознательного, в мир первобытной тьмы, «чертовой страны», ее очищения, спасения и восхождения к свету и новому космическому порядку. Здесь мы встречаемся со многими архетипами, характерными для религии, религиозного искусства и романтической литературы, мистической науки эзотерики. Играя нумерологическими маркерами, замятинские векторы входят в символические инициационные потоки трех разных европейских культурных пластов и экзерсисно пропускаются через условия социально-политического катаклизма в России. В них отразилась перегруппировка сознания русского писателя-постсимволиста, теоретика «неореализма», «синтетизма» и человека революционной эпохи.



<sup>27</sup> Мистерии пирамид. Арканы Египетского Таро. СПб.: Экслибрис, 2002. С. 153.



**К. В. ДЬЯКОВА**

## **Звуковые образы в романе Е. Замятина «Мы»\***

В литературоведении существует ряд подходов к изучению звука в прозе — от звукописи-инструментовки, ритмики, звуковых лейтмотивов до образов звучания как элементов образной системы произведения, функционирующих на уровне сюжета, композиции, идеи. Звуковой образ в последнем его определении и стал предметом исследования в романе Е. Замятина «Мы».

В полемическом письме Ю. Анненкову Замятин с иронией писал: «И вот — я вижу это блаженное время. Все *симплифицировано*. В архитектуре допущена только одна форма — куб... Музыка — это, конечно, только звучащие Пифагоровы штаны...»<sup>1</sup> Это письмо позже Анненков назовет «кратчайшим шуточным конспектом романа “Мы”».

Известную замятинскую оппозицию «еретичество — покорность (подчиненность)» по-своему интерпретировал П. Фишер: «Мне кажется, что вообще у Замятина только одна тематика — и она <...> сугубо русская. Он занят некоей центральной метафорой, имя ей — провинциализм... всемогущий провинциализм, духовный и нравственный застой, по терминологии самого Замятина — энтропия... Мир он видит в каком-то провинциальном оцепенении, человек там испытывает состояние духовного, умственного, морального бессилия»<sup>2</sup>. «Симфония храпа», «звучащие Пифагоровы штаны» — это и есть звукообразное воплощение покорности, душевной и ментальной провинциальности, математически выверенного счастья, капитуляции творческого начала — и, следовательно, проигрыша человечества,

---

\* Публикуется впервые.

<sup>1</sup> Анненков Ю. Евгений Замятин // Грани. 1962. № 51. С. 69–70.

<sup>2</sup> Возвращение Евгения Замятина. Документы и судьбы. Круглый стол ЛГ // Лит. газета. 1989. № 22 (5244).

энтропии, смерти в романе «Мы». Образ «мертвой», механически выверенной музыки в оппозиции к живой, авторской музыке органически входит в структуру романа.

В Едином Государстве «Мы» музыку не создает человек, она производится на заводе, как стандартный продукт потребления, согласно рассчитанной формуле. Идеал достигнут и поработен: «Просто вращая вот эту ручку, любой из вас производит до трех сонат в час. А с каким трудом давалось это вашим предкам. Они могли творить, только доведя себя до припадков “вдохновения” — неизвестная форма эпилепсии» (с. 557)<sup>3</sup>.

Конкретное имя композитора «живой музыки» — Скрябина — важно для Замятина, оно подчеркивает собственно авторское начало в музыке, роль фигуры творца, личности в создании художественного произведения. Настоящая музыка — личность, уникальна и потому имеет грандиозную цену в противоположность симфониям музыкального завода — продукту с конвейера. Однако Д-503, увлеченный патриот Единого Государства, описывает эту заводскую музыку не как нечто обыденно-усредненное, но с абсолютной любовью и восхищением, подбирая для нее особый образно-метафорический ряд: «Хрустальные хроматические ступени сходящихся и расходящихся бесконечных рядов — и суммирующие аккорды формул Тэйлора, Маклорена; целотонные, квадратно-грузные ходы Пифагоровых штанов; грустные мелодии затухающе-колебательного движения; переменяющиеся фраунгоферовыми линиями пауз яркие такты — спектральный анализ планет... Какое величие! Какая незыблемая закономерность! И как жалка своевольная, ничем — кроме диких фантазий — не ограниченная музыка древних...» (с. 558). Для Д-503 новая производственная музыка представляется блестящим научным открытием, освобождающим человека от излишних усилий и переживаний. Но, может быть, особенно важно в этом восхищенном приятии героем механического «искусства» Единого Государства обозначение его общей восприимчивости, равнодушия к музыке как таковой, т. е. проявление признаков склонности к страшной болезни «древних» — к «образованию души». Снова и снова Д-503 упивается гармонией с окружающим миром, которую помогает ему обнаруживать и поддерживать «государственная», «гимновая» музыка: «Стройно гремели Марш трубы Музыкального Завода — все

<sup>3</sup> Здесь и далее цитаты приводятся по изд.: *Замятин Е. Избр. произведения. Повести. Рассказы. Сказки. Романы. Пьесы* / Сост. А. Ю. Галушкин. Предисл. В. Б. Шкловского, вст. ст. В. А. Келдыша. М.: Сов. писатель, 1989, — с указанием страниц в скобках.

тот же ежедневный марш. Какое неизъяснимое очарование в этой ежедневности, повторяемости, зеркальности!» (с. 569).

В соответствии с отработанной поэтикой Замятина, любящего тотальные оппозиции, резким контрастом звучит в романе музыка древних, образцом которой становятся произведения Скрябина. «И вот вам забавнейшая иллюстрация того, что у них получалось, — музыка Скрябина — 20-й век. Этот черный ящик (на эстраде раздвинули занавес и там их древнейший инструмент) — этот ящик они называли “рояльным” или “королевским”, что лишний раз доказывает, насколько вся их музыка... И дальше — я опять не помню, очень возможно, потому что... Ну, да, скажу прямо: потому что к “рояльному” ящику подошла она — I-330» (с. 558). В этой сцене значимы два аспекта. В первую очередь, выбор имени Скрябина. В том же 1920 г., когда создавался роман «Мы», Замятиным был написан и рассказ «Пещера», где, характеризуя сущность героев, их былой, счастливый жизненный уклад, упоминается 74-й опус Скрябина: «В пещерной петербургской спальне было так же, как недавно в новом ковчеге: потопно перепутанные чистые и нечистые твари. Красного дерева письменный стол; книги; каменно-вековые гончарного вида лепешки; Скрябин, опус 74...» (с. 372). Этот образ как «составная часть» души героя пронизывает все произведение. В кульминационный момент принятия решения, выбора между собой прежним, из нормальной человеческой жизни, и собой сегодняшним, изуродованным, исковерканным обстоятельствами, «глиняным» — герой снова характеризуется духовной связью с музыкой Скрябина: «И на черте, отмеченной чуть приметным пунктирным дыханием, схватились насмерть два Мартина Мартиныча: тот, давний, со Скрябиным, какой знал: нельзя, — и новый, пещерный, какой знал: нужно» (с. 374). Способность глубоко переживать музыку Скрябина у Замятина обозначает причастность собственно к человеческому (не животному — в случае с рассказом «Пещера» и не механическому — в случае с романом «Мы») началу, знаменует душевную активность, особый тип восприимчивости, присущий людям тонкой психической организации. Испытание музыкой — это экзамен, рубежный порог, своего рода душевная инициация, которую проходят замятинские герои. Способность по-особому слышать, пропускать через себя музыку, откликаться на нее становится «героеобразующей». Музыка в прозе Замятина участвует в выявлении отличий художника от филистера.

Другой важный аспект — сама картина игры I-330 на рояле. Образ I вписывается в выстраиваемый логический ряд, приближаясь к музыке «древних», т. е. настоящей, стихийной, «эпилептической» музыке, той, что нельзя «рассчитать», предсказать и подчинить.

I-330, бунтарка, еретичка, революционерка, неотделима от этой «древней» стихийной музыки, она часть ее. Расшифровывая творческую мифологию Замятина и Скрябина, Н. Кольцова в статье «Роман Евгения Замятина “Мы” и миф о Прометее» акцентирует именно эту «революционную» составляющую сущности I, мотив бунта, вносимый музыкой Скрябина: «Центральное место (в мифотворчестве Скрябина. — К.Д.)... отводится мифу о Прометее, воспринимавшемуся в начале века как гимн революционной стихии, мятежному огню. Для Скрябина имя античного героя символизирует “активную энергию вселенной”. Прометей — это творческий принцип, огонь, свет, жизнь, борьба, усилие, мысль. Поэма “Прометей” была едва ли ни самым известным произведением Скрябина. В романе Замятина героиня, исповедующая авторскую идею “вечной” революции, энергии, исполняет <...> это, “самое революционное” из произведений Скрябина»<sup>4</sup>.

Сцена исполнения музыки обнажает не один лишь мотив бунта, но одновременно целостность, неискusstвенность, человечность I, которые должны выделиться ее из общества «омеханиченных» людей. Характерно, что героиня рассказа «Пещера» Маша также играет Мартину на пианино, вероятно, того же Скрябина. Именно этот фрагмент их жизни становится ярким, озаряющим, главным воспоминанием для героев в период, когда все и всё вокруг теряют человеческий облик и черты цивилизации: «Мартин Мартиныч, запрокинув голову, слушал такой похожий на прежний голос: — Март, а помнишь: моя синенькая комната, и пианино в чехле, и на пианино — деревянный конек — пепельница, и я играла, а ты подошел сзади... Да, в тот вечер была сотворена вселенная, и удивительная, мудрая морда луны, и соловьиная трель звонок в коридоре» (с. 376). Счастье, молодость, творчество, любовь, свобода *звучат*, сопровождаясь звуковыми образами, в прозе Замятина. Н. Кольцова: «Замятин... не упоминает ни одного современного ему художника. На фоне такого значимого отсутствия имя Скрябина особенно привлекает внимание читателя, становясь своеобразным знаком эпохи. И даже больше, чем знаком. Имя Скрябина воспринимается как символ высокой культуры XX в. и культуры человечества в целом, становясь в один ряд с именами Пушкина и Достоевского»<sup>5</sup>.

I-330 играет на рояле Скрябина, и к собственному глубокому разочарованию Д-503 обнаруживает, что он не глух к ней: «Села, заиграла.

<sup>4</sup> Кольцова Н.З. Роман Евгения Замятина «Мы» и миф о Прометее // Кафедральные записки: вопросы новой и новейшей русской литературы / Отв. ред. Н. М. Солнцева. М.: МГУ, 2002. С. 58.

<sup>5</sup> Там же. С. 59.

Дикое, судорожное, пестрое, как вся тогдашняя их жизнь, — ни тени разумной механичности. И, конечно, они, кругом меня, правы: все смеются. Только немногие... но почему же и я — я? Да, эпилепсия — душевная болезнь — боль... Медленная, сладкая боль — укус — и чтобы еще глубже, еще больнее. И вот, медленно — солнце. Не наше, не это голубовато-хрустальное и равномерное сквозь стеклянные кирпичи — нет: дикое, несущееся, попяляющее солнце — долой все с себя — все в мелкие клочья» (с. 558). Характерно, что Замятин дает не просто звукообразы-метафоры, построенные на сравнениях и прочих стилистических фигурах, но разворачивает описание звука в полноценную художественную картину, построенную преимущественно на ассоциациях героя, на его восприятии и переживании звука.

Значима сама техника описания звучащей музыки, которую избирает художник. Замятин описывает музыку, в первую очередь, в ее эмоциональном восприятии, в ее отражении в душе героя, вызывая эту душу к сотворчеству, к жизни, пробуждая ее. Он переводит музыку в цветовой и предметно-образный ряд, чтобы таким способом «прояснить» ее читателю и себе, пытается удержать ее, «схватить» не через ноту, а через художественный образ. Музыка для Замятина рождается как нечто ответное в человеке, она воплощается в его ассоциациях. Ее восприятие демонстрирует своего рода переход из одного пространства в другое, преодоление под воздействием музыки границы между двумя оппозиционными мирами — миром цифр, окончательных закономерностей и враждебным ему миром «за завесой век», откуда, по Замятину, только «крошечные окна... глаза» (с. 564).

В восприятии звука замятинскими героями отражается сугубо эмоциональное (художественное, творческое, узко личностное) восприятие мира как такового. Его звукообразы характерно литературны, поскольку, в первую очередь, рефлексивны, приходящи как бы из героя, и только затем — описательны, техничны. У Замятина это преимущественно психологическое «отзеркаливание», а не «запись на пленку». Звукообразы призваны не столько художественно насытить текст произведения, сколько «разоблачить» душу персонажа. I-330, сама того не подозревая, наносит серьезный удар по «бездушью» Д-503 музыкой Скрабина.

Однако у музыки как одного из ключевых инструментов, открывающих пути к пониманию героя, есть и более масштабная функция, определяющая собственно композиционно-идеологические доминанты романа в целом. Музыка «настоящая», родившаяся под влиянием «буйства» творческой фантазии, в романе выступает как

яркий символ «бунтарства», замятинского «еретичества» — символ живой мысли, чувства и души, всего того, что убивает гражданина Единого Государства, того запретного плода, которого ему нельзя вкушать, того, что ведет его напрямик к Машине на площади Куба. Пересоздавать мир в Едином Государстве нельзя: творчество здесь противозаконно и карается смертью. Творчество отменено, упразднено, «все симплифицировано» — и против этого разворачивается главная война I-330: за право воплощать себя в своей первозданности, за право «хотеть самим, а не чтобы за тебя».

Характерно, что само действие на Площади Куба, «жертвоприношение» Единому Государству, развивается в «углубленной, строгой, готической тишине», среди «тихих светильников лиц» (с. 573) номеров, отражая тем самым общую покорность и смирение: нет звука — нет протеста.

Сцену казни также озвучивает музыка — *подчиненная* музыка слова, мелодия рубящих хореев и ямбов, написанных по «заказу» стихов одного из Государственных Поэтов: «И загремели над трибунами божественные медные ямбы — о том, безумном, со стеклянными глазами, что стоял там, на ступенях, и ждал логического следствия своих безумств» (с. 574).

Для творчества Замятина характерно интермедияльное перевоплощение слова в музыку, в данном случае «карающую музыку»: «Резкие, быстрые — острым топором — хореев» (с. 575). R-13 против собственной воли изничтожает приговоренного, своего бывшего сотрудника и друга. Звучащее слово становится буквальным оружием.

D-503 изначально предстает перед читателем как поэт, пишущий свой прозаический гимн, романский дневник во славу Отечества. На первой же странице он описывает состояние творческого вдохновения, которое заставляет его двигаться дальше, подбирать слова, созвучные его восхищению миром Единого Государства. Подталкиваемый иронией Замятина, он в традициях древних сказителей как бы ненарочно умаляет свой недостаточно изощренный слог: «Мое, привычное к цифрам, перо не в силах создать музыки ассонансов и рифм» (с. 549). Таким образом, на первых же страницах романа речь заходит о музыке слова, не буквально о музыке, но о гимновом тексте, о поэме.

Творческая потенция героя выделяет его из ряда граждан-номеров. Он начинает повествование, становясь на позиции творца, предстает человеком «не глухим», открытым для мечты, что важно в структуре общего художественного пространства замятинской прозы с действующими в ней героями-мечтателями и героями-обывателями, с идейно значимыми представлениями о любви «белой» и «серой». «Вам бы,



милейший, не математиком быть, а поэтом, поэтом, да! — говорит главному герою государственный поэт R-13. — Ей-ей, переходите к нам — в Поэты, а? Ну, хотите — мигом устрою, а?» (с. 571).

Для замятинской поэтики характерно прямое перетекание поэзии в музыку, которое Д-503 описывает как нечто разумеющееся: «Наши поэты уже не витают более в эмпиреях: они спустились на землю; они с нами в ногу идут под строгий механический марш Музыкального Завода; их лира — утренний шорох электрических зубных щеток и грозный треск искр в машине Благодетеля, и величественное эхо Гимна Единому Государству, и интимный звон хрустально-сияющей ночной вазы, и волнующий треск падающих штор, и веселые голоса новейшей поваренной книги, и еле слышный шепот уличных мембран» (с. 587). Вся поэзия, по версии Д-503, порождается музыкой, но эта музыка — набор звукообразов, описывающих быт Единого Государства и порожденных им.

Поэт и музыкант в художественном мире Замятина, бесспорно, родственны друг другу как воплощение одного и того же творческого начала при очевидной универсальности музыки, при обобщающем ее значении. И эта творческая общность в рамках Единого Государства, как ни парадоксально, раздвигается, впуская к себе гомеров нового времени — математиков, «узаконенных» творцов: «...я с трудом включил внимание только тогда, когда фонолектор перешел уже к основной теме: к нашей музыке, к математической композиции (математик — причина, музыка — следствие), к описанию недавно изобретенного музыкаметра» (с. 557).

Музыка и математика в новой сфере бытия взаимоподменяются. Д-503 занимает место того, кем ранее были Пушкин и Скрябин (именно эти имена упоминаются в романе). Он предстает как художник новой формации, страстный, творчески и социально активный человек. Но внимания достойна, в первую очередь, сама произошедшая подмена: музыкант заменен математиком. Математик, «покоритель» цифр, становится своего рода верховным жрецом Единого Государства. Именно он удостоен создания «Интеграла», призванного утвердить «новую веру» и власть на безграничных пространствах космоса. Музыка как плод авторского переживания заменяется музыкой «по расчету», однако Д-503 не становится «фальшивым» художником — его переживания и творческая эмоциональность по сути «древнего» образца.

В теоретико-поэтическом плане, проводя эти параллели, Замятин руководствуется ранее отработанными художественными приемами. Как отмечает обозреватель «Welt der Bücher», «Замятин пишет в особо характерном ему стиле, почти причудливо, с пристрастием к геометрии»

чекским картинам и краскам» (пер. наш. — *К.Д.*)<sup>6</sup>. Инженер Замятин как никто другой видит подлинность творческого начала математика, демиурга малого масштаба — строителя «Интеграла» Д-503. Источником вдохновения, той самой древней формы «эпилепсии», для героя служит его искренняя любовь к Отечеству, к Единому Государству, которая в какой-то момент заменяется любовью к женщине, несущей в себе бунт, протест.

Героя романа «Мы» Д-503 неоднократно называли «стандартным» русским интеллигентом. Так, В. Акимов пишет: «Роман, несомненно, пропитан чувством боли из-за исторической “слабости” интеллигенции»<sup>7</sup>. Ю. Нагибин говорит: «Главный герой, живущий в чудовищно регламентированном мире, опутывающем человека бесчисленными табу <...> на самом деле обычный издерганный русский интеллигент, рефлектирующий, слегка истеричный (в духе Достоевского)...»<sup>8</sup>. Однако едва ли Д-503 можно назвать таковым. По тексту романа очевидно, насколько верным и преданным остается герой родине. Другое дело, что его родина — Единое Государство. Он любит его и всеми возможными путями стремится защитить — от начала произведения и до последней сознательной записи в дневнике. Изображению его гармонизации с окружающим миром посвящено множество звуко-визуальных картин: «Как всегда, музыкальный завод всеми своими трубами пел Марш Единого Государства. Мерными рядами, по четыре, восторженно отбивая такт, шли нумера — сотни, тысячи номеров...»; «Блаженно-синее небо, крошечные детские солнца в каждой из блях, не омраченные безумием мыслей лица... Лучи — понимаете: все из какой-то единой, лучистой, улыбающейся материи. А медные такты: “Тра-та-та-там. Тра-та-та-там”, эти сверкающие на солнце медные ступени и с каждой ступенью — вы поднимаетесь все выше, в головокружительную синеву...» (с. 551). Очевидная авторская ирония, однако, не меняет сути отношения самого героя к тому миру, которым он взращен. Музыка Единого Государства — это музыка абсолютной легкости бытия. Счастье гражданина Единого Государства — счастье, не омраченное ни единым облачком, неоспоримое, и если угодно — «бесплатное», не купленное страданием: счастье нумера, таким образом, очень нерусское.

На первых же страницах Д-503 демонстрирует ментальность, которая приемлет несвободу, и более того — в рамках которой несвобода —

<sup>6</sup> *Samjatin J. Wir // Welt der Bücher. 1968. № 10. S. 553.*

<sup>7</sup> *Акимов В. Человек и Единое Государство. Возвращение к Евгению Замятину // Перечитывая заново. Л., 1989. С. 130.*

<sup>8</sup> *Возвращение Евгения Замятина. Документы и судьбы. Круглый стол ЛГ // Лит. газета. 1989. № 22 (5244). С. 5.*

это именно свобода, поскольку она в превосходной степени желаемая индивидом. По сути в предложенном контексте несвобода является свободным выбором. В защиту этой несвободы герой готов жертвовать собой, во славу этой несвободы он готов петь гимны, даже не имея голоса или слуха, не владея поэтическим слогом — он готов быть смешным, он готов для нее на жертву. Начиная свою поэму, Д-503 страстно влюблен в личную несвободу и пока — только в нее. «...Вы так вдохновенно все озирали — как некий мифический бог в седьмой день творения. Мне кажется, вы уверены, что и меня сотворили вы, а не кто иной» (с. 552), — говорит I-330, обращаясь к Д-503 и этим обнажает парадоксальность единого государственной ментальности: во всей своей несвободе человек-номер чувствует себя Богом, творцом, непосредственным соучастником общечеловеческого бытия.

В письме Анненкову Замятин писал: «В человеке есть два драгоценнейших начала: мозг и секс. От первого — вся наука, от второго — все искусство. И отрезать от себя все искусство или вогнать его в мозг — это значит отрезать... ну да, и остаться с одним только прыщичком»<sup>9</sup>. Трагедия Д-503 вырастает из столкновения его любви к тиранической, но активно принимаемой родине с любовью к женщине. По сути, ни в чем не разделяя убеждений и идей I-330, герой подчиняется ей, зачастую становясь жертвой сексуальной манипуляции. Ненадолго высвобождаясь из-под влияния I-330, его сущность все еще стремится к слиянию со знакомым и любимым для него миром, к этой «первооснове» возвращает его «другая» музыка: «...Торжественным медленным положом заколыхался над головами гимн — сотни труб Музыкального Завода и миллионы человеческих голосов — я на секунду забыл все: забыл что-то тревожное, что говорила о сегодняшнем празднике I, забыл, кажется, даже о ней самой» (с. 627). Но при этом характерен сам факт выбора, влечения героя в сторону I-330. Герой ее предпочитает теплой и уютной O-90. Его выбор не рационален, но чувствен — в пользу беспокойного, переменчивого, неподчиненного, неизвестного начала, что может быть интерпретировано как подсознательное желание творческой свободы и перемен.

По мере «формирования» в герое души, по мере развития его «заболевания» Д-503 все более слышит живой мир, в произведении появляется большее разнообразие природных, естественных, немеханических звуков. Это уже не «музыка Пифагоровых штанов» и «Музыкального Завода», но музыка оживающей природы (птицы за стеклянной стеной); звуки, отражающие человеческие эмоции,

<sup>9</sup> Анненков Ю. Евгений Замятин. С. 70.

переживания (дрожь, дыхание, биение сердца). Мир вокруг героя оживает: «ветер хлопает темными крыльями о стекло стен» (с. 616), «Ветер гудит — как где-то невысоко натянутая канатно-басовая струна» (с. 656); живыми становятся предметы: двери, краны: «Я умолял дверь, но она деревянная: заскрипела, взвизгнула» (с. 602); «Я слышал сейчас: из — крана умывальника — медленно капают капли в тишину» (с. 598); «оживает», эмоционально переживается, насыщается разнообразными оттенками все, что ранее казалось ровным и предельно понятным: «жужжащая далеким, невидимым пропеллером тишина» (с. 633). Звук в романе появляется как описание личностной эмоциональности, душевной активности: «Стал, прислушался. Но слышал только: тукало около — не во мне, а где-то около меня — мое сердце» (с. 601); «Я слышал свое пунктирное, трясущееся дыхание» (с. 602); «Тихонько, металлически-отчетливо постукивают мысли» (с. 612). И герой отмечает это как нечто принципиально новое в себе, наблюдает себя словно со стороны, узнает себя заново: «У меня дрожат губы, руки, колени — а в голове глупейшая мысль: Колебания — звук. Дрожь должна звучать. Отчего же не слышно?» (с. 603).

Проснувшиеся способности иного уровня звуковосприятия открывают Д-503 возможность видеть, чувствовать через звук: «Я не видел, но знал: она шла так же, как и я — с закрытыми глазами, слепая, закинув вверх голову, закусив губы, — и слушала музыку: мою чуть слышную дрожь» (с. 603). Описанию новых открывшихся герою возможностей посвящены целые развернутые картины: «И помню: вогнутая, розовая трепещущая перепонка — странное существо, состоящее только из одного органа — уха. Я был сейчас такой мембраной. Вот теперь щелкнула кнопка у ворота — на груди — еще ниже. Стекланный шелк шуршит по плечам, коленам — по полу. Я слышу — и это еще яснее, чем видеть, — из голубовато-серой шелковой груди вышагнула одна нога и другая... Туго натянутая мембрана дрожит и записывает тишину. Нет: резкие, с бесконечными паузами — удары молота о прутья. И я слышу — я вижу: она, сзади, думает секунду» (с. 578). Или: «Лица ее мне не видно, но по голосу слышу: смотрит сейчас куда-то очень далеко, зацепилась глазами за облако, плывущее неслышно, медленно, неизвестно куда...» (с. 639). Пробудившийся слух Д-503 описан как главный орган восприятия: звуки живописуют мир точнее, четче, чем изображение. Способность так слышать — один из знаков рождения души героя.

Еще одна характерная для замятинской прозы функция звука — портретная, психологически-портретная. Так, описания тембра голоса, мелодики речи зачастую выступают как средство создания

внешности или характера персонажа. Это преимущественно визуальные, подчеркнута метафоричные звукообразы. Приведем ряд иллюстрирующих примеров. I-330: «Голос ее был слышен отсюда, изнутри, из-за темных окон глаз, где пылал камин» (с. 564), «И в тишине — голос. Ее — не видно, но я знаю, я знаю этот упругий, гибкий, как хлыст, хлещущий голос» (с. 664), «голос — длинная, медленная игла в сердце» (с. 558). Д-503: «Голос у меня — странный, приплюснутый, плоский — я пробовал откашляться» (с. 568), «Ручка была медная — и я слышал: такой же медный у меня голос» (с. 566). R-13: «говорит захлебываясь, слова из него так и хлещут, из толстых губ — брызги; каждое “п” — фонтан, “поэты” — фонтан» (с. 571). O-90: «беспружинными были руки, ноги, беспружинный, висячий голос» (с. 610), «Голос — тень голоса» (с. 611). I и Ю: «Сперва я услышал у себя за дверью громкие голоса — и узнал ее голос, I, упругий, металлический, — и другой, почти негнувшийся — как деревянная линейка — голос Ю» (с. 638). Благодетель: «и будто вот только потому, что голос Его доходил ко мне с такой высоты, — он не гремел как гром, не оглушал меня, а все же был похож на обыкновенный человеческий голос» (с. 667). Незнакомый мужской (с согласной буквой) номер: «как будто он говорил отсюда, исподлобья, где глаза» (с. 609). Лектор: «какой-то мягкий, мохнатый, моховой голос» (с. 609). Посредством описания голоса Замятин привязывает к герою характерный для него «интегральный образ», обыгрывая в голосе, в манере говорить детали внешности героя, он завершает, наносит финальные штрихи его портрета, скрепляет саму художественную конструкцию.

Иная вариация «портретирующего» голоса — смех. I-330: «И вдруг она — рассмеялась. Я просто вот видел глазами этот смех: звонкую, крутую, гибко-упругую, как хлыст, кривую этого смеха» (с. 565), «I рассмеялась — и меня сбрызнула смехом: весь бред прошел, и всюду сверкают, звенят смешинки и как — как все хорошо» (с. 603), «Она засмеялась, громко — слишком громко. Быстро, в секунду, досмеялась до какого-то края — отступилась — вниз... Пауза» (с. 652). Доктор из Медицинского Бюро: «рассмеялся остро, ланцетно» (с. 599). Д-503: «Я сидел за столом и смеялся — отчаянным, последним смехом» (с. 666), «Раньше я этого не знал — теперь знаю, и вы это знаете: смех бывает разного цвета. Это — только далекое эхо взрыва внутри вас: может быть — это праздничные, красные, синие, золотые ракеты, может быть — взлетели вверх ключья человеческого тела...» (с. 672).

Отдельно стоит отметить сугубо замятинский звуковой прием, который в замятиноведении принято называть «невысказанным словом». Этот тип потенциально воплощенного звукообраза, который, однако, на пике действия, изобразительной эмоциональности, не получает сво-

его логического разрешения. Герой хочет произнести «спасительный», необходимый в данной ситуации звук, слово на грани жизни и смерти, но по тем или иным причинам не в силах сделать этого: «Внутри себя — неслышно, отчаянно, громко — я кричал ей это» (с. 662); «Она как будто угадала — обернулась. «Ну — вот мои глаза. Ну?» (Это, конечно, молча)» (с. 564); «я говорил, как в бреде — быстро, несвязно — может быть, даже только думал» (с. 603); «и мне нужно изо всех сил завинтить себя, чтобы не затопить криком весь аудиториум» (с. 609); «Должно быть шел дождь: лицо у меня мокрое. Где-то далеко, глухо — крики. Но никто не слышит, никто не слышит, как я кричу: спасите же меня от этого — спасите!» (с. 669), «И на меня — смех: и от этого смеха что-то к горлу, и я сейчас закричу или... или...» (с. 676). Характерно, что ярко выраженный, кульминационный звукообраз «невысказанного слова» участвует в создании центральной, наиболее трагичной сюжетной линии, в обострении оппозиции, на которой строится роман, — в описании развития отношений I-330 и Д-503.

Звуковые образы наполняют каждую страницу романа Замятина. Они предстают как средство описания эмоциональных переживаний героев, как портретирующие детали, как художественное средство обострения кульминационной напряженности. Развернутые описания музыки являют собой одно из тех оснований, на которых держится целостная конструкция романа, его идейная композиция. Симфонии Музыкального Завода и произведения Скрябина символически обозначают оппозицию механичности и творчества, однообразия производственных циклов работы машины и неограниченности свободы человеческой фантазии. В этом плане роман «Мы» можно назвать одной из вершин художника в работе со звуком, где звукообразная метафоричность не кажется экспериментальной, но предстает как инструмент воплощения отточенной до совершенства авторской философии.





## А. Б. ПЕРЗЕКЕ

### Интертекст «Медного всадника» А. Пушкина в антиутопии Е. Замятина «Мы»\*

В настоящей публикации осуществляется целенаправленное обращение к роману Замятина — неординарному, знаковому литературному явлению своего времени, с позиций развития в нем интертекста пушкинской «петербургской повести». Благодаря эпохальной роли романа-антиутопии изучение сложного диалога двух произведений приобретает особое значение в общем контексте явления семантической интеграции пушкинского мифа о Медном всаднике в литературу XX в., проливая свет на малоизученные или еще не подвергшиеся изучению механизмы формирования замятинского текста.

В многочисленных работах о романе «Мы» эпоха его создания неоднократно обозначается как *катастрофическая*. Автор произведения, пишет О. Н. Михайлов, «столкнулся в России... с насилием, принуждением, огромным количеством жертв. Замятин стал свидетелем гигантских геологических, тектонических сдвигов, когда отдельная личность... перестала быть самодовлеющей ценностью», когда происходило крушение традиционного гуманизма<sup>1</sup>. Очень важно подчеркнуть, что произведение писателя создавалось в русле русской послеоктябрьской литературы катастрофического художественного сознания и стало ее важнейшим фактором.

Исследователи отмечают, что содержание романа было значительно шире присущего ему технического прогноза, поскольку в нем «более важным представляется социально-философский аспект: постижение системы государственного устройства, места человека в обществе... В произведении изображается общая структура тоталитарного

---

\* Публикуется впервые.

<sup>1</sup> Михайлов О. Н. Гроссмейстер литературы // Замятин Е. Избр. М.: Правда, 1989. С. 18.



государства, которую гениально предугадал художник... Главная особенность изображенного в романе Единого Государства — это несвобода»<sup>2</sup>. По мнению В. А. Недзвецкого, антиутопия Замятина отнюдь не копировала современность, а передавала прежде всего сущность и внутреннюю логику происходящего, позволяя писателю «объективно предсказать в романе “Мы” тот страшный механизм государственного правления и дегуманизации личности», в который левацко-утопические теории и учреждения 1917–1920-х гг. превратились впоследствии. «И тем самым литературно смоделировать, опережая историческую реальность, не один российский, а многие тоталитарные режимы (общества) XX столетия». При этом, отмечает ученый, в романе осуществляется многовековая гуманистическая традиция, в свете которой важнейшие образы и мотивы произведения обретают непреходящий, онтологический смысл и значение<sup>3</sup>.

Отстаивая концепцию нового жанрообразования в романе «Мы», где антиутопия вбирает в свою структуру утопию, автор одной из самых последних работ о нем А. Н. Воробьева считает, что это произведение возвышается в литературе революционных и послереволюционных годов, выступает точкой отсчета классической мировой антиутопии XX в.<sup>4</sup>. Представление о том, что роман Замятина «породил целую мощную традицию мировой литературы»<sup>5</sup>, одну из ведущих в XX в., является парадигмальным: «...главное для нас, — пишет О. Н. Михайлов, — что Замятин был первым». Отметим, что этот аспект романа продуктивно рассматривается в монографии Л. М. Юрьевой<sup>6</sup> и что значение интеграции «Медного всадника» в замятинскую гротескно-фантастическую антиутопию оказывается прямо пропорционально ее художественно-философскому масштабу и месту в русской и мировой литературе.

Роман «Мы», как это неоднократно было отмечено его исследователями, возник на перекрестье западноевропейских и русских

<sup>2</sup> Николаенко О. Н. Жанр антиутопии в русской литературе XX в. Автореф. дисс. ... доктора филол. наук. Киев, 1996. С. 16–17.

<sup>3</sup> Недзвецкий В. А. Роман Е. И. Замятина «Мы»: временное и непреходящее // Перечитывая классику. Е. Замятин, А. Н. Толстой, А. Платонов, В. Набоков / Сост. Г. Г. Красухин. 2-е изд. М.: Изд-во Московск. ун-та, 1998. С. 7.

<sup>4</sup> Воробьева А. Н. Русская антиутопия XX — начала XXI вв. в контексте мировой антиутопии. Автореф. дисс. ... доктора филол. наук. Саратов, 2009. С. 3, 23.

<sup>5</sup> Михайлов О. Н. Гроссмейстер литературы. С. 19.

<sup>6</sup> Юрьева Л. М. Русская антиутопия в контексте мировой литературы. М.: ИМЛИ РАН, Наследие, 2005.

литературных традиций. В статье «Генеалогическое дерево Уэллса» писатель, по наблюдению В. А. Туниманова, перечисляет почти все источники романа, «кроме, пожалуй, самого главного — Достоевского»<sup>7</sup>. Интересно, что в другой своей работе «Путь к поэту. Пушкин в художественных произведениях и публицистике Замятина»<sup>8</sup> ученый говорит, применимо к «Мы», о некоторых внешних, бросающихся в тексте в глаза, аспектах пушкинского «присутствия», не связывая его при этом с текстом «Медного всадника».

В существующем контексте исследований о замятинском романе в работах С. Романова, А. Воробьевой, О. Николаенко, Е. Скоропеловой, Б. Ланина и подавляющего большинства других, включая входящие в многотомное издание Тамбовского университета «Творческое наследие Евгения Замятина: Взгляд из сегодня», сложилась устойчивая тенденция. В соответствии с ней в качестве основного источника отечественной традиции в романе «Мы» называется творчество Достоевского, и прежде всего те или иные смысловые грани «Записок из подполья», «Бесов», и в особой степени «Братьев Карамазовых» в лице Великого инквизитора, отзывающегося в Благодетеле. При этом ученые единодушно говорят об ориентации Замятина на «петербургский текст» русской литературы, входящий в роман «неявной функцией», для которой характерно «присутствие» в нерасчлененном единстве Пушкина, Гоголя, Блока, того же Достоевского<sup>9</sup>.

Действительно, интертекст романа «Мы» отличается многоставностью, свидетельствует о глубокой погруженности писателя в западно-европейский и русский духовный опыт и художественный поиск. До известной степени конструктивный подход к интертексту романа содержится в работе Н. Кольцовой, развивающей концепцию изысканной, блестящей и тонкой игры Замятина с мотивами и образами из произведений предшествующих и современных ему писателей, в этих рамках решая вопрос и об особом влиянии Достоевского. «Разумеется, — пишет исследователь, — и наша и западная критика отмечала безусловное влияние на роман “Мы” “Легенды о Великом инквизиторе”, а также присутствие в нем античных и библейских

<sup>7</sup> Туниманов В. А. Что там, дальше? (Достоевский и Замятин) // Русская литература. 1993. № 1. С. 68.

<sup>8</sup> Туниманов В. А. Путь к поэту. Пушкин в художественных произведениях и публицистике Е. Замятина // Петербургский текст: Из истории русской литературы 20–30-х гг. XX в. Межвуз. Сб. / Под ред. В. А. Лаврова. СПб.: Изд-во СПбГУ, 1996. С. 49–66.

<sup>9</sup> Туниманов В. А. Что там, дальше? (Достоевский и Замятин) // Русская литература. 1993. № 1. С. 68.

сюжетов. Но есть вопрос, которому не было уделено достаточно внимания, — о принципах взаимоотношений романа с теми произведениями русской литературы, что в совокупности составляют т. н. «петербургский текст»<sup>10</sup>. Выделяя базовые интертексты замятинского произведения, среди которых обоснованно называются «Записки сумасшедшего» Гоголя, «Преступление и наказание» Достоевского, «Петербург» А. Белого, Кольцова рассматривает в этом ряду и поэму «Медный всадник» как один из инвариантных текстов, показывая в то же время достаточно узкий диапазон ее влияния и не видя особой роли этого произведения в формировании структуры романа «Мы».

Несколько иначе, чем у Н. З. Кольцовой, ставится вопрос о традициях русской литературы в антиутопии Замятина и о конкретном пушкинском влиянии в одной из очень немногих работ, посвященных этой теме, — статье М. Степановой. Здесь отмечается, что «разнонаправленность литературных ассоциаций в замятинском романе, их множественность до сих пор не позволяет выявить единого принципа введения цитатного и ассоциативного пласта... Вследствие этой “поликодовости”... сама попытка выявления в его произведении текста, связанная с именем одного писателя, становится почти утопической. Однако ссылка на пушкинский текст заявлена самим автором в романе явственнее, чем другие. <...> Кроме того, отсылки к героям Гоголя и Достоевского... носят эпизодический характер... в то время как ассоциативные переключки с сюжетом “петербургской повести” Пушкина “Медный всадник”... отчетливо угадываются в романе Замятина». При этом, отмечает автор цитаты, «присутствие в романе ассоциативного пушкинского поля ощущается читателем постоянно»<sup>11</sup>. Декларируя более широкие связи «Мы» с пушкинской поэмой, чем это было увидено предыдущими исследователями, М. Степанова, тем не менее, затрагивает ограниченный участок этих связей, которые до сегодняшнего дня не получили в литературоведении адекватного освещения своего реального масштаба.

Настоящая публикация исходит из представлений о том, что «пропушкинская ориентация Замятина на концептуальном уровне подчиняет себе все более или менее ощутимые в романе “Мы” аналогии с петербургской повестью, придавая им системный характер и воздействуя на организацию художественной структуры

<sup>10</sup> Кольцова Н. З. Роман Евгения Замятина «Мы» и «петербургский текст» русской литературы // Вопросы литературы. 1999. № 4. С. 66.

<sup>11</sup> Степанова М. Г. Пушкинский текст в романе Е. Замятина «Мы» // Русская классика: между архаикой и модерном. СПб.: Изд-во СПбГУ, 2002. С. 148–149.

произведения»<sup>12</sup>. Уточняя эти представления сегодня, отметим, что «присутствие» «Медного всадника» в романе «Мы» отвечает интегральному принципу и, на наш взгляд, выстраивается по модели интегральной метафоры, распространенной в творчестве Замятина и выступающей характерной чертой, присущей его художественному мышлению. То обстоятельство, что именно данный пушкинский текст среди большого количества других литературных источников романа оказывается в роли структурообразующего инварианта, связано, по-видимому, с особым универсализмом поэмы, присущими ей антиутопической основой и катастрофизмом. При этом *интертекст «Медного всадника», имея свои цитатные и ассоциативные проявления, тем не менее, непосредственно писателем не декларируется и «присутствует» в повествовании в имплицитной форме, а его некоторые грани определяются только при структурно-семантическом подходе.* Между тем сам факт пушкинского «присутствия» в романе имеет непосредственное обозначение, которое будет рассмотрено далее.

Обратимся к урбанистическому пейзажу романа. Первым, кто почувствовал в нем петербургские очертания, хотя и не дал развития своему наблюдению, был Ю. Тынянов<sup>13</sup>. По более позднему мнению Н. Кольцовой, пейзаж антиутопии имеет прежде всего узнаваемые черты петербургской панорамы и именно из нее «выхватывает несколько наиболее ярких примет, перенесенных в роман и определивших облик города-государства. Собранные вместе, такие детали... указывают... определенные географические координаты города»<sup>14</sup>. Эти наблюдения с их текстуальной аргументацией, приведенной в работе исследователя, совершенно правомерны и в то же время позволяют сделать существенные уточнения. Так, например, приметы Петербурга, возникающие на первых страницах романа, не нейтральны по отношению к другим текстам, не являются лишь обобщенными элементами внелитературной петербургской топографии, но напротив, близки своей семантикой и пафосом пушкинскому одическому изображению «Петра творенья» во Вступлении к «Медному всаднику», со всей определенностью указывая на интертекст пушкинской поэмы.

<sup>12</sup> Перзек А. Б. Поэма А. С. Пушкина «Медный всадник» в художественной интерпретации Е. Замятина // Пушкин и Крым: Мат-лы IX Междунар. науч. конференции: В 2 кн. Симферополь: Крымский Архив, 2000. Кн. 1. С. 229.

<sup>13</sup> Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977. С. 157.

<sup>14</sup> Кольцова Н. З. Роман Евгения Замятина «Мы» и «петербургский текст» русской литературы. С. 66.

Очевидно, что два литературных художественных мира, рисующих земное воплощение мечты, иллюзорное торжество утопической идеи, оказываются сопоставимы. Ряд поэтических фрагментов, из которых складывается образ города Петра во Вступлении к «Медному всаднику», имеет свои творческие аналогии в романе «Мы», позволяющие говорить о конкретном источнике интертекста. Прежде всего, это те особенности городского пейзажа, которые выражаются в поэме художественными формулами, несущими в себе семантику великолепия, света, обустроенности, упорядоченности с ярко выраженной одической оценочной окраской.

«Строгий, стройный вид» нового града пушкинского произведения с громадами дворцов и башен, «державное течение» Невы, одетой в гранит (V, с. 136)<sup>15</sup>, господство света над ночной тьмой, а также однообразная «красивость пехотных ратей и коней» (V, с. 137) находят свои текстуальные аналогии в романе «Мы». Здесь это «непреложные прямые улицы, брызжащее лучами стекло мостовых, божественные параллелепипеды прозрачных жилищ», квадратная гармония серо-голубых шеренг; «Мерными рядами, по четыре, восторженно отбивая такт, шли нумера — сотни, тысячи нумеров в голубоватых юнифах...» (с. 310)<sup>16</sup>. В последнем образе сливается семантика побежденной стихии и воинского строя, в основе которых лежит несвободное движение, направляемое державной волей. И когда идея упорядоченной, антропоморфной стихии находит у Замятина выражение через семантику воды — «я — мы, четверо, — одна из бесчисленных волн в этом могучем потоке», становится видна перекличка с пушкинскими строками: «Невы державное течение, / Береговой её гранит» (V, с. 136).

В этом контексте пушкинского влияния можно рассматривать и другие значимые элементы урбанистического пейзажа антиутопии: протекающую по городу-государству реку с мостом на другой берег (у Пушкина — «Мосты повисли над водами»), господствующую над городом аккумуляторную башню с колоколом («и светла / Адмиралтейская игла»). Кроме этого, небо в романе, которое «задёрнуто золотисто-молочной тканью» (с. 346), сопоставимо с «золотыми небесами» (V, с. 136) Вступления в «петербургскую повесть». Можно отметить и «сверкающие на солнце медные ступени» (с. 310)

<sup>15</sup> Здесь и далее цитаты из «Медного всадника» приводятся по изд.: Пушкин А.С. Полное собр. соч.: В 16 т. Л.: Изд-во АН СССР, 1937–1949, — с указанием тома и страниц в скобках.

<sup>16</sup> Здесь и далее цитаты из романа «Мы» приводятся по изд.: Замятин Е. Избр. М.: Правда, 1989, — с указанием страницы в скобках.

у Замятина и «Сиянье шапок этих медных» (V, с. 137) у Пушкина, заполненные нумерами улицы Единого Государства и «оживлённые берега» града Петра. Возникающие аналогии позволяют со всей определенностью ощутить в основе созданного Замятиным утопического литературного города пейзажно-топографический архетип утопии из поэмы «Медный всадник». В романе «Мы», таким образом, возникают очертания Петербурга, данные сквозь призму одического пафоса, что позволяет говорить об их близости именно пушкинскому, одическому изображению в «Медном всаднике».

Принципиально важным выступает тот факт, что Замятин открыто указывает на «пушкинский след» в романе, на что в свое время одним из первых обратил внимание В. А. Туниманов, правда, не связывая его с конкретной событийной структурой пушкинской поэмы. Писатель сгущает «присутствие» Пушкина в антиутопии до непосредственного воплощения образа поэта, выделяя его из всех названных гениев прошлого — Достоевского, Шекспира, Скрябина, и ставя перед ним мятущегося героя. «С полочки на стене прямо в лицо мне чуть приметно улыбалась курносая, асимметрическая физиономия кого-то из древних поэтов (кажется, Пушкина)» (с. 325).

Улыбка памятника всегда загадочна и многозначительна, на ней лежит печать бессмертия, о котором говорил сам поэт: «Нет, весь я не умру...». Обращенная по воле автора к герою романа, она становится знаком всеведения Пушкина и причастности к тому, что случилось в далеком будущем, ибо все это уже произошло в созданном им мифе о прекрасном городе, бунте стихии, Медном всаднике и бедном Евгении, и теперь возвращается в своем новом воплощении. Отсюда следует, что власть поэта над людьми, о которой говорила I-130, продолжается. Кроме того, «асимметрическая физиономия» Пушкина оказывается противоположна геометрически упорядоченному, тоталитарному, математизированному миру утопии и как бы искушает героя стихией чувств, непредсказуемостью и свободой.

Образ великого поэта возникает в «Мы» и в другой своей ипостаси. Печатью обаяния пушкинских черт отмечен «негрогубый» R-13, тоже имеющий асимметрическую внешность, в которой проявляется его критически мыслящая, свободолюбивая натура. В детстве он был, как и Пушкин, отчаянный шалун. Теперь тяготеет своей ролью придворного стихотворца, а его высказывания об устройстве Единого Государства проникнуты едва скрываемой иронией и крамольным вольнодумством, выдающими духовную самостоятельность, которой лишен герой Д-503. Поэтому не случайно он оказывается среди заговорщиков.

Подобное «окликание» Пушкина в романе Замятина «сигналист» о масштабном пушкинском «присутствии» и подтверждается тем, что

в «Мы» на различных художественных уровнях проступают очертания поэмы «Медный всадник», которая самим автором избирается в качестве главного прототекста его произведения. В основе антиутопии XX в. лежит структура повествования, включающая событийный ряд, а также во многом и идеологию «петербургской повести».

Весьма существенным выглядит тот факт, что свое повествование Замятин начинает с оды Единому Государству, в котором искусственное господствует над природным. По своей сути и пафосу подобное начало очень напоминает одическое вступление в пушкинскую поэму, причем вертикальный вектор города-государства здесь также включает в себя библейский архетип Вавилона. Отметим и то, что если в качестве основных строительных материалов «Петра творенья» Пушкин называет камень (гранит) и металл (чугун оград, медь статуи и железо узды, поднявшей на дыбы Россию), то в Едином Государстве все сделано из их прямого аналога — «нашего стекла — вечного, как золото, гибкого, как сталь» (с. 310). Из него возводят здания и Зеленую Стену, им мостят мостовые и др., т. е. используют как аналог камня и металла.

Сравнение стекла с вечным золотом, сделанное писателем, неслучайно. Оно помогает провести еще одну важную параллель между романом «Мы» и «Медным всадником». Так, если характерной приметой возведенного Петром города выступают уже не раз упоминавшиеся «золотые небеса», то в городе-государстве находим развитие этой пушкинской детали, где на груди нумеров золотые бляхи, а у Скрижали «пурпурные на золотом поле цифры» (с. 314), где золотые аэро, «золотое, чистое сияние букв на вывеске Бюро» Хранителей (с. 333). Смысл здесь заключается в том, что «чистое золото» и «прозрачное стекло» являются светоносными материалами, из которых, согласно Апокалипсису, выстроен Небесный Иерусалим<sup>17</sup>. Таким образом, в основе обоих литературных городов, сближающей их, можно увидеть вариации единого библейского архетипа, подчеркивающего их утопичность. Отсвет его, один раз мелькнув в «Медном всаднике», в контексте общего интертекстуального влияния поэмы Пушкина также воспринят Замятиным в романе «Мы» и значительно усилен.

В одическом Вступлении в поэму вся предшествующая созданию города природная и социальная жизнь с «мшистыми, топкими» берегами реки, убогим существованием, «старой Москвой» объявляется несовершенной. Этот же мотив характерен и для повествования о Едином Государстве. Претендуя быть пределом совершенства, оно

<sup>17</sup> Аверинцев С. Рай // Мифы народов мира: Энциклопедия: В 2 т. Т. 2. М.: Сов. энциклопедия, 1992. С. 365.



отрицает все стихийные проявления жизни как варварские, дикие, хаотичные, отгораживаясь от них Зеленой Стеной, а внутри Стены вводя их в русло Скрижали, именно так, как в «петербургской повести» стихия оказалась скована гранитом в прямом и переносном смысле. Характерно, что в «Мы» нумерам специально демонстрируют фрагменты прошлого, стремясь вызвать к ним негативное отношение, например, к неупорядоченному городскому движению в XX в., страстной музыке Скрябина и вообще ко всей часто упоминаемой стихийности в древнем бытии.

Всему этому противопоставляется идеальное устройство города-государства с преобладающим, как во Вступлении к «Медному всаднику», господством яркого света. Но если «град Петров» оказывается идеален лишь условно, то это его свойство наследует и утопический образ города будущего у Замятина.

Есть все основания говорить и о преемственности романом «Мы» *мотива насилия власти*, перетворяющей мир. Пушкиным он своеобразно воплощен в фигуре умолчания о подробностях победы Петра над стихией и построении «юного града», в метафорическом образе Невы, укрощенной и заключенной в гранитные берега, а также в зловещей статуе Медного всадника и жалком положении Евгения. Все это оказывается воспринято Замятиным и изображено в значительно более развернутом виде с использованием возможностей романной формы повествования. Так, например, писатель рассказывает о трагических страницах истории — опустошительной войне между городом и деревней, массовой гибели населения, принуждении оставшихся в живых строить новый искусственный мир для следующих поколений, представляющих из себя «осчастливленных» нумеров, которые живут в замкнутом пространстве. В этом можно увидеть проявление эсхатологических смыслов, связанных с гибелью старого мира, и одновременно черты космогонического мифа, что характерно и для семантического пространства поэмы Пушкина.

В ходе развития действия романа «Мы» в нем так же, как в «петербургской повести», иссякает одическое состояние мира, оказавшееся условным, утопически-иллюзорным. Оно сменяется нарастающей и достигающей своего апофеоза *катастрофой*, вызванной искусственным государственным конструктом, построенном на принуждении, насилии и несвободе, которая проявляет его зыбкость и выступает его отрицанием. При этом в повествовании оказывается главенствующим эсхатологический миф. Катастрофическое состояние мира, потрясающее его основы, у Пушкина наступает резко, у Замятина возникает и развивается постепенно, что не меняет общей типологически общей сути изображаемого в обоих произведениях явления.

Автор романа «Мы» с очевидностью творчески воспроизводит пушкинский смыслообразующий (и структурообразующий) принцип, лежащий в основе поэмы о потопе и заключающийся в отрицании отрицания. Власть жаждой преобразования нарушает равновесие мира, ее созидательная воля покоряет и тем самым отрицает стихийное начало жизни во всех ее проявлениях и создает путем насилия во исполнение величественных и благих намерений прекрасный город, который становится, подобно Петербургу «Медного всадника», градом обреченным. Побежденная, скованная у Пушкина гранитом, а у Замятина параграфами Скрижали и корпусом Хранителей, внешне упорядоченная, но не побежденная до конца, не прекратившая быть собой стихия таит в себе до поры вражду. Наконец, она вырывается из отведенных ей пределов и набрасывается на город, тем самым отрицая осуществленный в нем замысел власти, по всем своим признакам выступающий утопическим. В романе-антиутопии XX в. это нарастающий бунт вкусивших свободу человеческих душ, вылившийся в их открытое неповиновение предержавшей власти Благодетеля и поставивший под угрозу само существование Единого Государства.

Важно отметить, что у Замятина хорошо просматривается дальнейшее развитие и жанровое оформление антиутопической семантической структуры, целенаправленно воплощенной Пушкиным в «Медном всаднике». Ее сущность заключается в критике государственной системы, предлагаемой властью в качестве усовершенствованной реальности. Именно поэтому подобная художественная структура включает в себя объект, подвергающийся критическому осмыслению. Другими словами — антиутопическое начало обязательно моделирует утопию, чтобы идейно оттолкнуться от нее, в событийной динамике сюжета продемонстрировав ее бесчеловечность и нежизнеспособность с позиций гуманизма и здравого смысла. При этом в романе «Мы» закономерно воспроизводится и ложится в жанровую основу произведения семантическая парадигма, сформулированная М. Ю. Лотманом для «петербургской повести» — *стихия, статуя, человек*, сохраняющая и развивающая пушкинскую предикацию. Этот фактор создает преобладающее влияние пушкинского интертекста на механизмы возникновения романа в творческой лаборатории писателя.

Подобный сознательный выбор автора «Мы» вполне мотивирован. В поэме «Медный всадник» впервые в мировой литературе осмысляется во всей полноте смысложизненная ситуация, увиденная Пушкиным в России, развитие которой в XX в. определит судьбу не только отечественного бытия, но так или иначе всей цивилизации. Это построение утопических государственных конструкций путем массового насилия, борьба власти с личностным началом, противодействие ей

органичных жизненных сил и конечный крах искусственной системы, явившейся результатом перетворения мира «во благо». Именно Пушкин первым совершил художественное исследование проблемы: что есть благо для государя и государства, а что — для человека. Он постиг истину, что путь силового государственного совершенства утопичен и лежит только через насилие, подавление личности государственным деспотизмом, возникновение которого неизбежно при осуществлении грандиозных планов. Поэт впервые в литературе нового времени остро поставил и вопрос об ответственности власти за катастрофическое развитие действительности.

Подобный узел координальных противоречий российского бытия, воплощенный в «Медном всаднике», явился, на наш взгляд, одной из главных причин его востребованности Замятиным в качестве инвариантного текста в ходе решения им творческих задач в романе «Мы». Поэтому нет ни одного другого текста, который мог бы значить для этого произведения как инвариант столько же, сколько «Медный всадник». Все остальные, влияние которых на роман отмечено исследователями, входят в его художественную плоть порой весьма значительно, как, например, «Братья Карамазовы» легендой о Великом Инквизиторе, «Преступление и наказание» мотивом убийства старухи, прозвучавшем у Замятина в незавершенном варианте, гоголевские «Записки сумасшедшего», которыми фактически является дневник героя Д-503. Однако это вхождение во всех случаях выступает фрагментарным. Вот почему трудно согласиться с Тунимановым, считающим, что «...пушкинское, преломленное через художественную диалектику Достоевского, неперменным и законным элементом вошло в... прозу новых координат» Е. Замятина<sup>18</sup>, поскольку механизм пушкинского «присутствия» в романе выступает иным.

Образ стихии, стоящий первым в триединой парадигме Лотмана, в «Мы» оказывается его автором предельно антропоморфизирован, при этом сохраняя узнаваемую семантику водного потока. Если говорить обобщенно, не вдаваясь в сюжетные детали, то человеческая стихия в антиутопии Замятина, естественную природу которой власть стремилась подчинить своим замыслам, сделать управляемой, трансформировать (нестойкая одичность в романе, сходящая на нет, — иллюзия, что ей это удалось), выходит из повиновения, бросает власти вызов, на какой-то момент обретает свободу и творит разрушения.

Противостояние стихии и власти, дошедшее в «Мы» до самого пика, приводит к катастрофе, к наступлению хаоса, в чем проявляется событийная структура «Медного всадника». Однако в финале

<sup>18</sup> Туниманов В.А. Путь к поэту. С. 63.

Благодетелю удастся остановить бунт и водворить стихию в отведенные ей берега, когда Единое Государство, принеся жертвы, устояло. Здесь возникает реализация Замятиным в кратком изображении «послепотопного» времени еще одного пушкинского смысла: «В порядок прежний все вошло» (V, с. 145).

Подчеркнём, что интертекст «петербургской повести» в замятинской антиутопии, заключающей в себе её мотивику, часто присутствует имплицитно и аллюзийно с сохранением предикации инварианта, периодически по воле автора приобретая форму, близкую к цитатной. Так, например, в разгар катастрофы Д-503 натывается на улице на труп погибшего человека, его друга-поэта. В данном эпизоде узнаваем проявляющийся в непосредственном образном выражении пушкинский мотив, связанный с жертвами потопа и заключённый в уже неоднократно приводимых строчках «Медного всадника»: «...кругом, / Как будто в поле боевом, / Тела валяются» (V, с. 145).

Одним из самых явных проявлений интертекста «петербургской повести» в романе Замятина выступает образ Благодетеля, который занимает в его структуре то же место, что и Медный всадник в поэме Пушкина, соответствуя в парадигме Лотмана образу-символу статуи, воплощающей в себе идею охранительной власти, поддерживающей установившийся порядок вещей, наводящей ужас и карающей непокорных. В исследованиях о романе «Мы» существует устойчивая тенденция рассматривать образ Благодетеля исключительно в свете традиций легенды о Великом инквизиторе. Туниманов подчёркивает, что «уже первые читатели (и слушатели) романа безошибочно ... сопоставляли “Мы” и “поэмку” Ивана Карамазова “Великий инквизитор” ... Замятин создаёт модель тоталитарного общества с иероглифической фигурой загадочного и всемогущественного Благодетеля на самом верху»<sup>19</sup>. На связь гротескного образа Благодетеля с легендой о Великом инквизиторе Достоевского указывает и О. Н. Николаенко<sup>20</sup>. В то же время другие исследователи видят, как «в образе богоподобного Благодетеля... то и дело проступают черты Медного всадника, монументальной статуи, оживающей и карающей героя»<sup>21</sup>.

Подобное противоречие в оценках литературного генезиса этого важнейшего образа романа «Мы» становится устранимо при использовании диалектического подхода к явлению и нахождению позиции, позволяющей увидеть в Благодетеле органичную двойственность традиций. Семантика Великого инквизитора, несомненно, проявляется

<sup>19</sup> Туниманов В.А. Что там, дальше? С. 68.

<sup>20</sup> Николаенко О.Н. Жанр антиутопии в русской литературе XX в. С. 16.

<sup>21</sup> Степанова М.Г. Пушкинский текст в романе Е. Замятина «Мы». С. 149.

в сцене встречи полумистического правителя Единого Государства с героем и его монологе о бремени власти, обращенной во благо, ее отблеск ощутим в финале, где Благодетель с помощью искалеченного операцией Д-503 творит расправу над бунтом и его вдохновительницей. Однако в первых сценах, связанных с Благодетелем, эта фигура, олицетворяющая собой власть, явно тяготеет к семантике Медного всадника.

Если образ Петра изображен Пушкиным в его последней поэме в двух мифологических ипостасях — демиурга Вступления и грозной статуи, охраняющей свой город, которая обладает зловещей силой и предстает ложным кумиром, «горделивым истуканом», то творческая вариация Замятина воплощает в одном романном лице оба эти начала. Благодетель предстает как создатель и хранитель мира воплощенной утопии. Его функция становится именем собственным точно так же, как это можно увидеть в случае с именем Медного всадника, с образом которого Благодетель генетически связан. Для его обозначения Замятин использует местоимение «Он», как это делает Пушкин в первом варианте рукописи поэмы, представленном царю, и во втором варианте с незавершенной авторской правкой, используя заглавную букву по аналогии с сакральными текстами, которая в советский период публикаторами поэмы была заменена на строчную. Этим приемом автор «петербургской повести» стремился передать печать божественности, лежащей на Петре. Замятин усиливает эту семантику Благодетеля, многократно повторяя в тексте «Он», «Ему», «перед Ним». Кроме того, в романе «Мы» создается ощущение, что Благодетель бессмертен, что Единое Государство плод его трудов, ибо о какой-либо преемственности власти не сказано.

По своему художественному решению это явно мифологическая фигура, повторяющая пушкинское изображение Петра-Медного всадника. «А наверху, на Кубе, возле машины — неподвижная, как металл, фигура того, кого мы именуем Благодетелем. Лица отсюда, снизу не разобрать: видно только, что оно ограничено строгими, величественными, квадратными очертаниями» (с. 337). Эта статуйная, застывшая фигура семантически «рифмуется» с фигурой Вступления в поэме Пушкина — «Стоял он, дум великих полн» (V, с. 135), и с его медной статуей. При этом Куб вызывает ассоциации с каменным постаментом — «подножием кумира», а самого Благодетеля Замятин по пространственным координатам располагает в узнаваемой по «Медному всаднику» «в необозримой вышине» — на вершине Куба, где он и царит над миром, как и его прототип, так же воплощая в себе принцип деспотической власти и предстывая «подменным» богом зависимых от него людей.

В качестве значимой повторяющейся детали писатель выделяет «тяжкие», «громадные» руки Благодетеля, обозначенные в тексте сначала как каменные, а в дальнейшем — как чугунные, в чем ощущимы смысловые параллели с обрамляющими и удерживающими покоренную стихию камнем и металлом пушкинской поэмы («Береговой ее гранит»; «Твоих оград узор чугунный» — V, с. 136). Стоит вспомнить о том, что пушкинский «мощный властелин судьбы», который резонирует в образе созданного Замятиным властителя утопического государства, поднимает «на высоте, уздой железной» на дыбы Россию, и в этом фрагменте поэмы присутствует неумолимый металл и неназванная в описании, но подразумеваемая рука, держащая узду. Отметим также, что рука Медного всадника становится одной из его характерных черт, предстывая в пластике пушкинского изображения *усмиряющей бунт, простертой* («Кумир с простертою рукою»), что выступает художественным выражением «основного жеста» этого образа.

Подобный атрибут в полной мере наследует и властный персонаж Замятина: «И вдруг одна из этих громадных рук медленно поднялась...» (с. 337); «чугунный жест нечеловеческой руки»; «Благодетель... положил на рычаг огромную руку» (с. 338). Все это повелевающие и карающие движения, в последнем случае — связанные с казнью провинившегося нумера. Простертую руку за своей спиной ощущал и бедный Евгений, и эта сцена стала парадигмальным символическим выражением преследования властью человека и вошло в пушкинский интертекст романа «Мы».

Созданная пером Замятина фигура Благодетеля воплощает в себе как семантику неподвижной статуи, так и статуи ожившей, в развитие данного пушкинского мотива наделенной не только способностью к движению, но и речью. Автор «Мы» с очевидностью обращается здесь к лежащему в основе Медного всадника архетипу ожившего мертвого тела или статуи, что в фольклоре и в литературе являет собой «образ вторжения демонических сил в человеческий мир»<sup>22</sup>. Новаторским художественным ходом в романе выступает то обстоятельство, что статуя Пушкина в семантическом поле его повествования оказывается в антиномичных отношениях с человеко-статуей Благодетеля как истинное величие светлой духовности, когда-то различившей властное зло, с новым воплощением этого зла, имя которому — сатанизм ложного кумира.

Цитатное и прямое, а также ассоциативное, имплицитное проявление интертекста «Медного всадника» в антиутопии Замятина,

---

<sup>22</sup> Эпштейн М. Н. Парадоксы новизны: О литературном развитии XIX–XX вв. М.: Сов. писатель, 1988. С. 57.

носящее системный характер, закономерно распространяется и на уровень героев обоих произведений. Между ними устанавливаются очень сложные отношения, связанные с высоким уровнем активной творческой трансформации автором романа «Мы» его ведущего инварианта и практически не рассмотренные в науке о литературе за исключением констатации того факта, что «для героев обоих произведений встреча с кумиром (или идолом) становится роковой, воспринимается как наказание за попытку противостоять государственной стихии»<sup>23</sup>. На наш взгляд, семантику, связующую Евгения и Д-503, нужно искать не в подобии их человеческой сути, поскольку во многих аспектах типы их личности трудно сопоставимы, а в типологии тех черт, которые являются жанрообразующими для героев антиутопии — прежде всего сопоставимости места и функций в структуре произведений, преемственной от «петербургской повести» к «Мы».

Утверждение А. Н. Воробьевой о том, что «сюжет антиутопии основан на истории жизни героя, вступающего в противостояние с государством»<sup>24</sup>, в полной мере применимо к главным персонажам произведений Пушкина и Замятина, равно как и то, что «герой антиутопии — человек сомнения, которое становится коррелятом поврежденного общественного сознания и открывает новые возможности более широкого взгляда на мир». Сомнения Евгения в подлинности и реальности мироустройства, которое так легко оборачивается трагическими потерями, а затем и в исторической правоте Медного всадника, разрушительные для утопии, в романе «Мы» проявляются через мучительные терзания Д-503, рожденные его новым жизненным опытом и катастрофическим крушением всего устоявшегося, что по своей сути аналогично происходящему в пушкинской поэме.

Подобно Евгению, герой Замятина охвачен чувством всепоглощающей любви, дающей мотивировку его поведению и состоянию души, стремится спасти возлюбленную, но утрачивает ее. Его так же посещает безумие как выпадение из общего порядка вещей, у него складываются совершенно особые, непосредственные отношения с Благодетелем, как у Евгения с Медным всадником. Даже такая деталь: если пушкинский герой сирота, то сиротой является и Д-530, если бедный чиновник пронзительно одинок в своем душевном смятении среди окружающих, то одиночество в мире, где господствует коллективная идеология «мы», характерно и для погруженного в свои

---

<sup>23</sup> Степанова М. Г. Пушкинский текст в романе Е. Замятина «Мы». С. 149.

<sup>24</sup> Воробьева А. Н. Русская антиутопия XX — начала XXI веков в контексте мировой антиутопии. С. 20.



переживания, отчужденного ими от всех остальных и несчастного строителя «Интеграла» — космического корабля, производного от Единого Государства и Благодетеля и воплощающего в себе их утопические вселенские амбиции. Можно отметить и самоотверженность обоих персонажей, доходящую до самоотречения в ситуациях, когда их возлюбленным угрожает опасность. Евгений, глядя туда, где бушуют волны потопа, страшится «не за себя», что повторяет и Д-503, который, не думая о себе, бросается спасать I-130 во время беспорядков на стадионе.

Для понимания типологических черт главных героев произведений Пушкина и Замятина, несущих на себе основную антиутопическую нагрузку, очень точным оказывается наблюдение Б. А. Ланина, связанное с тем, что герой антиутопии всегда эксцентричен, поскольку действует в экстремальных ситуациях, а это позволяет раскрыться его характеру на пределе духовных возможностей в самых потаенных человеческих глубинах<sup>25</sup>.

Обращаясь к вопросу о развитии Замятиным в романе инвариантной пушкинской основы и придании неповторимого своеобразия своему герою, об авторской вариации в нем узнаваемых пушкинских смыслов и одновременно художественной самостоятельности и полнокровности, можно отметить прежде всего следующее. Писатель совмещает в Д-503 существующие в «Медном всаднике» отдельно «великое», государственное начало Петра и условно «малое», частное начало бедного Евгения. У героя романа «Мы» гипертрофировано чувство причастности ко всему в его мире вплоть до ощущения себя демиургом: «И так: будто не целые поколения, а я — именно я — победил старого Бога и старую жизнь, именно я создал всё это...» (с. 310). Однако цельное Я, тождественное с Единым Государством и растворяющееся в его обезличивающем Мы, раздваивается в сознании героя на два взаимоисключающих в его мире начала: Я, всемерно сопричастное Мы (государственное), и Я пробужденной суверенной личности (индивидуальное). Причина этого — Эрос, который вызывает в душе Д-503 неизвестные ему эмоции и человеку государственного образа мыслей, занимающему к тому же значительное положение строителя «Интеграла», противопоставляет человека суверенного, нарушающего к тому же на каждом шагу обязательные в его мире установления.

Пушкинские смыслы ощутимо и весьма своеобразно проявляются в драме замятинского героя, который, раздвоившись, оказывается

---

<sup>25</sup> Ланин Б. А. Анатомия литературной утопии // *Общественные науки и современность*. 1993. № 5. С. 156.

гонителем самого себя. Иначе говоря, идея государства, олицетворяемая Благодетелем, образ которого в романе несет на себе отблеск семантики Медного всадника, предстает для героя не только внешним фактором, нависающим над только что обретенной им частной жизнью, но прежде всего предстает фактором глубоко внутренним. Именно так в романе «Мы» интерпретирован пушкинский мотив преследования Евгения Медной статуей. Вопреки разуму и долгу, подчиняясь древним инстинктам человеческой природы — любовной страсти и свободолюбия, герой антиутопии невольно, сам того не желая и не осознавая, бросает вызов Единому Государству и его кумиру. Из-за этого он объективно оказывается частью разбушевавшейся стихии человеческих душ, концентрированное выражение которой заключено в образе главы бунтовщиков и теоретика бунта — I-130. Отметим кратко, что наделяя свою героиню революционным сознанием, а также другими проявлениями в романе авторской художественной концепции, Замятин выходил за пределы однозначно негативной пушкинской аксиологии, воплощенной в изображении бунта стихии, и видел в нем естественный путь обретения свободы в тоталитарном обществе путем социального взрыва. Однако все это нисколько не снижает значения для «Мы» «петербургской повести» как инвариантного текста.

Таким образом, в итоговом отношении к статуе-власти, если смотреть на расстановку сил в антиутопии сквозь призму парадигмы, сформулированной Лотманом для «Медного всадника», два ее элемента — *стихия и человек*, у Замятина смыкаются в своем протесте против сдерживающего, враждебного и разрушительного для человечности начала власти, как это происходит в поэме Пушкина. Безумие-просветление Евгения, прозревшего виновника своих бед в «строителе чудотворном», и безумие-прозрение Д-503, мучительно для себя познавшего собственную человеческую природу, входящую в противоречие с государственной властью, оказываются подобны в своей семантике. И если Медный всадник, в конце концов, настигает Евгения — такой может быть одна из интерпретаций его смерти, то Благодетель, задумавший страшную операцию для радикального подавления человеческого начала и возможности бунта против воплощенной утопии, также настигает Д-503. Этот смысл находит опору в заключительных событиях романа, когда после удаления мозгового центра фантазии душевно искалеченный герой практически становится живым мертвецом, существом «иного» мира, поскольку совершает страшное предательство своей возлюбленной, не ведая, что творит.

Стоит обратить внимание еще на целый ряд свойств романа «Мы», которые выступают составляющими элементами его антиутопиче-

ского потенциала и заключают в себе узнаваемое влияние «Медного всадника».

В. А. Недзвецкий убедительно показывает, что «обрисованный в “Мы” социальный порядок... подключается к длинному ряду в свою очередь умозрительно сконструированных общежитий» Платона, Т. Компанеллы, Ф. Бэкона, Э. Кабе, Ш. Фурье, Н. Чернышевского<sup>26</sup>. По мнению ученого, благодаря подобным параллелям в устройстве мира своего произведения, Замятин «обобщал, критически осмысливал сам *тип мировосприятия*, порождающего утопию... Это *рационализм* — в значении мышления сугубо абстрактного, отвлекающегося от живого многообразия и разнообразия явлений и не скорректированного нравственным чувством отдельного человека, судом его совести». Стремясь показать негативный характер социума, построенного в свете идей «чистого разума» как формализованное и бездушное, бесчеловечное государственное образование, Замятин создает образ Единого Государства, которое отличается «прежде всего полной рационализацией всей жизнедеятельности обитателей, начиная с производства и кончая интимно-сердечной сферой»<sup>27</sup>. При этом, как правомерно считает Недзвецкий, писатель-гуманист создает предупреждение, очередное в истории мировой культуры, и вслед за Христом, Руссо, Кантом, Гоголем, Достоевским и Толстым... ведет борьбу с соблазном и обманом «чистого разума», претензии которого на окончательное разрешение противоречий человеческого бытия и его «усовершенствование» неоднократно оборачивались в истории XX в. огромными человеческими жертвами и вслед за этим, добавим, сокрушительным крахом самой идеи государственного рационализма.

Между тем в приведенном ряду великих гуманистов с их идеями и творениями с полным на то основанием должен находиться и Пушкин, внесший поэмой «Медный всадник» свою лепту в развенчание и нравственное осуждение государственного рационализма, сопровождающегося насилием и деспотизмом власти, преобразующей мир и мыслящей рациональными категориями, среди которых нет человеколюбия. Пушкинский духовный опыт в этом плане, несомненно, повлиял на роман-антиутопию «Мы».

Глубоко не вдаваясь в вопрос, требующий отдельного разговора, отметим лишь некоторые принципиальные особенности последней пушкинской поэмы с точки зрения развития в ней *идеи рационализма*, под знаком которой Замятиным в XX в. была создана художественная модель Единого Государства в отражение победившей социальной

<sup>26</sup> Недзвецкий В.А. Роман Е.И. Замятина «Мы»: временное и непреходящее. С. 7.

<sup>27</sup> Там же. С. 8.

тенденции его эпохи. Тип рационального мышления отчетливо проявляется в планах Петра во Вступлении в «петербургскую повесть». «Строгий, стройный вид» вознесшегося города, в котором прочитывается геометрический план, «державное течение» водной стихии — вот очень лаконичный, но выразительный образ воплощенной рациональной идеи, созданный Пушкиным. Рассмотренный в этом аспекте сотворенный Петром новый мир с печатью совершенной организации явно связан с мечтой Просвещения, выросшей на базе философского рационализма, о наступлении «царства разума». С ней в поэме Пушкина осуществляется, как это можно предположить, скрытая полемика, основывающаяся на горьком историческом опыте насильственной европеизации России и европейского кровавого бунта, получившего название Великой французской революции, похоронившей идеи просветителей. Одновременно художник-мыслитель создает образ рационального, урбанизированного, «социально функционального» человека, превосходящая тревогу литературы его века, идущей вслед за ним. «Образы современников, утративших человеческую “целость” (Гончаров) и превратившихся в придаток чиновничье-бюрократической машины», возникают в «Обыкновенной истории», «Обломове», «Анне Карениной»<sup>28</sup>. В написанном ранее «Медном всаднике» народ проходит по улицам с холодным бесчувствием, и в т. ч. «Чиновный люд, / Покинув свой ночной приют, / На службу шёл» (V, с. 145). «Чиновный люд» — это контурно обозначенная Пушкиным толпа близких государственных служащих, одетых в одинаковые мундиры.

Учитывая масштаб интертекстуального «присутствия» пушкинской поэмы в романе Замятина, в критическом изображении писателем идеи государственного рационализма силами литературной антиутопии допустимо видеть, наряду с другими источниками, пушкинский «след». Замятин продолжает и существенно развивает в образной системе своего произведения художественную логику тенденций, проявившихся в «Медном всаднике» при описании града Петра с его обитателями. В мире Единого Государства рациональное начало с его математическим просчетом всех сфер бытия, по сравнению с пушкинским инвариантом многократно усилено и оказывается доведено до отрицающего самое себя абсурда, а в движении на работу по прямым улицам унифицированных людей — фактических государственных рабов, одетых в одинаковые юнифы и имеющих номер вместо имени, можно ощутить «проход» пушкинских чиновников, которому в тексте инварианта посвящена единственная фраза огромной семантической емкости.

---

<sup>28</sup> Там же. С. 9.

Еще одной гранью проявления пушкинских смыслов в романе Замятина выступает изображение *ритуализации жизни* в утопическом мире. «Общество, реализовавшее утопию, — пишет Б. А. Ланин, — не может не быть обществом ритуала»<sup>29</sup>. Подобное социальное устройство находим во Вступлении к «Медному всаднику» в виртуозном пушкинском описании «воинственной живости» «потешных Марсовых полей» и артиллерийских салютов в честь знаменательных событий, где ритуал призван продемонстрировать и поддержать государственную мощь. В той же функции этот изначально пушкинский мотив находит развернутое изображение в «Мы». Достаточно вспомнить ежедневный марш нумеров и самое главное — праздники на стадионе с участием Благодетеля.

Очередным связующим звеном между двумя произведениями предстает *мотив страха*. Согласно наблюдению Б. А. Ланина над романом Замятина, «смысл страха в антиутопическом тексте заключается в создании совершенно особой атмосферы, того, что принято считать “антиутопическим миром”»<sup>30</sup>, где страх входит в образ жизни его обитателей. При взгляде с этих позиций, пушкинский Евгений, сидя на каменном льве во время потопа, боится за невесту, боится, что буквально обрушившаяся размеренная жизнь — «ничто, как сон пустой», в нем проясняются «страшно мысли», поскольку они о произошедших недавно страшных событиях. Элемент страха, наряду с иной семантикой, можно увидеть и в бегстве героя от ожившей статуи. Этот страх, царящий в мире Медного всадника, носит перманентный характер. «Строитель чудотворный» сам является его источником, пребывающим во мраке и внушающим ужас своими формами, которые выражают его суть. Развивая пушкинскую семантику страха, Замятин создает в романе образ его густой атмосферы. Жители Единого Государства боятся нарушить установления Скрижали, что хорошо показано на примере Д-503. В этом герое сконцентрированы общие для всех и его личные страхи, вызванные внешними обстоятельствами: боязнь выпасть из ритуала и стать изгоем, фатальная боязнь Благодетеля и его расправы, боязнь потерять любимую женщину, страх перед лицом развивающейся катастрофы, когда вокруг происходит крушение привычного мироустройства.

Художественные свойства романа «Мы» с сильно выраженным в нем интертекстуальным влиянием «Медного всадника», который в ряду других источников предстает интегральным текстом-донором замятинского текста, одновременно позволяют по принципу обратной

<sup>29</sup> Ланин Б. А. Анатомия литературной утопии. С. 157.

<sup>30</sup> Там же. С. 155.

связи глубоко проникнуть в эстетическую и идейную природу самого инварианта, осмыслить его уникальность в отечественной и мировой литературе. Исходя из такого понимания, в свою очередь, можно попытаться определить главные причины той масштабной востребованности Замятиным (и другими писателями XX в.) пушкинского художественного опыта, которая проявилась в ходе решения им в общем контексте литературы революционного периода новаторских творческих задач, органично возникших перед лицом новой реальности, чреватой многими угрозами для личности и общества. Однако для этого необходимо предварительно совершить экскурс в область координальных эстетических принципов, лежащих в основе романа-антиутопии, и тех литературных тенденций времени его создания, к которым он принадлежит и которые в себе генерирует.

Писатель, остро ощущая катастрофизм своей эпохи, глобальные сдвиги основ бытия в результате революции, искал новые формы искусства, адекватные реальности. «В наши дни, — писал он, — единственная фантастика — это вчерашняя жизнь на прочных китах. Сегодня Апокалипсис можно издавать в виде ежедневной газеты... И искусство, выросшее из этой сегодняшней реальности — разве может не быть фантастическим, похожим на сон?»<sup>31</sup>. Замятин становится теоретиком и одним из самых ярких практиков *экспрессионистического синтетизма* в ряду таких писателей, как молодой В. Каверин, Ю. Тынянов, А. Грин, М. Булгаков, Ю. Олеша, А. Платонов. По мнению М. М. Голубкова, этот тип повествования в качестве тенденций, достаточно разнообразных по своим творческим и идеологическим устремлениям, образует явление *экспрессионистической прозы* внутри модернизма 1920-х гг.

Художественный синтетизм, как это виделось Замятину, «пользуется интегральным смещением планов»<sup>32</sup> и соединяет в себе быт и бытие, реалистическую предметность и символическую сущность вещей, рождая принципы неореализма с его особыми, остро современными изобразительно-познавательными способностями. Творческие поиски привели писателя к созданию синтетического метода, особенности которого воплотились в его антиутопическом романе «Мы», представая здесь одним из наиболее плодотворных вариантов развития экспрессионизма в русской литературе советского периода<sup>33</sup>.

<sup>31</sup> Замятин Е. О синтетизме // Замятин Е. Избранные произведения: В 2 т. Т. 2 / Сост., примеч. О. Михайлова. М.: Худож. лит., 1990. С. 382.

<sup>32</sup> Там же. С. 383.

<sup>33</sup> Голубков М. М. Русская литература XX в.: После раскола: Учебное пособие. М.: Аспект Пресс, 2002. С. 225.

«Гротескность, фантастичность, невероятные преувеличения в экспрессионистической прозе не являются самоценными, — пишет М. М. Голубков, рассматривая это литературное явление. — За ними стоит стремление в метафоричной, а потому выразительной, зримой, экспрессивной форме представить наиболее значимые, глубинные вопросы бытия...». При этом, отмечает ученый, «гротескный принцип типизации приходит в модернистской литературе на смену традиционным реалистическим средствам мотивации образа», а элементы экспрессионистической поэтики... делают более зримой авторскую концепцию, открывают перед художником возможность более яркого, зримого постижения тех проблем, прежде всего социальных, которые были поставлены новой реальностью»<sup>34</sup>.

Также представляет интерес утверждение Голубкова о том, что «экспрессионистическая эстетика в силу своей выразительности, заостренности на определенной проблеме, фантастичности и гротескности по природе своей полемична. Художники, ей принадлежащие, ... часто берут роль критиков настоящего, оказываются в оппозиции к господствующим идеологическим концепциям», предостерегают и показывают роковые последствия бездумного вторжения в живую плоть реальности. Поэтому не удивительно, считает исследователь, размышляя о романе «Мы» и общих судьбах экспрессионизма в литературе советского периода, что «подавляющее большинство произведений, принадлежащих экспрессионистической эстетике, оказалось за пределами советской литературы и официальных ее историй»<sup>35</sup>.

Возвращаясь теперь к «Медному всаднику» в аспекте отношений с антиутопией Замятина, можно увидеть такие новаторские черты его поэтики, которые оказываются присущи экспрессионизму в русской литературе следующего века, сформировавшемуся в исторической ситуации катастрофы и посткатастрофы, связанной с революционным насильственным изменением мира «волей роковой» социальной силы, ставшей властью. В самом первом приближении к пушкинскому тексту под этим углом зрения в нем следует отметить прежде всего метафоричность, проявляющуюся в изображении разных состояний Невы, включая ее свободное течение, а затем ограниченное состояние и яростный бунт в форме безудержного потопа. Поэт поднимает в своем произведении глубочайшие философские вопросы, находящиеся в орбите национальной истории и одновременно выходящие за ее пределы в пространство универсума: противостояния стихии и власти (воды и камня), экзистенциального ощущения иллюзорности бытия

<sup>34</sup> Там же. С. 222, 224–225.

<sup>35</sup> Там же. С. 230.



(«жизнь ничто, как сон пустой»), судьбы личности и дома перед лицом вселенской катастрофы, преследования мятежного подданного государем и т. д. В поэме используются гиперболы («Словно горы, / Из возмущенной глубины / Вставали волны...» — III, с. 266), прием гротеска узнаваем в сцене погони Медного всадника за Евгением. Метафоричен и образ самой статуи, в котором Пушкин явно использует *гротескный принцип типизации*, отличающийся от реалистического и способствующий выражению сути Медного всадника и в историческом, и в надысторическом семантическом пространстве.

Если, по наблюдению Б. А. Ланина над жанром антиутопии вообще и конкретным проявлением ее свойств в романе «Мы», «антиутопия... принципиально ориентирована на занимательность, «интересность», развитие острых, захватывающих коллизий»<sup>36</sup>, то все, названные выше, и иные свойства антиутопического жанра уже оказываются присущи сложившимся формам поэтики «петербургской повести». Это и многократно отмеченное исследователями сказочное возникновение города «из тьмы лесов, из топи блат», и сам его сказочно-утопический образ во Вступлении, и картины потопа. В этом ряду находятся и экстремальные, эксцентричные сюжетные ситуации поэмы. Евгения мы видим верхом на каменном льве, прикованного к нему колдовской силой; герой с риском для жизни переправляется по бушующим волнам в царство мертвых, где «тела валяются»; происходит исчезновение невесты Евгения и ее матери-вдовы вместе с домом; герой прозревает перед лицом «горделивого истукана», виновника катастрофы, и угрожает ему; ожившая конная статуя, озаренная лунной, «тяжелозвонким скаканьем» преследует бегущего Евгения и т. д. Пушкин достигает предельно высокого уровня выразительности за счет яркости, картинности, эксцентрики изображения в его художественной пластике, а также динамизма сюжетно-событийной системы своего творения, присущей ей драматической напряженности — т. е. всего того, что в литературе XX в. выступало важнейшими составляющими экспрессионистической эстетики, в соответствии с принципами которой был создан роман «Мы».

В контексте этих свойств поэмы находится и такое, которое Ланин обозначает как «аттракционность», связанное с эксцентричными проявлениями власти. Так, например, Медный всадник простирал руку, стремясь укротить «злые волны», возгорается гневом и с грохотом мчится за Евгением. Вспомним, что Благодетель на вершину Куба спускается с неба, производя этим сильное впечатление на нумеров, что пребывая во властной неподвижности, создающей в них

<sup>36</sup> Ланин Б. А. Анатомия литературной утопии. С. 157.

накал напряжения, он затем начинает движение и этим уподобляется ожившей статуе из пушкинской поэмы, производя поистине устрашающий эффект.

Экспрессионизм XX в. вырабатывал необходимый ему, обновленный художественный инструментарий для постижения новой реальности, обращаясь, в том числе, к опыту классики. Пушкин, как представляется, опережая литературных современников, сумел в совершенных текстовых формах петербургской повести подняться до постижения глубинных токов своей эпохи, уловить ее скрытые смыслы, увидеть главный узел внутрirosсийской напряженности благодаря новаторской художественной оптике созданного им произведения, предвосхищающей творческие искания потомков.

Приведенные качества «Медного всадника» возникали в ходе решения поэтом творческих задач небывалого для современной ему литературы масштаба, которые потребовали от него ясной историософской концепции и соответствующих решений на уровне индивидуального художественного метода, определившего своеобразие поэтики текста. Здесь также необходимо подчеркнуть, что одной из наиболее важных черт экспрессионистической тенденции в русской литературе 1920-х гг. выступило присущее ей и относящееся к уровню мировидения *критическое отношение к действительности*, доходящее порой до сомнений в ее праве на существование с позиций вертикали универсальных нравственных критериев. Это качество в полной мере было присуще пушкинскому творению, заключающему в себе вызов существующему в его время положению вещей в российском социуме. Отвергнутая Николаем I, не дошедшая своевременно до читателя, поэма в роли литературного изгоя — типичной фигуры для литературы советского периода, стала предтечей судьбы не только романа Замятина, но и большинства произведений, созданных в эту эпоху в русле экспрессионизма, которые только через годы влились в отечественную словесность уже в общем потоке «возвращенной» литературы.

Таким образом, в поэме «Медный всадник», адресованной поэтом своим современникам, проросли многие черты литературы будущего, что хорошо ощутимо в конкретике ее текстуального сопоставления с романом «Мы». Принцип обратной перспективы ясно показывает, как Пушкин шел впереди своего века, предвосхищая гениальными новациями художественные открытия века грядущего. Осмысляя свою эпоху в ее главных противоречиях, поэт «зачерпнул» так глубоко и нашел такие выразительные поэтические формы, что его последняя поэма сумела вобрать в себя архетипическую целостность изображаемого в ней многосоставного явления национальной истории, которое

в полной мере предстанет созревшим в революционной реальности следующего века. Великий художник-мыслитель впервые объял полноту той глобальной смысложизненной ситуации, развитие которой в XX столетии определит жизнь и России, и в целом человеческой цивилизации — построение утопии путем тотального насилия власти над естеством бытия, ее борьба с личностным началом и неизбежный крах подобной государственной системы, безнравственной в человеческом измерении и безблагодатной в Божьем. Прежде всего в этом заключалась сущность пушкинского литературного мифа, причины его универсализма и широкой востребованности национальным сознанием, открывающиеся на временной дистанции.

Вполне закономерно, что Замятин — писатель мощного дарования, модернист и постсимволист, теоретик художественного синтетизма и один из крупнейших экспрессионистов своего времени, создатель прозы «новых координат» (В. А. Туниманов), основные свойства которой оказались сконцентрированы в его эпохальном произведении — романе-антиутопии «Мы», избрал в качестве главного инвариантного текста поэму «Медный всадник». Пушкинский шедевр оказывался в резонансе с духовным и художественным поиском писателя, был созвучен его мировидению и новаторским эстетическим представлениям. Подтверждая свою особую роль и особое качество в русской литературе, он глубоко входил в литературную плоть трагического XX в.





**Дж. КУРТИС**

## **Исследования романа «Мы» за рубежом \***

По признанию Дж. Оруэлла, чтение романа «Мы» Замятина сформировало контекст, из которого вырос его собственный роман «1984» — текст, во многом определяющий современность. Уже одного этого знаменитого литературного свидетельства было бы достаточно, чтобы обеспечить роману «Мы» особое место в истории литературы своего времени. Равно впечатляет и то, что роман, написанный в 1920 г., оказал влияние на писателя, создавшего в своем произведении (1948) картину мира в 1984 г. Таким образом, роман «Мы» действительно охватывает почти весь двадцатый век.

Еще один удивительный парадокс состоит в том, что роман Замятина стал доступен в стране его создания на русском языке лишь в 1988 г., т. е. уже после того, как миновала отмеченная Оруэллом зловещая дата «1984». Как отмечает редактор и автор предисловия к его английскому изданию 1994 г. Эндрю Барратт (Andrew Barratt), роман «Мы» был создан всего через три года после начала советской эпохи и был напечатан в Москве всего за три года до ее конца<sup>1</sup>. На протяжении 68 лет «Мы» существовал как текст лишь за пределами России.

Основные задачи этой статьи — очертить ведущие тенденции критической мысли, получившие развитие до того, как роман «Мы» был разрешен в России, а также в общих чертах раскрыть главные направления критического восприятия романа в западной традиции.

---

\* Впервые в переводе В. В. Савицкой: Евгений Замятин. Мы: Текст и материалы к творческой истории романа. СПб.: Изд. дом «Мирь», 2011. С. 535–563. Публикуется по этому изданию.

<sup>1</sup> Barratt A. Introduction and Notes to the text // Zamiatin E. We. London: Bristol Classical Press, 1994. P. V–XX; 135–155.

Сразу по завершении автором романа «Мы» наступил весьма краткий период, когда с его текстом ознакомился ряд российских читателей. Этому послужила отнюдь не публикация романа, но хождение по рукам его рукописи и машинописного варианта, а также чтение романа самим Замятиным в различных аудиториях, в кругу знакомых. Роман обсуждали, его анонсировали в русской и в зарубежной прессе еще до того, как цензоры вынесли окончательный и отрицательный вердикт, запретив издание в 1924 г. Позднее роман стал поводом для ожесточенной кампании, начатой РАПП против Замятина и Б. Пильняка летом 1929 г.; тогда о романе «Мы» судили и те, кто прочел его несколькими годами ранее, и те, кто не видел его вовсе. Эти дискуссии 1920-х гг. о неизданной книге, сопровождаемые нападками, основанными зачастую на одних слухах, не могли раскрыть эстетический феномен этого произведения.

В начале 1920-х гг., когда Замятин еще надеялся опубликовать его на родине, в советской России вышло несколько статей литературных критиков, прочитавших текст целиком.

Первым в печати роман «Мы» прокомментировал А. К. Воронский в статье (1922), содержащей обзор всей творческой деятельности Замятина к моменту написания романа. Признавая бесспорное мастерство писателя во владении словом в произведениях, написанных до 1917 г., Воронский отметил те черты, которые демонстрировали «узость» взглядов Замятина на Октябрьскую революцию. Крайняя увлеченность Замятина теорией энергии и энтропии ведет, заявляет Воронский, к тому, чтобы ставить молниеносную вспышку выше полностью продуманных и законченных революционных теорий. Критик отметил в пореволюционных работах Замятина («Дракон», 1918; «Мамай», 1921; «Пещера», 1922) пессимизм автора и его неприятие октябрьских событий 1917 г. Говоря о неопубликованном романе «Мы», Воронский признает, что Замятин достиг полной зрелости как художник, однако в то же время критик делает некоторые замечания: «Роман производит тяжелое и странное впечатление. <...> Замятин написал памфлет, относящийся не к коммунизму, а к государственному, бисмарковскому, реакционному, рихтеровскому социализму. Недаром он перелицевал своих «Островитян» и перенес оттуда в роман главнейшие черты Лондона и Джесмонда, и не только это, но и фабулу. <...> На очень опасном и бесславном пути Замятин»<sup>2</sup>.

По справедливому замечанию литературоведа А. Ю. Галушкина, эта статья, опубликованная в журнале «Красная новь» в декабре

<sup>2</sup> Воронский А. Литературные силуэты. III. Евг. Замятин // Красная новь. 1922. № 6. Ноябрь.-дек. С. 319, 321.

1922 г., создавалась Воронским под влиянием смешанных чувств: неподдельной симпатии — он, в конце концов, помогал Замятину после его ареста и тюремного заключения в августе того же года — и искреннего негодования. Писатель Н. Н. Никитин так охарактеризовал отклик Воронского в письме к автору: «...Замятин вознесен Вами и уничтожен»<sup>3</sup>. В письме, написанном буквально перед завершением статьи, преданный большевик Воронский объясняет Замятину: «Лежит у меня, от Пильняка полученный, роман ваш “Мы”. Очень тяжелое впечатление. По совести. Неужели только на это вдохновил вас Октябрь и что после было до наших последних дней? <...> Рано еще по нас такими сатирами стрелять»<sup>4</sup>.

Позиция А. К. Воронского была основана на идеологическом принципе: несмотря на очевидные связи между романом «Мы» и английскими рассказами Замятина 1917–1918 гг., он трактует роман исключительно как нападки на большевистскую Россию. Эта жесткая и намеренно спорная интерпретация романа «Мы» определила характер всех последующих критических дебатов в России конца 1920-х гг. и имела трагические последствия для Замятина в конце десятилетия.

В ответ на интерпретацию романа, данную А. К. Воронским, — как простой карикатуры на коммунизм — с развернутым отзывом выступил Я. В. Браун в журнале «Сибирские огни» (1923). Браун вел генеалогическую линию романа «Мы» от Великого Инквизитора Ф. Достоевского через произведения самого Замятина — повесть «Островитяне», его сардонические антиленинские «Сказки о Фите» и его новую интерпретацию Инквизиции в пьесе «Огни св. Доминика». В отличие от Воронского Браун сочувственно отнесся к философским идеям романа «Мы»: «Тема романа — наше прошлое, доведенное до абсурда, до логического предела, и опрокинутое в тысячелетнее будущее». Тем не менее Я. В. Браун делает вывод о том, что рациональный, научный скептицизм Замятина не позволяет ему достигнуть высот Достоевского: «И все же, явление Замятина — большое, многогранное явление литературной современности»<sup>5</sup>.

<sup>3</sup> А. К. Воронский. Из переписки с советскими писателями / Вст. ст. и публ. Е. А. Динерштейна // Из истории советской литературы 1920–1930-х гг.: Новые мат-лы и исследования. М., 1983. С. 574 (Лит. наследство. Т. 93); письмо Н. Н. Никитина к А. К. Воронскому от 29 дек. 1922.

<sup>4</sup> Цит. по: *Замятин Е.* Письмо А. К. Воронскому: К истории ареста и несостоявшейся высылки Е. И. Замятина в 1922–1923 гг. / Публ., сопров. текст и прим. А. Ю. Галужкина // *De Visu*. 1992. № 0. С. 17.

<sup>5</sup> *Браун Я.* Взыскующий человека: Творчество Евгения Замятина // *Сибирские огни*. 1923. № 5–6. Сент.-окт. С. 233, 240.

Третий короткий отзыв о романе был опубликован в 1924 г. Ю. Н. Тыняновым в обзоре современной литературы. Он подчеркнул актуальность фабульного романа, который может заменить распространившийся клишированный психологический рассказ. Критик не был впечатлен весьма серьезным «марсианским романом» А. Н. Толстого «Аэлита», «фантастика» Замятина показалась ему гораздо более убедительной. Утверждая, что «фантастика» в какой-то степени происходит из экономности замятинского стиля (отрывистость, линейность, двойное измерение), Тынянов считает, что ее трансформация в сатирическую утопию вполне естественна; тем не менее он предупреждает: «Но стоит поколебаться вычисленной высоте этой фантастики — и происходит разрыв. В утопию влился “роман” — с ревностью, истерикой и героиней. Языковая фантастика не годится для ревности, розовая пена смывает чертежи и переносит роман подозрительно близко; вместе с колебанием героя между двухмерным и трехмерным миром колеблется и сам роман — между утопией и Петербургом. И все же “Мы” — это удача»<sup>6</sup>.

Три года спустя, в 1927 г., В. Б. Шкловский опубликовал весьма уничижительную статью о Замятине под заголовком «Потолок Евгения Замятина». В ней он охарактеризовал Замятина как эпигона Андрея Белого, а технику, примененную им в романе, назвал ведущей к «ослаблению сюжета вследствие переноса внимания на образ»<sup>7</sup>. Очевидно, что Шкловский написал большую часть этой статьи несколькими годами ранее, поскольку он упоминал о возможности издания романа «Мы» в английском переводе, что произошло в самом конце 1924 г.<sup>8</sup> По мнению критика, роман «Мы» сильно напоминает другую пародию на утопию, Джерома К. Джерома<sup>9</sup>; также он посчитал, что из всех произведений Замятина роман ближе всего к повести «Островитяне». Роман, по его мнению, чересчур однобок, состоит почти полностью из разработок понятия «интегрирование»: «Несмотря на присутствие в “Мы” ряда удачных деталей, вся вещь

<sup>6</sup> Тынянов Ю. Литературное сегодня // Русский современник. 1924. № 1. С. 298.

<sup>7</sup> Шкловский В. Эпигоны Андрея Белого: I. Евгений Замятин: Потолок Евгения Замятина // Шкловский В. Пять человек знакомых. Тифлис, 1927. С. 43.

<sup>8</sup> См.: Shane A. The life and Works of Evgenij Zamjatin. Berkeley, Los Angeles, 1968. P. 58, с отсылкой к статье: Шкловский В. Письмо о России и в Россию // Новости литературы. 1922. № 2. Окт. С. 97–99.

<sup>9</sup> Речь идет о рассказе Джерома К. Джерома «Новая утопия» («The New Utopia», 1891); см. статью Е. Стенбок-Фермор о Дж. К. Джерома: Stenbock-Fermor E. A Neglected Source of Zamiatin's Novel «We» // Russian Review. 1973. Vol. 32. № 2. P. 187–188.



неудачна и является ярким указанием того, что в своей старой манере Замятин достиг потолка»<sup>10</sup>.

Воронский, Браун, Тынянов и Шкловский — все в той или иной степени признавали художественное мастерство Замятина-романиста, хотя и с оговорками. Их отзывы остались единственными значимыми откликами на роман, опубликованными в России вплоть до 1988 г.

Роман впервые вышел в свет в США в самом конце 1924 г. — в это время он был официально запрещен в СССР. Был издан отдельным томом в английском переводе Григория Зильбурга (Gregory Zilboorg). Издание вызвало несколько откликов, в т. ч. рецензию Бабетты Дейч (Babette Deutsch), март 1925 г., супруги знакомого и корреспондента Замятина из Нью-Йорка, переводчика Авраама Ярмолинского. Отмечая, что перевод Зильбурга «несколько высокопарен и неточен», Дейч посчитала роман «Мы» менее трогательным и занимательным, нежели короткие рассказы Замятина, и в итоге причислила его к разряду документов, интересных с точки зрения истории общества. Завершая статью, она писала: «Почти все детали в книге <...> имеют отношение к той особенной организации, что правит советской жизнью. В то же время автор высмеивает механистическое общество, полнейшая стандартизация которого, воплощенная в реальность в этих формах, все еще является благоговейной мечтой честолюбивых коммунистов»<sup>11</sup>. В другом обзоре романа, вышедшем в августе 1925 г., его автор Дороти Брюстер (Dorothy Brewster) уделила особое внимание «живому, синкопированному стилю», в котором написан дневник Д-503, и продемонстрировала, как Д-503 постепенно втягивается из упорядоченного мира Единого Государства во «все более фантастический мир снов и странных волнующих страстей ревности, любви и свободы»<sup>12</sup>. Эти первые американские оценки романа вывели анализ текста на новый уровень; обнаружилось, что антиутопичный проект Замятина может оказаться гораздо масштабнее, чем простая критика советского или — советского и английского общества. В комментариях Дороти Брюстер одной из первых затронула тему значимости субъективного авторского сознания для зарождения нового стиля в традиции ведения повествования от первого лица.

Роман, опубликованный издательством «Dutton and Co.» в 1924 г., скорее всего пользовался некоторым успехом у критиков и читателей,

<sup>10</sup> Шкловский В. Потолок Евгения Замятина. С. 67.

<sup>11</sup> Deutsch B. Tonic Laughter // The New Republic. 1925. Vol. 42. № 537. P. 104.

<sup>12</sup> Brewster D. Fiction of the Revolution // The Nation. 1925. Vol. 121. № 3138. P. 237.

и текст был переиздан в 1925 г.; однако продажи были невелики, и, по всей видимости, роман был прочитан лишь небольшим кругом читателей. Несколькими годами позднее, в 1927 г., вышел перевод романа на чешский язык, выполненный Вацлавом Кёнигом (Václav Koenig)<sup>13</sup>; он был осуществлен, очевидно, при участии и поддержке представителя формальной школы Романа Якобсона. Это произошло практически одновременно с выходом в Праге спорной публикации явно испорченного текста романа на русском языке. Это была попытка Марка Слонима выпустить роман в печать на языке оригинала, под видом нового перевода с чешского<sup>14</sup>. Версия романа, опубликованная в журнале «Воля России», послужила поводом для некоторых комментариев в среде русской эмиграции. На этот раз, однако, реакция критики была сродни разочарованию. Ю. И. Айхенвальд, написавший в 1927 г. заметку в берлинскую газету «Руль», не сомневался в том, что прототипом Единого Государства послужила машинизированная Россия XX в., но пришел к выводу, что писатель не сумел создать захватывающего романа из весьма прозаического дневника: «Он не сумел к скуке приблизиться безнаказанно: он от нее заразился. И все цифры, числа, формулы — все это, говорящее о скуке, скоро читателю прискучивает, несмотря на меткость сатиры, несмотря на ум и талант автора, несмотря на яркость некоторых деталей»<sup>15</sup>.

Следующим откликом на русскоязычную публикацию «отрывков» из романа «Мы» в пражском журнале «Воля России» 1927 г. стала напечатанная в Харбине тем же летом статья Скитальца (псевдоним С. Г. Петрова). Скиталец утверждал, что «...идеей романа Замятина является, несомненно, будущее социализма, если только человечество пойдет по этому пути: она как будто навеяна реальными событиями “строительства светлого царства социализма” в России»<sup>16</sup>. В том же журнале «Воля России» читал отрывки из романа и Максим Горький. Он отозвался о нем в письме к А. Н. Тихонову: «Читал в “Воле России” “Мы” Замятина, — не понравилось». Впоследствии, в 1929 г., Горький сообщит свое мнение И. А. Груздеву, сказав, что «Замятин слишком

<sup>13</sup> См.: *Zamjatin E. My / Přelož. V. Koenig. Praha, Štorch-Marien, 1927 (Lidová knižovna Aventina; Sv. 23)*. Роман печатался также в окт.-дек. 1926 г. в газете «Lidové noviny».

<sup>14</sup> См.: *Slonim M. Evgeny Zamyatin: The Ironic Dissident // Slonim M. Soviet Russian Literature: Writers and Problems. N. Y., 1964. P. 88, 89, 91*; по-русски: *Слоним М. Советская русская литература — писатели и проблемы. 1917–1977. 2-е изд. Нью-Йорк, 1977. С. 89–90*.

<sup>15</sup> *Айхенвальд Ю. Литературатурные заметки // Руль. 1927. 6 апр.*

<sup>16</sup> *Скиталец <Петров С.Г.>. «Мы»: Новый роман Замятина // Русское слово (Харбин). 1927. 9 июля.*

умен для художника и напрасно позволяет разуму увлекать талант свой к сатире. “Мы” — отчаянно плохо, совершенно не оплодотворенная вещь. Гнев ее холоден и сух, это — гнев старой девы»<sup>17</sup>.

Вслед за первыми переводами романа на английский и чешский языки из печати вышел отдельным изданием французский перевод его текста, что стало возможно благодаря И. Эренбургу. Однако и здесь прием был лишь чуть менее равнодушным. Дени Марион (Denis Marion), писавший для журнала издательства «Nouvelle Revue Française», которое и опубликовало «Мы» под названием «Nous autres» в 1929 г., был разочарован. Он полагал, что свобода творческого воображения — это слишком незначительный предмет, чтобы защищать его с горячностью революционера. Эту легкомысленную позицию, возможно, легче понять жителям довоенной Франции, нежели советской России. Даже близкий друг Замятина А. Ф. Даманская, написавшая статью в сентябре 1929 г. в парижскую газету «Последние новости», пришла, подобно Б. Дейч, к выводу, что «“Мы” далеко не лучшее произведение писателя. Замятин здесь еще пользуется методом, которому он впоследствии изменил для лучших своих рассказов (“Север”, “Мамай”). Задача такой — не очень глубокой, восемь лет тому назад, быть может, и смелой сатиры, вероятно, казалась автору выполнимее в плане так называемого “конструктивизма”. И он строил повесть из кубов, геометрических фигур, цифр, мудрых ученых слов. Задачу свою выполнил и дал повесть занятную, забавную — но и только»<sup>18</sup>. Этот пренебрежительный отзыв принадлежит перу автора, от которого можно было ожидать наилучшей рекомендации романа своего старого друга французскому читателю. Таков был своеобразный итог первого цикла откликов на замятинский роман «Мы».

Подводя итоги, можно сказать, что все критические отзывы современников Замятина до конца 1920-х гг. в лучшем случае можно назвать нерешительными. Все комментаторы отдали должное новаторству Замятина, однако мало кто из них признал эстетическую ценность романа, и почти все отмечали недостаточную политическую определенность романа. После РАППовской кампании, развязанной против Замятина и Б. Пильняка в 1929 г. и закончившейся эмиграцией Замятина в ноябре 1931 г. из СССР, вопрос о достоинствах текста отошел на второй план. Все наблюдали за тем, как разыгрывалась страшная пьеса, в которой вся мощь советской литературной

---

<sup>17</sup> Цит. по: *Примочкина Н. Н.* М. Горький и Е. Замятин: Из истории литературных взаимоотношений // Русская лит.-ра. 1987. № 4. С. 156.

<sup>18</sup> *Даманская А.* «Мы» // Последние новости (Париж). 1929. 19 сент.

и политической элиты была обрушена на этого «недисциплинированного» автора. Травля Замятина больше интересовала читателей, нежели Замятин — автор романа «Мы». Статья Макса Истмена (Max Eastman) «The Framing of Eugene Zamyatin» («Сфабрикованное дело против Евгения Замятина») в его книге «Artists in Uniform: A Study of Literature and Bureaucratism» («Художники в униформе: Исследование литературы и бюрократии») — возможно, самый объемный текст о писателе, опубликованный в 1930-е гг. Однако все внимание Истмена сосредоточено на истории травли писателя, которую он подробно описывает, основываясь на документальных свидетельствах. Лишь один абзац этой статьи посвящен собственно роману. Называя его и «приключенческим романом», и «перевернутой утопией», он отмечает сходство замятинского текста с только что вышедшей из печати книгой «О дивный, новый мир» Олдоса Хаксли. Истмен приходит к выводу, что «это <...> в гораздо большей степени опрометчиво образный роман, чем то, что написал Хаксли, и его образы проникнуты более глубоким чувством. <...> Замятин не смог найти издателя в советской России для своей лучшей вещи — не потому, что она контрреволюционна, в ней нет и следа контрреволюционного духа, — но потому, что она опередила свое время»<sup>19</sup>.

Несмотря на все попытки Замятина заинтересовать издателей новыми проектами публикации романа, книга так и не была больше издана ни на русском языке, ни в переводах; после его смерти в 1937 г. положение не изменилось.

После Второй мировой войны нашлись два человека, пытавшиеся возродить и поддержать интерес публики к роману «Мы»: Глеб Струве и Джордж Оруэлл. Роман Хаксли «О дивный, новый мир» вызвал всплеск интереса к подобного рода футуристическим антиутопиям, а такие факторы, как беспрецедентный опыт тоталитарной диктатуры в Германии и СССР и разорение Европы и Азии во Второй мировой войне с помощью технологически усовершенствованного оружия послужили тому, что произведение Замятина обрело новый смысл и стало в некотором смысле пророческим.

В январе 1946 г. в статье о романе «Мы», прочитанном, кстати не по-английски, а во французском переводе, Оруэлл выдвинул предположение, что во время написания романа «О дивный, новый мир» Хаксли был непосредственно вдохновлен Замятиным (сам Хаксли всегда это отрицал). Оруэлл был поражен глубиной политического и психологического анализа феномена авторитар-

---

<sup>19</sup> Eastman M. The Framing of Eugene Zamyatin // Eastman M. Artists in Uniform: A Study of Literature and Bureaucratism. London; N. Y., 1934. P. 84.

ной политической власти в романе Замятина и пришел к выводу: «Замятин, кажется, имеет в виду не какую-то отдельную страну, но подразумевает индустриальную цивилизацию». В том же месяце и тоже в газете «Tribune» Г. Струве опубликовал отклик на эту статью, особо отметив, что под описанной Замятиным в его утопической сатире (которую Струве датирует 1922 г. — возможно, чтобы как можно надежнее привязать ее к советской эпохе) однопартийной диктатурой следует понимать Советский Союз, вот почему «книгу запретили публиковать, ведь именно так была понята в советском государстве идея Замятина». Он описывает роман с некоторой неприязнью, как «книгу не гениальную», «любопытную и значимую вещь». Струве признает, что «она очень важна, поскольку она даже в большей степени пророческая, чем актуальная. С другой стороны, Оруэлл прав, говоря, что книга также подразумевает протест против господствующего духа машинной эпохи»<sup>20</sup>. В течение нескольких лет Оруэлл и Струве пытались заново перевести роман «Мы» на английский язык, чтобы читатели Великобритании и Америки смогли по достоинству оценить это произведение. Зная это, нетрудно понять, почему, по мнению В. Александровой из издательства имени Чехова, момент был крайне благоприятен для первой официальной публикации романа «Мы» на русском языке в 1952 г. Для всех последующих западных и, в конечном счете, российских публикаций романа на языке оригинала это издание осталось единственным печатным первоисточником, вплоть до нового, исправленного издания 2011 г. В своем «Предисловии» к изданию романа, одобренном вдовой писателя Л. Н. Замятиной, В. Александрова охарактеризовала это произведение следующим образом: «“Мы” — политический памфлет. В свете сегодняшних событий в мире он приобретает особую актуальность. В этом памфлете Замятину удалось предвосхитить много существенных черт в идеологии диктаторских режимов, которые сегодня в гораздо более жестокой форме умерщвляют лучшие элементы общества»; «Роман этот, весь пронизанный страстным протестом против “конформизма” и подавления человеческой личности, был написан Замятиным еще в конце 1920 года, но в Советской России не был опубликован, хотя содержание его было хорошо известно в литературных кругах Москвы и Ленинграда»<sup>21</sup>.

<sup>20</sup> *Struve G. On Orwell's Review // Tribune. 1946. 25 January. Цит. по: Orwell G. The Complete Works. Vol. XVIII. P. 16.*

<sup>21</sup> *Александрова В. Предисловие // Замятин Е. Мы / Предисл. В. Александровой. Нью-Йорк, 1952. С. XII, X.*

В том же 1952 г. Г. Струве в нью-йоркском «Новом журнале», как и следовало ожидать, с радостью приветствовал первое издание романа на русском языке: «В “Мы” есть элементы авантюрного романа, научной фантазии в духе Г. Уэллса и сатирической утопии. Но современный читатель воспримет его, прежде всего, как замечательное пророчество о новейших тоталитарных государствах»<sup>22</sup>. В этой статье Струве детально прослеживает параллели между романами «Мы», «О дивный, новый мир» (О. Хаксли) и «1984» (Дж. Оруэлл). В частности, он постарался продемонстрировать, как в течение десятилетий и в меняющихся исторических обстоятельствах формировалось отношение к роману Замятина. Текст, не преследовавший на момент своего создания никакой определенной цели, кроме оправдания продолжающейся революции, стал к концу 1920-х гг. совершенно неприемлемым для сталинского правительства. То было время, когда подверглась осуждению теория «перманентной революции» Л. Д. Троцкого. Роман стал пророческим по отношению к зарождающемуся сталинскому полицейскому государству, и поэтому, уже много позже, он сделался для читателей полноценной политической сатирой. Струве особо подчеркивает тот факт, что замятинская антиутопия — действительно первая в своем роде во всей русской традиции, хотя, возможно, автора на нее вдохновили некоторые зарубежные авторы, например Г. Уэллс и А. Франс. Струве обнаружил в романе «Мы» продолжение философского рассуждения Ф. Достоевского о Великом Инквизиторе. Также он, по всей видимости, первым высказал мысль, что Единое Государство воплотило мечту о будущем, изложенную Шигалевым («Бесы»), который рассуждал о том, что исполненный благих намерений деспотизм необходим, чтобы охранить счастье народа, пусть даже и ценой подчинения. Роман «О дивный, новый мир», который, несмотря на поразительное сходство с романом «Мы», все же был написан Хаксли в ту пору, когда он находился в неведении о своем русском предшественнике, показался Струве менее удачным, нежели замятинский опыт, из-за чрезмерно реалистичной детализации. По мнению Струве, роман «О дивный, новый мир» не имел особого политического значения, поскольку Хаксли знал о сталинизме совсем немного, а свой текст он написал в 1931 г., до того как истинная природа сталинизма и нацизма проявилась в полной мере. Для послевоенного переиздания романа «О дивный, новый мир» Хаксли написал предисловие, в котором высказал мысль, что можно найти

---

<sup>22</sup> Струве Г. Новые варианты шигалевщины: О романах Замятина, Хаксли и Орвелла // Новый журнал. Нью-Йорк, 1952. Кн. 30. С. 153.

способ согласовать технологический прогресс с духовным опытом. Что касается Оруэлла, читавшего произведения Замятина и знавшего о нем по рассказам Г. Струве, то он, по словам последнего, полностью осознавал угрозу, нарастающую по мере расцвета сталинизма и нацизма, и написал роман, наделенный еще большим трагизмом, нежели произведения Хаксли и Замятина.

Вслед за изданием романа «Мы» на русском языке (1952) последовала публикация сборника рассказов Замятина «Лица» (1955). Возросший интерес к творчеству Замятина стал причиной переиздания (1959) Г. Зильбургом английского перевода романа «Мы», впервые изданного в 1924 г. Эти события ознаменовали начало нового этапа в изучении творчества Замятина: отныне роман стали изучать не только в рамках англоязычных исследований антиутопий, но и на кафедрах русской литературы по всей Западной Европе и в США. За несколько десятилетий роман «Мы» стал очень популярен среди иностранных студентов, изучавших русскую культуру, и ему было посвящено множество научных работ.

Одним из первых этапов академического и научного анализа текста романа можно считать исследование Р. Л. Джексона (R. L. Jackson) «Dostoevsky's Underground Man in Russian Literature» («О подпольном человеке Достоевского в русской литературе»). Джексон распознал в Едином Государстве тот самый утопический образ, созданный человеком из подполья, а Благодетеля отождествил с Великим Инквизитором. Как и «Записки из подполья», роман «Мы» «замышлялся, во-первых, для высмеивания и разоблачения рационалистических, утилитарных, утопических социалистических идей и идеалов, а во-вторых, чтобы показать, что человек, в сущности, есть существо иррациональное»<sup>23</sup>. По мнению Джексона, Замятин не особенно доверял человеческому стремлению к свободе и даже не разделял безрадостной убежденности человека из подполья, что люди не созданы для того, чтобы отказываться от своих желаний. В статье, вышедшей три года спустя, Д. Дж. Ричардс (D. J. Richards) продолжил сравнение произведений Достоевского и Замятина, включив в него романы Хаксли и Оруэлла. Достоевский осуждал догматизм левых реформаторов и католической церкви, а Замятин — большевиков, но оба автора сошлись во мнении, что спасти человека мог лишь его подсознательный, иррациональный «двойник»<sup>24</sup>. В 1962 г.

<sup>23</sup> Jackson R. L. E. Zamyatin's «We» // Jackson R. L. Dostoevskij's Underground Man in Russian Literature. S-Gravenhage, 1958. P. 151.

<sup>24</sup> Richards D. J. Four Utopias // Slavonic and East European Review. 1961. Vol. 40. № 94. P. 220–228.



Д. Дж. Ричардс выпустил первую краткую монографию о жизни и творчестве Замятина «Замятин: Советский еретик», в которой он помимо прочего затронул проблему значимости сексуального опыта для экзальтированного состояния сознания Д-503, а также подчеркнул преобладание в его творчестве темы художника и искусства как гарантов свободы человека<sup>25</sup>.

На нью-йоркскую публикацию романа «Мы» в 1952 г. в СССР откликнулись с большим опозданием<sup>26</sup>. М. М. Кузнецов в книге о советском романе, выпущенной в 1963 г., заявил, постоянно апеллируя к точке зрения А. К. Воронского (1922): «Своего апогея в ненависти к революции Замятин достигает в романе “Мы” <...>. Наконец, вполне закономерно, что именно этот роман поднимали и поднимают на щит современные американские архиреакционеры от литературоведения. <...> “Мы” — это буржуазная идеологическая диверсия. <...> Эти романы-антиутопии яростно пытаются разрушить веру в грядущее человеческое счастье, пронизаны безысходным историческим пессимизмом, зоологической ненавистью к народу, к демократии»<sup>27</sup>. Из статьи М. М. Кузнецова не ясно, читал ли он роман «Мы». О. Н. Михайлов в статье о Замятине для «Краткой литературной энциклопедии» определил роман «Мы» как «злой памфлет на Сов<етское> гос<ударст>во». Не располагая необходимой информацией, Михайлов полагал, что это произведение было впервые опубликовано в 1924 г. в Англии и что американское издание романа в 1924 г. немедленно возбудило негодование всего советского общества<sup>28</sup>.

Одним из первых западных ученых, предпринявших попытку дать подробный анализ художественных приемов в романе «Мы», был Карл Проффер (Carl Proffer). В 1963 г. он выпустил статью, содержащую подробное исследование романских цветовых образов (в частности, желтого цвета), а также образа «огня, заключенного

<sup>25</sup> См: *Richards D. J. Zamyatin: A Soviet Heretic*. London: Bowes & Bowes, 1962.

<sup>26</sup> О характере откликов на творчество Замятина и формах, в которых в СССР сохранялось наследие писателя после его отъезда и до 1988 г., см. обширную библиографию: *Галушкин А. Ю.* 1) Материалы к прижизненной библиографии (1908–1936) // Творческое наследие Евгения Замятина: Взгляд из сегодня. Тамбов, 1996. Кн. 11. С. 239–243, 250–251; 2) Материалы к библиографии Е. И. Замятина // *Russian Studies*. 1996. № 2. С. 368–413; 3) «Возвращение» Е. Замятина. Материалы к библиографии (1986–1995) // Новое о Замятине / Под ред. Л. Геллера. М.: МИК, 1997. С. 205, 211, 212, 220–221, 244–251.

<sup>27</sup> *Кузнецов М. М.* Советский роман: Очерки. М., 1963. С. 132–133, 135.

<sup>28</sup> *Михайлов О. Н.* Замятин Е. И. // КЛЭ. М., 1964. Т. 2. С. 987.

в холодную оболочку»<sup>29</sup>. Главной задачей Проффера было продемонстрировать, что модернистская манера повествования, при которой текст состоит лишь из новых мыслей и переживаний Д-503, только кажется бессмысленной и хаотичной. В действительности все образы связаны единой логикой и складываются в единый создаваемый автором узор даже там, где наивный рассказчик не осознает их значения и взаимосвязи.

Следующим значимым этапом в истории чтения романа «Мы» стала статья Ричарда Грегга (Richard Gregg), изданная в 1965 г. Придерживаясь весьма распространенной ныне версии о значимости созданных Достоевским образов человека из подполья и Великого Инквизитора для концептуальной основы романа, Грегг, вслед за Струве, предложил читателю оценить, какое влияние оказало на Замятина мировоззрение революционера Шигалева (роман Ф. Достоевского «Бесы»). По мнению Шигалева, социалистическая утопия стремится к раю. В своей статье Грегг продолжил исследование библейских отсылок в романе «Мы» и, в частности, уделил внимание замятинской версии повествования о жизни Адама и Евы в Эдемском саду. Невинное существование Д-503 было нарушено соблазнами со стороны I-330, с молчаливого попустительства S-4711, чья натура двойственна и змееподобна. В результате гнев богоподобного Благодетеля обрушивается на Д-503 и I-330. Грегг пришел к следующему выводу: «Ирония ситуации заключается в том, что последователь этического учения Достоевского так далеко ушел от метафизики учителя, что изобразил христианство прародителем коммунизма. Замятин, очевидно, это понимал и даже использовал это для создания пародии»<sup>30</sup>.

В 1966 г. Кристофер Коллинз (Christopher Collins) предложил новый принцип прочтения романа «Мы», высказав предположение, что весь текст можно трактовать как миф, рассказанный в юнгианских терминах. В городе-душе Единого Государства бессознательное было почти полностью подавлено. Однако появляется *anima* в образе I-330 и пытается сблизить *ego* Д-503 с иррациональным началом и сексуальностью, а также захватить у сил разума ракету — детище его творческого гения. Властная, материнская фигура героини Ю,

---

<sup>29</sup> См.: Proffer C. Notes on the Imagery in Zamjatin's «We» // Slavic and East European Journal. 1963. Vol. 7. № 3. P. 269–278. Цит. по: Zamyatin's «We»: A Collection of Critical Essays / Ed. and Introd. by G. Kern. Ann Arbor: Ardis, [1988]. P. 95.

<sup>30</sup> Gregg R. Two Adams and Eve in the Crystal Palace: Dostoevsky, the Bible and «We» // Slavic Review. 1965. Vol. 24. № 4. P. 66.

при поддержке со стороны деспотичной власти Благодетеля, борется, чтобы защитить Д-503 от посягательств *anima*. По мнению Коллинза, мифическая подоплека текста не получает ожидаемой развязки в конце романа: «Не только психическая целостность остается нетронутой, но и главный герой, олицетворяющий собой современного человека, теряет те немногие человеческие качества и возможности, которыми он обладал в начале действия. Когда роман подходит к концу, читатель переживает потрясение, так как ему приходится отказаться от надежд на возможную победу вдохновляемого мифом, истинного Я»<sup>31</sup>. В следующей статье (1966) Коллинз провел исследование взаимосвязей между творчеством Замятина, Г. Уэлса и утопической литературной традицией. Критик особо отметил, что Хаксли и Замятин, несмотря на инженерное образование последнего, не слишком разделяли энтузиазм Уэлса и его веру в научные открытия и новшества. О мишени, в которую метил Замятин в своем сатирическом романе, Коллинз высказался так: «“Мы” — не более антисоветский роман, нежели “Островитяне” антибританский или драма об инквизиции “Огни святого Доминика” (1922) — антииспанский. Правильней будет сказать, что три эти вещи составляют трилогию и посвящены соответственно политическому конформизму в будущем, социальному конформизму в настоящем и религиозному конформизму в прошлом; все они являются частью той борьбы, которую вел на протяжении всей жизни Замятин, против власти явления, которое он называл Энтропией»<sup>32</sup>. В этой статье Коллинз процитировал письмо, полученное им от Олдоса Хаксли в октябре 1962 г., в котором последний заявил: «Довольно странно, что я впервые услышал о книге Замятина три или четыре года назад». По мнению Коллинза, это утверждение не вполне согласуется с тем, что в 1930-е гг. Пьер Дриё ла Рошель (Pierre Drieu la Rochelle) сообщил Замятину, что он специально задал Хаксли вопрос, читал ли он роман «Мы»<sup>33</sup>. Еще одна статья, вышедшая в 1966 г. и принадлежащая Джону Уайту (John White), была посвящена математическим образам в романах «Тревоги воспитанника Тёрлеса» Роберта Музиля (1906) и «Мы» Замятина. Уайт исследовал, что оба автора пишут о квадратном

<sup>31</sup> Collins C. Zamyatin's «We» as Myth // Slavic and East European Journal. 1966. Vol. X. № 2. P. 125–133. Цит. по: Zamyatin's «We»: A Collection of Critical Essays. P. 78.

<sup>32</sup> Collins C. Zamyatin, Wells and the Utopian Literary Tradition // Slavonic and East European Review. 1966. Vol. 44. № 103. P. 359.

<sup>33</sup> Ibid. P. 351 (прим. 1).

корне из минус-единицы, однако не обнаружил явных взаимовлияний этих текстов друг на друга<sup>34</sup>.

Возрождение интереса к Замятину в 1950-е гг., после переиздания многих его произведений, побудило некоторых его друзей и знакомых в середине 1960-х гг. опубликовать свои воспоминания о писателе. М. Слоним, ставший добрым другом Замятина в 1920–1930-е гг., несмотря на то что явно не был уполномочен автором осуществлять провокационное издание «перевода» отрывков из романа «Мы» в Праге на русском языке (1927), представил благожелательный отчет о роли Замятина в литературе. Он писал: «В 1920-х гг. Замятин ощутил, что коммунистическое общество вырождается в муравейник, в новое, запланированное и неминуемое государственное рабство. В этом настроении он создал роман “Мы”, карикатуру на утопический коллективный город, где нет места индивидуальности и свободе. Это — одна из основных тем его творчества: природный человек, со всем разнообразием эмоций и возможностей, со всем блеском воображения и жажды бесконечного, подчинен догмам, запуган строителями роботов и тюрьмами, а также искусственными ограничениями и предписаниями. <...> Более того, он (Замятин. — Дж. К.) был либералом и социалистом, поддерживавшим лучшие традиции русской интеллигенции и не сумевшим смириться с новым режимом, который отказывал ему в личной свободе. Замятин и его друзья по большей части придерживались идеологии русских не коммунистически настроенных левых, вот почему воспринимали их так дурно. <...> Однако не за горами тот день, когда, несмотря на политические битвы, новые русские читатели смогут по достоинству оценить Замятина как великолепного и впрямь независимого автора»<sup>35</sup>.

В 1966 г. художник Ю. Анненков выпустил в Нью-Йорке два тома мемуаров «Дневник моих встреч. Цикл трагедий». Он посвятил Замятину объемный очерк, назвав писателя «самым большим моим другом» с момента их встречи в Петрограде в 1917 г.<sup>36</sup> Анненков поддерживал тесные дружеские отношения с Замятиным до 1924 г., когда художник уехал из России. Анненков был осведомлен о работе Замятина над романом «Мы», он вспоминал, что летний месяц 1921 г. они провели вместе в деревне, как раз когда тот работал

<sup>34</sup> См.: White J. Mathematical Imagery in Musil's «Young Törless» and Zamyatin's «We» // Comparative Literature. 1966. Vol. XVII. № 1. P. 71–78.

<sup>35</sup> Slonim M. Evgeny Zamyatin: The Ironic Dissident // Slonim M. Soviet Russian Literature: Writers and Problems. N. Y., 1964. P. 88, 89, 91.

<sup>36</sup> Анненков Ю.П. Дневник моих встреч: Цикл трагедий. Нью-Йорк, 1966. Т. 1. С. 235.

над романом<sup>37</sup>. Позднее в Петрограде они продолжили обсуждение романа. Художник был заинтригован тем, что Замятин, инженер, конструктор и математик, использовал математическую логику как аргумент против математической организации общества и «железной логики» точных наук. В письме к Анненкову (1921) Замятин упрекает его в благоговейном страхе перед наукой: «Милый мой Анненков, ты заразился машинобожием. Религия материалистическая, находящаяся под высочайшим покровительством — так же убога, как и всякая другая. И как всякая другая — это только стенка, которую человек строит из трусости, чтобы отгородиться ею от бесконечности»<sup>38</sup>. Когда в 1932 г. Замятин оказался в Париже, Анненков был рад возобновить близкое знакомство: «Роман “Мы” вышел к тому времени и на французском языке (“Nous autres”; Paris: Gallimard, 1929), но был встречен довольно холодно и понят исключительно как политический памфлет, пасквиль на режим, тогда еще не волновавший читателей свободных стран. В широкие читательские массы замятинский роман поэтому тогда еще не проник»<sup>39</sup>. После выхода мемуаров Анненкова читательский интерес к личности Замятина возрос, книгу на протяжении нескольких десятилетий подпольно читали в СССР.

К. А. Федин и члены литературного объединения «Серапионовы братья» тесно сотрудничали с Замятиным в 1920-е гг., и Федин смог навестить его и в эмиграции. Один из редких посетителей Замятина из СССР, он прибыл в Париж в последний день 1933 г. и провел две недели отпуска вместе с четой Замятиных. Позднее Замятин написал в частном письме: «...это один из немногих российских писателей, с которыми у меня есть настоящие дружеские отношения»<sup>40</sup>. Несмотря на теплоту чувств Замятина к Федину, в творчестве последнего встречается очень мало свидетельств того, что эти чувства были обоюдными. В 1967 г. в СССР Федин издал свои мемуары о 1920–1930-х гг. (поначалу изданные в 1940-е гг.), вместе с собственной перепиской с М. Горьким (продолжалась вплоть до смерти последнего в 1936 г.) под общим названием «Горький

<sup>37</sup> Есть основания думать, что Анненков здесь перепутал даты, и на самом деле он провел вместе с Замятиным лето не в 1921-м, а в 1920-м г. См. подробнее: *Curtis J. A. E. The Englishman from Lebedian': A Life of Evgeny Zamiatin (1884–1937)*. Boston, 2013. P. 109–114.

<sup>38</sup> Там же. С. 249.

<sup>39</sup> Там же. С. 267.

<sup>40</sup> См. письмо Е. Замятина к И. Е. Куниной-Александр от 31 янв. 1934 г., опубл. Дж. Куртис в кн.: Евгений Замятин и культура XX в: Исследования и публикации. СПб., 2002. С. 324.

среди нас». Любопытно, что Замятин почти не упоминается в этих мемуарах и вообще обойден вниманием — в переписке. Восхищаясь замятинским языковым мастерством и образностью, Федин, однако, весьма снисходительно отзываясь о его личности: «Замятин был вообще того склада художником, которому свойственно насаждать последователей, заботиться об учениках, преемниках, создавать школу. Не слишком терпимый к чужому вкусу, он весь талант направлял на заботы о совершенстве своего вкуса, своей эстетики. Его произведения всегда бывали безупречны — с его точки зрения. <...> Он обладал такими совершенствами художника, которые возводили его высоко. Но инженерия его вещей просвечивалась сквозь замысел, как ребра человека на рентгеновском экране. Он оставался гроссмейстером литературы. Чтобы стать на высшую писательскую ступень, ему недоставало, может быть, только простоты»<sup>41</sup>. Федин видел в Замятине укorenившегося в русской провинции писателя, который заразился «европеизмом» и предал свой талант, и сожалел о том, что Замятин сменил революционные убеждения на политический консерватизм.

В 1968 г. Алекс Шейн (Alex Shane) подвел итог жизни и творчества Замятина в его монографии «Жизнь и творчество Евгения Замятина» («The Life and Works of Evgenij Zamjatin»). Она и по сей день остается ориентиром для всех исследователей творчества этого автора. В основу книги была положена докторская диссертация Шейна, написанная им под руководством Г. Струве в Калифорнийском университете (Беркли) в 1965 г. Он первый смог воспользоваться приобретенным и каталогизированным в Колумбийском университете (Нью-Йорк) архивом писателя и получил разрешение у Л. Н. Замятиной использовать эти материалы. К сожалению, у него не было возможности ознакомиться с архивными материалами о Замятине в СССР. Работа Шейна представляет собой подробное описание жизни и творчества Замятина; к ней приложена 60-страничная библиография. Однако и в этой книге крайне мало говорится о романе «Мы». Шейн высказал свою точку зрения на сроки создания романа: Замятин начал писать роман в 1919 г., закончил в 1920-м, а в 1921-м — окончательно отшлифовал текст<sup>42</sup>. Назвав роман «Мы» «первой значительной антиутопией», исследователь еще раз подчеркнул, что на создание «сатиры на рационалистические, утилитарные, утопические

<sup>41</sup> Федин К. Горький среди нас: Картины литературной жизни. М., 1967. С. 87–88.

<sup>42</sup> См.: Shane A. The life and Works of Evgenij Zamjatin. P. 37–38.

коллективистские идеалы и идеи» Замятина вдохновили герои Достоевского — Шигалев и человек из подполья и, кроме того, Раскольников. В отличие от Достоевского Замятин так и остался законченным скептиком в отношении христианской модели мира и искал решения в синтезе иррационального и рационального в человеке: «Он (Замятин. — Дж. К.) создает свою собственную философию гуманизма, ереси, революции, вечного прогресса и антимещанства, и эти понятия становятся ключевыми в его художественной прозе. <...> <Роман “Мы”> представляет собой искусный синтез прозы Замятина и его философских эссе». По мнению Шейна, используемые Замятиным символы — в частности, цветовые — наполнены философским смыслом, характерным для среднего этапа творчества Замятина (1917–1921). В позднейших произведениях назначение этих систем символов будет более узким<sup>43</sup>. Шейн пришел к выводу, что, «постепенно добавляя значимые философские проблемы в проницательное психологическое исследование личности главного героя, в сатирическую антиутопию, в приключенческие и любовные линии повествования, Замятин создал произведение, которое заняло свое место в литературе, пусть и не советской». Кроме того Шейн отметил: «Хотя роман “Мы”, возможно, все еще остается единственным вкладом Замятина в мировую литературу, как раз другие его произведения сыграли важную роль в развитии русской литературы и благодаря их техническому совершенству оказали в начале двадцатых годов значительное влияние на молодых писателей»<sup>44</sup>.

Ныне Замятин является не только одним из писателей первого ранга в истории русской литературы, но и в истории литературы Великобритании. В «Предисловии» к новому английскому переводу романа «Мы» (1960), выполненному Бернардом Джилбертом Герни (Bernard Gilbert Guerney), Майкл Гленни (Michael Glenney) подчеркивает ключевую роль Замятина в создании фельетонной структуры в рамках жанра научной фантастики, разработкой которого занимался Г. Уэллс. Также, по мнению Гленни, Замятин подготовил почву для превращения этого жанра в «ночной кошмар о тоталитарном будущем», описанный в произведениях Хаксли и Оруэлла: «Главная линия в английской “антиутопической” традиции представлена человеком, который овладел потенциалом литературной техники английского писателя в своем поколении, придал ей новый размах и передал ее двум мастерам следующего поколения, — и, как

<sup>43</sup> Ibid. P. 140, 143–144, 142; 131; 194.

<sup>44</sup> Ibid. P. 145–146 (Введение).



ни странно, этот человек был русский, Евгений Замятин»<sup>45</sup>. Иными словами, с этого момента за Замятиным было закреплено звание «классика» мирового уровня.

В течение 1970-х гг. был опубликован ряд важных исследований, авторы которых более пристально изучили причины пессимизма Замятина. Горман Бошамп (Gorman Beauchamp), к примеру, исследовал то, насколько роман Замятина «Мы», подобно роману Дж. Оруэлла «1984», развивает психосоциальную теорию З. Фрейда, изложенную в работе «Цивилизация и недовольные ею» («Das Unbehagen in der Kultur»). Согласно исследованию Фрейда, секуляризированный правитель утопического государства, управляющий своими подданными с помощью тоталитарных методов, соответствует образу репрессивного отца, внушающего ужас и любовь и не одобряющего сексуальные импульсы индивидуума. В то же время восстание индивидуумов против государства, описанное в романах Замятина и Оруэлла, «возрождает христианский миф о первом непослушании в истории человечества: неповиновении Адама — Богу». По мнению Бошампа, в описании трансформации личности Д-503 от догреховной невинности к неистовой сексуальной страсти Замятин представил сексуальность «как силу, открывающую сознание, освобождающую человека от чрезмерного цивилизационного подавления его инстинктов, а также открывающую дорогу индивидуальности, воображению». Однако это «последнее человеческое непослушание»: удаление фантазии возвращает Д-503 в состояние совершенного счастья и удовлетворенности, а мятеж становится просто немыслим в этом утопическом Эдеме<sup>46</sup>.

В своем первом аналитическом исследовании творчества Замятина К. Коллинз определил основную проблему романа «Мы» как угрозу индустриального тоталитаризма; его обеспокоенность этим явлением разделяли Георг Кайзер и Карел Чапек: роман «Мы», по мнению Коллинза, «посвящен основной проблеме современной западной цивилизации, а не только лишь Советскому Союзу»<sup>47</sup>. Исследование Коллинза отличается от работы Проффера более продуманным

<sup>45</sup> *Zamyatin Ye.* «We» / Transl. by B. G. Guernsey; Introd. and Bibliographical Note by M. Glennly // *An Anthology of Russian Literature in the Soviet Period from Gorki to Pasternak*. N. Y.: Random House, 1960. P. 167–353; reprinted: London: Jonathan Cape, 1970; Harmondsworth: Penguin Books, 1972. P. 22.

<sup>46</sup> *Beauchamp G.* Of Man's Last Disobedience: Zamiatin's «We» and Orwell's «1984» // *Comparative Literature Studies* (Urbana, IL). 1973. Vol. 10. № 4. P. 287, 292, 293.

<sup>47</sup> *Collins C.* Evgenij Zamjatin: An Interpretative Study. The Hague; Paris: Mouton, 1973. P. 40.

анализом цветовых образов, а также «символизма борьбы сердцевины и оболочки» в романе «Мы». Коллинз подробно описал коннотации красного (энергия, страсть, конфликт), синего (энтропия, Государство, рационализм) и желтого (жизнь, но также и распад), а также зеленого, белого и черного цветов. Он сравнил отношение Замятина и таких европейских экспрессионистов, как В. Кандинский, к цветовым образам<sup>48</sup>; Коллинз подробно исследовал, как представление о силе (физической, сексуальной, духовной и проч.), прорывающейся сквозь внешне ровные стены и поверхности, оформило образный ряд романа. По его мнению, «основным принципом, объединяющим произведение»<sup>49</sup>, является стремление огненной сердцевины вырваться из холодной оболочки. В отличие от Г. Бошампа Коллинз объявляет фрейдистский метод «бесполезным для понимания Замятина». Однако роман «Мы» в понимании Коллинза — это попытка представить психологическую драму в терминологии идей Юнга, с намеками на проблему разграничения реального и фантастического, которая была затронута также в повестях Н. Гоголя «Нос», Ф. Достоевского «Двойник». По выражению Коллинза, «Юнг по большей части рассматривает проблему отчуждения как внутреннее явление, при котором душа “распадается” на сознательное и бессознательное, рациональное и иррациональное, и это влияет на внешнюю жизнь индивидуума. Однако, говорит Юнг, бессознательное сопротивляется этому разделению, и это может выразиться в архетипических образах, обнаруживаемых во сне или в мифе, и отобразить весь внутренний, душевный конфликт». В терминологии Юнга I-330 представляет собой олицетворение *анимы* Д-503, пытающейся примирить *ego* с внешним миром — и терпящей неудачу. Коллинз не нашел подтверждений тому, что Замятин был знаком с идеями Юнга, — если это произошло, то, по-видимому, достаточно рано, — однако он предположил, что юнгианский подход к архетипам весьма полезен для интерпретации в романе<sup>50</sup>.

Е. Стенбок-Фермор (Elisabeth Stenbock-Fermor) назвала другой возможный источник, вдохновивший Замятина на создание романа «Мы». Вспоминая в 1973 г. свой опыт чтения коротких рассказов Джерома К. Джерома в Одесском университете, в том числе и «Новой утопии» (1891), она отметила, что описанный Джеромом в этом произведении мир в 2889 г. напоминает Единое Государство Замятина<sup>51</sup>.

<sup>48</sup> См.: Ibid. P. 52–60, 67–68.

<sup>49</sup> Ibid. P. 66.

<sup>50</sup> Ibid. P. 12, 68–69.

<sup>51</sup> См.: *Stenbock-Fermor E. A Neglected Source of Zamiatin's Novel «We»*. P. 187–188.

В утопии Джерома социалистический идеал равенства был внедрен в самое бытие, а человеческая жизнь, пейзаж и даже внешний вид людей оказались сведены в совершенно однородное состояние верховной властью «Большинства» — в результате мир впал в полное отупение. В романе «Мы» Замятина женщинам были присвоены четные номера, мужчинам — нечетные. Двенадцатистраничному рассказу Джерома явно недостает изобретательности и амбиций замятинского замысла, однако он также предложил пути развития распространенных в ту эпоху идей. Замятин, разумеется, читал Джерома в оригинале или в одном из переводов, появившихся в России еще до 1917 г.

Патрик Парриндер (Patrick Parrinder), также писавший в 1973 г. в журнале «Science Fiction Studies» («Исследования научно-фантастической литературы»), вернулся к теме параллелей в творчестве Замятина и Уэллса. Исходной точкой для его исследования стал очерк Замятина об Уэллсе (1922), талантом которого создавать мифы и сказочные истории русский писатель восхищался. Но тем не менее Парриндер счел, что «звание “модерниста”, которым Замятин теоретически наделил Г. Уэллса, на практике принадлежит лишь Замятину». По мнению Парриндера, ключевое различие между этими авторами заключено в использовании Замятиным языка для отображения нового сознания, для создания «уникального модернистского научно-фантастического произведения. <...> Дневник Д-503 — образец лингвистического конфликта. Его “ортодоксальная” личность выражает себя через логический дискурс, силлогический по своей форме, черпающий метафоры из математики, геометрии и инженерного дела. Здесь можно проследить очевидное сходство с агрессивным “технократическим” стилем замятинских очерков. <...> Именно решительная попытка Замятина проникнуть вглубь неизведанных глубин сознания, а также политики и технологий делают роман “Мы” одним из самых значительных произведений в жанре научной фантастики»<sup>52</sup>. Сьюзен Лейтон (Susan Layton) продолжила исследование темы о модернизме Замятина. Она прослеживает, как много идей заимствовал русский модернизм из литературы XIX в. (особенно из произведений Гоголя и Достоевского). Автору статьи удалось обнаружить целый ряд признаков, указывавших на «неореализм» Замятина, которые позволили причислить Замятина к числу представителей европейского модернизма, таких как эстетика искажения, искусство создания образов посредством метонимии и лейтмотива,

---

<sup>52</sup> Parrinder P. *Imagining the Future: Wells and Zamyatin* // H. G. Wells and Modern Science Fiction / Ed. by R. Suvin-Darko; M. Philmus-Robert; D. H. Suvin. Lewisburg; London, 1973. P. 18, 20, 23, 24.

отрицание абсолютной истины и отношение к человеку как к существу иррациональному<sup>53</sup>.

В 1974 г. Оуэн Ульф (Owen Ulph) представил одно из первых феминистских прочтений романа, основанное на анализе характера I-330. Осудив беспомощность, нерешительность мужчины-либерала Д-503, Ульф превознес I-330, назвав ее удивительной женщиной, чья верность революции столь же прочна, как и любовь к сексу. Ульф описал ее как «современного Прометея, который потерпел неудачу. И все же ее неудача более внушительна, чем любой возможный успех. Она являет собой квинтэссенцию Достоинства, Высоты и Благородства. Она — воплощение Божественного Презрения <...> высочайше непокорный Сатана женского рода <...> пылкая дань женственности»<sup>54</sup>. Двадцать лет спустя Сона Стефан Хойсингтон (Sona Stephan Hoisington) развила эту идею, назвав I-330 более значимым главным героем, чем Д-503. По мнению Хойсингтон, чувственность I-330, являющаяся доминирующей в ее характере, намного сильнее раскрепощает, нежели чувственность обычной роковой женщины. Этот персонаж ассоциируется одновременно с образом Х — неизвестного — и с Крестом, символизирующим принесение в жертву той, что была предана заблуждавшимся учеником. Хойсингтон пришла к выводу, что «в романе Замятина традиционные границы между полами поставлены под сомнение, нарушены и в конечном счете попорчены»<sup>55</sup>.

Новой точкой отсчета в истории изучения романа «Мы», который критики теперь с уверенностью называют «блистательным», стала статья (1975) Кэтлин Льюис (Kathleen Lewis) и Гарри Вебера (Harry Weber). Они первыми исследовали влияние, которое оказала на Замятина пореволюционная литературная среда, в частности творчество пролетарских поэтов и научно-фантастический роман А. А. Богданова «Красная звезда» (1908). Изучив коллективистский этос пролетарских поэтов, к примеру А. К. Гастева, и проследив регулярное употребление местоимения «мы», Льюис и Вебер пришли к выводу: «В романе Замятина “Мы” выставляется на осмеяние весь комплекс идей, который точнейшим образом связан с поэзией пролетарских поэтов: их внимание к коллективизму, механизации человеческих существ, космизм, прославление труда и государства.

<sup>53</sup> Layton S. Zamiatin and Literary Modernism // Slavic and East European Journal. 1973. Vol. 17. № 3. P. 279–287.

<sup>54</sup> Ulph O. I-330: Reconsiderations on the Sex of Satan // Russian Literature Triquarterly. 1974. № 9. P. 274–275.

<sup>55</sup> Hoisington S. The Mismeasure of I-330 // A Plot of Her Own: The Female Protagonist in Russian Literature. Evanston, Ill., 1995. P. 88.

Страницы «Мы» эхом отражают непрерывный гул рельсов, кузниц и локомотивов. Очерки Замятина явно свидетельствуют о том, что он был постоянным читателем стихов этой группы поэтов, а то, что он воссоздал их религиозный тон, их приверженность к индустриальным образам, указывает на то, что среди прочих он высмеял в романе и пролетарских писателей. <...> Замятин лепит Д-503 из языка, тем и идеологий, близких пролетарским поэтам и Богданову в первые годы советской эпохи»<sup>56</sup>. В итоге роман обретает оттенок злободневной ветрености, компенсируемой серьезностью его обширных филологических отступлений.

Исследования, проведенные в конце 1970-х гг., были направлены на то, чтобы более тщательно изучить отдельные аспекты использованных в романе «Мы» художественных приемов. Мёрл Баркер (Murl Barker) посвятила свою статью ономастике романа. Она обнаружила, что имена героев, глубоко преданных Государству, начинаются на кириллические буквы (Д-503, Ю и Ф), а имена мятежников — на латинские (I-330, R-13, S-4711). O-90, чья буква принадлежит обоим алфавитам, образует мост между двумя этими группами. Исследовательница предложила любопытные ассоциации, вызванные визуальными образами букв и их математическими коннотациями, а также обозначила возможные варианты восприятия этих букв русскими и английскими читателями<sup>57</sup>. Рей Пэрротт (Ray Parrott) представил подробный анализ ярких образов-метафор, встречающихся в тексте свыше 150 раз, высказав предположение, что «глаз или глаза действуют как метонимические отсылки к одному или многим Я». В частности, они служат «коридорами» к внутреннему Я, «прямым путем проявления подлинного Я мятежных граждан Единого Государства»<sup>58</sup>.

В 1981 г. Гэри Сол Морсон (Gary Saul Morson) провел исследование романа «Мы» Замятина в контексте «Дневника писателя» Ф. Достоевского и традиций литературной утопии. Пародийная природа антиутопий, по его мнению, часто ставит их в один ряд с противоположными им идеологиями. Утопии также ухроничны; однако в то время как «утопии описывают бегство от истории,

<sup>56</sup> Lewis K., Weber H. Zamyatin's «We», the Proletarian Poets and Bogdanov's «Red Star» // Russian Literature Triquarterly. 1975. № 12. P. 253–278. Цит. по: Zamyatin's «We»: A Collection of Critical Essays. P. 196, 205.

<sup>57</sup> См.: Barker M. Onomastics and Zamyatin's «We» // Canadian-American Slavic Studies (Tempe, AR). 1977. Vol. 11. № 4. P. 551–560.

<sup>58</sup> Parrott R. The Eye in «We» // Russian Literature Triquarterly. 1979. № 16. P. 59–72. Цит. по: Zamyatin's «We»: A Collection of Critical Essays. P. 107, 108.

антиутопии повествуют о бегстве, или попытке бегства, к истории, т. е. в мир случайностей, конфликтов и неуверенности. В своем отказе от совершенства герой антиутопии пытается заставить властелина и своих соотечественников поверить в его парадоксальные истины <...> такие истины, как несчастье счастья, желательность желания и преимущество невыгодного положения». Проект рукописи, которую пишет герой романа, демонстрирует, что возрождение истории влечет за собой возрождение биографии: «Я перестал быть чем-либо, кроме части “Мы”». Однако финальный эпизод, где автор, которому сделали лоботомию, тупо смотрит на написанные им страницы, знаменует разрушение всего человеческого и индивидуального: «Конец “Мы” — это и наш конец. Замятин приглашает своих читателей взглянуть на мир, в котором их тоже нет, мир, в котором, как однажды предсказал Замятин, будущим литературы будет лишь ее прошлое»<sup>59</sup>.

Критический обзор большинства более ранних западных исследований романа «Мы» представил Леонид Геллер (Leonid Heller) в содержательной статье 1981 г., оказавшей влияние на дальнейшие исследования романа «Мы». По его мнению, большинство специалистов, сошедшихся во мнении, что социальной мишенью романа была одна лишь советская Россия, ограничились изучением отдельных аспектов текста. Вместо этого он предложил изучать текст в контексте эпохи. За точку отсчета Л. Геллер взял двух разных деятелей науки по фамилии Тейлор, чьи идеи оказали влияние на Замятина и чьи имена цитируются в романе. Это Брук Тейлор (Brook Taylor), математик XVIII столетия, и Фредерик Уинслоу Тейлор (Frederick Winslow Taylor), чьи «Принципы научного менеджмента» («The Principles of Scientific Management») во многом способствовали экономическим успехам Генри Форда в начале XX в. Исследование дифференциальных и интегральных вычислений Брука Тейлора помогло заложить прочную основу для математически совершенного устройства Единого Государства и его идеологического оружия — ракеты, носящей имя «Интеграл». Однако в романе явно прослеживается влечение и к противоположной математической теории, охватывающей иррациональные числа и такие понятия, как квадратный корень из минус-единицы, который приносит освобождение герою Д-503. Математическая и научная терминология, используемая Замятиным в романах и очерках, также отражает его увлечение западным модернизмом в целом и авангардом в искусстве. Замятин легко лавирует между математикой, музыкой и живописью, создавая свой уникальный «геометри-

---

<sup>59</sup> Morson G. The Boundaries of Genre: Dostoevsky's *Diary of a Writer* and the Traditions of Literary Utopia. Austin, TX, 1981. P. 128, 132, 142.

ческий» стиль. Роман становится «художественным манифестом, экспериментом с новыми методами, полемикой с литературными оппонентами, а также пародией на рационалистические преувеличения и “тоталитарные” амбиции авангардистских рассуждений»<sup>60</sup>. Геллер исследовал значимость идей второго Тейлора, Фредерика Уинслоу, для определения первых советских представлений об управлении рабочими. Сам Ленин с энтузиазмом подхватил эти идеи; уже с 1918-го и, бесспорно, с 1920 г. все возрастающая милитаризация рабочей силы нашла свое отражение в создании команд, пропагандировавших научную организацию труда (НОТ). Автобиография Генри Форда, бестселлер на западном рынке, выдержала девять переизданий в СССР в 1924–1929 гг.<sup>61</sup>. Помимо этого Геллер продемонстрировал, как теория, идеология и произведения таких деятелей Пролеткульта, как А. К. Гастев и А. А. Богданов, становятся мишенью сатирических произведений Замятина. Исследователь провел более глубокий анализ, нежели Льюис и Вебер до него, особо подчеркнув большую значимость романа Богданова «Инженер Мэнни», чем его же романа «Красная звезда», для романа Замятина «Мы» и распространив свое исследование на пролетарское движение в целом, а также на взгляды Замятина о роли художника в обществе. Следует упомянуть, что вслед за Геллером в 1987 г. Патриция Карден (Patricia Carden) провела исследование влияния идей А. К. Гастева о пролетарской литературе и рационализации труда на роман Замятина «Мы»<sup>62</sup>.

Геллер пришел к выводу, что роман «Мы» — это не только размышления о возможных путях развития или пророчество о будущем СССР. Этот текст переполнен насущными проблемами своего времени и представляет собой разрушительную критику зарождающейся советской системы. Геллер подкрепил свое заключение наглядными параллелями между образом Благодетеля в романе «Мы»

---

<sup>60</sup> Heller L. Zamjatin: Prophète ou témoin? «Nous autres» et les réalités de son époque // Cahiers du Monde Russe et Soviétique. 1981. Vol. XXII. № 2–3. P. 143, 144.

<sup>61</sup> См.: Ibid. P. 146. Автобиография Г. Форда печаталась с продолжением; см.: Форд Г. 1) Моя жизнь и достижения / Предисл. Н. С. Лаврова; Под ред. В. А. Зоргенфрея. Л.: Время, 1924 (2-е и 3-е изд. — 1924; 4-е и 5-е изд. — 1925; 6-е и 7-е изд. — 1926; 8-е изд. — 1927; 9-е изд. — 1928); 2) Сегодня и завтра: Продолжение книги «Моя жизнь и мои достижения» / Предисл. Д. И. Заславского; пер. под ред. И. Б. Мандельштама. Л.: Время, 1927 (2-е и 3-е изд. — 1928); в 1927 г. книга также вышла в пер. Ст. Вольского и с предисл. П. Фрелиха: М.; Л., 1927 [фактически 1926].

<sup>62</sup> См.: Carden P. Utopia and Anti-utopia: Aleksei Gastev and Evgeny Zamiatin // Russian Review. 1987. Vol. 46. № 1. P. 1–18.



и Лениным, а также между образом Хранителей и комиссарами ВЧК: «Неистово политическая книга, это и не просто памфлет, и не плод предсказания. Это размышление о действительности, изучение конкретной исторической ситуации и реального исторического процесса, анализ, предпринятый Замятиным в его собственном философском и художественном стиле. Его анализ оправдывается, и сталинское государство начинает настолько соответствовать Единому Государству, описанному в романе «Мы», что их невозможно различить»<sup>63</sup>.

В 1982 г. вышла книга, в которой исследуется значимость идей Достоевского для произведений Замятина, Б. Пильняка и М. Булгакова. Т. Р. Н. Эдвардс (T. R. N. Edwards) вычленил несколько схожих тем. Он обратил внимание на то, что «английские» рассказы Замятина «Островитяне» и «Ловец человеков» являются предвестниками романа «Мы», сделав акцент на «взрывной» природе сексуальности во всех трех вещах. При анализе романа он сосредоточился на образе скифа, или «благородного дикаря», а также на теории энергии и энтропии. В заключение он предпринял попытку заново вписать роман «Мы» в традиции русской мысли, особо подчеркнув сходство Единого Государства и видения Андреем Белым и Б. Пильняком геометрического города Санкт-Петербурга<sup>64</sup>.

В 1983 г. вышла статья Александры Олдридж (Alexandra Aldridge), в которой автор попыталась объяснить очевидный парадокс: Замятин был одновременно одним из самых пылких последователей Г. Уэллса и одним из самых ярких критиков научной картины мира, столь пленявшей английского фантаста. Олдридж предположила, что роман Уэллса «Когда Спящий проснется» («When the Sleeper Wakes»; другое название «The Sleeper Awakes»; 1899) во многом способствовал проработке образов и линии повествования романа «Мы». Она пришла к выводу, что Замятин осуждает не само научное мышление, но его узаконивание в качестве государственного *мифа*<sup>65</sup>.

В 1983 г. Л. Геллер опубликовал следующую статью, в которой представил трактовки того, как манера письма Замятина в романе «Мы» отражает стремление писателя «синтезировать искусства» и как это соотносится с проблематикой авангарда (футуризма, кубизма, супре-

<sup>63</sup> Heller L. Zamjatin: Prophète ou témoin? «Nous autres» et les réalités de son époque. P. 162.

<sup>64</sup> Edwards T. Three Russian Writers and the Irrational: Zamyatin, Pilnyak and Bulgakov. Cambridge; N. Y.: Cambridge University Press, 1982. P. 86.

<sup>65</sup> Aldridge A. Origins of Dystopia: «When the Sleeper Awakes» and «We» // Clockwork Worlds: Mechanized Environments in SF / Ed. by R. D. Erlich & T. P. Dunn; Introd. by A. O. Lewis. Westport, CT: Greenwood, 1983. P. 64–65. (Contributions to the Study of Fiction and Fantasy; 7).

матизма и т. д.). Уделив особое внимание речи Д-503, критик продемонстрировал, что в ней преобладают визуальные линейные и цветовые образы, проиллюстрировав это наблюдение примером из описания города и подкрепив свою гипотезу отсылками к очеркам Замятина. Геллер подробно показал, как этот подход отразился в грамматике и синтаксисе анализируемого произведения, и сделал вывод: роман «Мы» является полемикой с конструктивизмом, воплощенном в проекте монумента «Памятник Третьему Интернационалу» В. Татлина (1919). Геллер особо отметил, что уже несколькими годами ранее, в «английских» рассказах, Замятин применил эту технику. Однако, подводя итог, критик высказал мнение, что «в романе “Мы”, восставая против конструктивизма как художественного императива, как модели жизни, навязываемой человеку и всему человеческому роду, а также как метода создания нового общества, Замятин был первым и, следовало бы сказать, наиболее значимым литературным конструктивистом. “Мы” — наиболее “сконструированное” произведение Замятина и одно из самых “сконструированных” в русской прозе. Помимо прочего роман разделен инновационной мощью, выразившейся в прочности и функциональности его построения, а также в богатстве изобразительного ряда, сюжетов и языка. Влияние этого замятинского стиля, все еще мало изученного, распространилось вплоть до середины 1930-х гг.»<sup>66</sup>

В 1983 г. Юрий Штридтер (Jurij Striedter) опубликовал статью, в которой было проведено исследование повести А. Н. Толстого «Аэлита», романа Замятина «Мы» и романа А. Платонова «Чевенгур» как постреволюционных утопических произведений, в контексте «созданной М. М. Бахтиным общей концепции романа как самокритичного развертывания и отказа от утопичности». Штридтер проследил, как Д-503, от лица которого ведется повествование, был вынужден признать существование других «голосов», а также развитие в его личности «разноречия», полифонического дискурса, бросающего вызов монофоническому авторитарному государству<sup>67</sup>.

В 1984–1985 гг. Эндрю Барратт (Andrew Barratt) опубликовал три статьи, посвященные роману «Мы». В первой он уподобил его текст ироническим повествованиям-сказкам, столь популярным в начале 1910–1920-х гг. Барратт процитировал высказывание В. Шкловского (статья «О Зоценке и большой литературе») об одной из ключевых

<sup>66</sup> Heller L. La prose de E. Zamiatin et l'avant-garde russe: Notes sur la correspondance des arts // Cahiers du Monde Russe et Soviétique. 1983. Vol. XXIV. № 3. P. 236.

<sup>67</sup> Striedter Ju. Three Post-Revolutionary Russian Utopian Novels // The Russian Novel from Pushkin to Pasternak / Ed. by J. Garrard. New Haven: Yale University Press, 1983. P. 186–188.

стратегий развития *сказа*: «“Сказ” усложняет художественное произведение. Получается два плана: 1) то, что рассказывает человек, 2) то, что как бы случайно прорывается в его рассказе. Человек проговаривается»<sup>68</sup>. Очевидно, это описание сказа полностью соответствует первоначальной пропагандистской цели Д-503, а также тому, как эта цель оказывается уничтоженной его же собственным повествованием. Барратт пристально изучил образ I-330, подвергнув сомнению очевидный вывод, к которому приходили читатели до этого момента: I-330 — исключительно положительная героиня. Он предположил, что I-330 — трагически бракованный персонаж, переоценивший себя, как и Д-503<sup>69</sup>. Во второй статье Барратт подкрепил выдвинутую им гипотезу о *сказе* подробным анализом первой записи в дневнике Д-503, сделав вывод о том, что первые страницы текста полны предчувствия трагической развязки, триумфа авторитаризма как над революцией, так и над рабством<sup>70</sup>. В 1985 г. Барратт вновь провел тщательное исследование текста романа «Мы». На этот раз в центре его внимания оказалась сформулированная в эссе «Закулисьи» идея Замятина о развитии единичного образа в целую систему производных образов. Исследовав калейдоскопические ответвления от образа неизвестного («X»), Барратт смог опровергнуть утверждения Шкловского, что Замятин стесненно пользуется изобразительным рядом и что в этом романе он достиг своего «потолка»<sup>71</sup>.

Исследование другого британского ученого, Уильяма Лезербарроу (William Leatherbarrow), проведенное в 1987 г., было посвящено той идейной атмосфере, в которой возник роман «Мы» и которая так важна для его понимания, а именно — влиянию теории относительности А. Эйнштейна на творчество Замятина. По словам Лезербарроу, «Замятин начал писать роман “Мы” и критические очерки в то время, когда вхождение “новой физики” в культуру и философию начало оказывать влияние на самые высокие уровни советской интеллек-

<sup>68</sup> Шкловский В. О Зощенке и большой литературе // Михаил Зощенко: Статьи и мат.-лы. Л.: Academia, 1928. С. 17 (Мастера современной литературы: Сб. под ред. Б. В. Казанского и Ю. Н. Тынянова. [Вып. ] 1).

<sup>69</sup> См.: Barratt A. Revolution as Collusion: The Heretic and the Slave in Zamyatin's «We» // Slavonic and East European Review. 1984. Vol. 62. № 3. P. 345–354.

<sup>70</sup> См.: Barratt A. The First Entry of «We»: An Explication // Structural Analysis of Russian Narrative Fiction / Ed. by J. Andrew & C. Pike; Introd. J. Andrew; Afterword by L. M. O'Toole. Keele University Press, 1984. P. 96–114. (Essays in Poetics; Vol. 1).

<sup>71</sup> См.: Barratt A. The X-factor in Zamyatin's «We» // Modern Language Review (Leeds). 1985. Vol. 80. № 3. P. 659, 672; Шкловский В. Потолок Евгения Замятина. С. 67.

туальной и политической жизни. <...> Парадоксы и явно абсурдные идеи новой физики, атакующие такие оплоты материалистической теории, как объективность материи, вторичная, пассивная природа восприятия, безусловность пространства и времени, а также линейный характер прогресса, были столь поразительными, что нарушали новый порядок, устанавливаемый историческим материализмом, и влекли за собой тщательный пересмотр основных посылок научного исследования и функции ученого в материалистическом обществе. Основная кампания против идей теории относительности была возглавлена физиком А. К. Тимирязевым<sup>72</sup>, находившемся в штате Московского университета, вступившим в партию большевиков в 1921 г. и отлично знавшим об идеологическом подтексте естественных наук». Очерки Замятина свидетельствуют о том, что он отлично разбирался в этих проблемах, вышедших в тот период на первый план в дебатах советской культурной элиты. Более того, он даже перенес их в свой роман, поместив, в частности, рассказчика внутрь текста, «признав, подобно Эйнштейну, что его наблюдатель также являлся частью системы, которую он наблюдал». Лезербарроу пришел к выводу, что, так же как и А. Эйнштейн, Замятин верил в возможность достижения предельной гармонии и порядка через синтез<sup>73</sup>.

1988 г. стал решительным поворотом в истории восприятия замятинского романа «Мы» на родине автора. Первая официально разрешенная публикация романа на русском языке в Советском Союзе дала возможность российским ученым писать о романе, который многие из них, разумеется, давно знали по самиздатовским копиям и зарубежным изданиям, пусть даже им и запрещалось упоминать о нем в печати. Впервые представляя роман русскому читателю, В. Я. Лакшин определил это произведение как «утопическую сатиру», очертания которой придали полученный Замятиным в Англии опыт и зарождающийся в России социализм; это произведение наполнено поразительным предвидением будущего технологий и их опасностей. Основным достоинством этого текста, по мнению автора предисловия, было его новаторство в своем жанре: «Конечно, можно вообразить себе в этом жанре и выдумку похитрее, и сюжет поострее, но другой такой книги, какую написал Замятин, никогда не будет уже потому, что она первая»<sup>74</sup>.

<sup>72</sup> Тимирязев Аркадий Климентьевич (1880–1955) — профессор Московского университета, в своих работах по истории физики и философии естествознания отрицал теорию относительности и квантовой механики.

<sup>73</sup> *Leatherbarrow W. Einstein and the Art of Yevgeny Zamyatin // Modern Language Review (London). 1987. Vol. 82. № 1. P. 145, 150–151.*

<sup>74</sup> *Лакшин В.Я. «Антиутопия» Евгения Замятина // Знамя. 1988. № 4. С. 127.*

Представляя текст романа «Мы» российским читателям, И. О. Шайтанов, В. А. Келдыш и М. О. Чудакова, А. Ю. Галушкин, Е. В. Барабанов сосредоточились на том, чтобы представить читателю биографию и обзор произведений автора, снабдив свои работы известной на тот момент документальной и архивной информацией<sup>75</sup>. Настоящим открытием в истории критического анализа романа стало предположение Келдыша о том, что в романе присутствует «лейттема», которая «созвучна сегодняшним экологическим тревогам»: «“Антиобщество”, изображенное в “Мы”, несет гибель естеству жизни, изолируя человека от природы. Образ Зеленой Стены <...> — один из самых зловещих символов произведения». Разрушение Зеленой Стены, по мнению исследователя, восстановит «целостную сущность человека»<sup>76</sup>. Издание романа «Мы» в 1988 г. возродило прерванную на несколько десятилетий традицию изучения романа в России и положило начало комментированную этого текста на родине автора<sup>77</sup>. Литературовед Л. К. Долгополов высказал предположение, что Замятин в романе «Мы» вел полемику с пролетарским поэтом В. Т. Кирилловым, написавшим в 1918 г. стихотворение «Мы», а также с В. В. Маяковским, создателем поэмы «150 000 000» (1919–1920)<sup>78</sup>. Годом позже И. А. Доронченков оспорил эту интерпретацию<sup>79</sup>.

В 1988 г. западные исследования романа «Мы», появившиеся в течение нескольких последних десятилетий, были объединены в том критических исследований, составленный и изданный Гэри Керном (Gary Kern). В эту книгу вошли многие из вышеупомянутых статей, а также несколько новых. Так, Лейтон Бретт Кук (Leighton Brett Cooke) представил первое обоснованное исследование математических и символических образов, которыми пронизан весь роман. Перечисляя всех ученых-математиков от античности до современности, чьи идеи представлены в тексте, Кук продемонстрировал, что

<sup>75</sup> См., в частности: *Шайтанов И.* Мастер // Вопросы литературы. 1988. № 12. С. 32–65; *Чудакова М.* Еретик, или Матрос на мачте // Замятин Е. Сочинения / Сост. Т. В. Громова, М. О. Чулкова. М.: Книга, 1988. С. 498–523.

<sup>76</sup> *Келдыш В. А.* Е. И. Замятин // Замятин Е. Избр. произведения / Сост. А. Ю. Галушкин; предисл. В. Б. Шкловского, вст. ст. В. А. Келдыша. М.: Сов. писатель, 1989. С. 28.

<sup>77</sup> См. обширные комментарии Е. В. Барабанова к роману и другим произведениям Замятина: *Замятин Е.* Сочинения / Сост. Т. В. Громова, М. О. Чулкова. М.: Книга, 1988. С. 524–575.

<sup>78</sup> См.: *Долгополов Л. К.* Е. Замятин и В. Маяковский (к истории литературных взаимоотношений) // Русская лит-ра. 1988. № 4. С. 182–185.

<sup>79</sup> См.: *Доронченков И. А.* Об источниках романа Е. И. Замятина «Мы» // Там же. 1989. № 4. С. 188–202.

математическое мышление в Едином Государстве наивно, ограничено арифметическими понятиями из пифагорейской математики. Автор статьи также начал исследовать возможные причины арифметических погрешностей Д-503. При подсчете вероятности быть приписанным к определенному аудиториуму или подсчете пропорции населения, убитого при несчастном случае на стартовой площадке, Д-503 попросту выдает неправильные ответы. Мятеежники тем временем «на короткой ноге» с современной, неевклидовой геометрией и теорией относительности Эйнштейна<sup>80</sup>. В том же издании Иштван Чичери-Ронэ (Istvan Csicsery-Ronay) исследовал сходство и различия романов «Мы» Замятина и «Улитка на склоне» А. и Б. Стругацких<sup>81</sup>. Среди других западных публикаций, посвященных Замятину и вышедших в 1988 г., необходимо указать на исследование Элизабет Клости Божур (Elizabeth Klosty Beaujour), посвященное отношению писателя к модернистской архитектуре: здесь отмечена неприязнь Замятина к зданиям из стекла (в этом он солидарен с Достоевским), а также его сочувственное отношение к таким зданиям, как башня В. Татлина<sup>82</sup>.

В 1989 г. вышел из печати новый том исследований творчества Замятина, изданный Л. Геллером и основанный преимущественно на франкоязычных докладах, которые были прочитаны летом 1987 г. на конференции в Лозанне. Среди работ, посвященных роману «Мы», исследование Жоржа Нива (Georges Nivat), представившего образ нового человека как проекцию героической мечты футуризма, разрушенной силами энтропии. Ефим Эткинд в своем докладе вновь обратился к теме взаимосвязей поэтики Замятина и В. Маяковского и их увлечения противостоянием коллективного «мы» и личностного «я». Жан Бонамур (Jean Bonamour), изучая образ социального «тела» в романе, пришел к выводу, что Замятин вышел за пределы традиционных интерпретационных бинарных противопоставлений, в результате чего текст романа стал уникальным литературным экспериментом. Михаил Геллер отождествил «сократовский» образ Благодетеля с Лениным, проведя параллель между беседой Благодетеля с Д-503 и встречей Ленина с Г. Уэллсом, состоявшейся в октябре 1920 г., а также интерпретировав благожелательную жестокость Благодетеля как неизбежный аспект

<sup>80</sup> См.: *Cooke L.B.* Ancient and Modern Mathematics in Zamyatin's «We» // Zamyatin's «We»: A Collection of Critical Essays. P. 156–157.

<sup>81</sup> См.: *Csicsery-Ronay I.* Zamyatin and the Strugatskys: the Representation of Freedom in «We» and «The Snail on the Slope» // Zamyatin's «We»: A Collection of Critical Essays. P. 196, 205.

<sup>82</sup> См.: *Beaujour E.K.* Zamyatin's «We» and Modernist Architecture // Russian Review. 1988. Vol. XLVII. № 1. P. 49–60.

тоталитаризма. Антуан Боден (Antoine Baudin) продолжил исследование Леонида Геллера начала 1980-х гг., посвященное явной увлеченности Замятина визуальным искусством — кубофутуризмом и супрематизмом, и проследил взаимосвязь между художественным и театральным авангардом — и типами производства Ф. У. Тейлора<sup>83</sup>.

В последнем десятилетии XX в. было предпринято еще несколько исследований литературного контекста романа «Мы». В 1990 г. вышла статья, посвященная Замятину и Гоголю, автор которой, Джулиан Граффи (Julian Graffy), особо подчеркнула, что «история изменений, произошедших с Д-503, представлена серией образов — сон, сумасшествие, туман и бред, — характерных для гоголевских текстов о Петербурге»<sup>84</sup>. Роберт Магуайр и Джон Мальмстад (Robert Maguire; John Malmstad) продолжили его исследование, выяснив, что на Замятина оказал влияние опубликованный в тот период роман Андрея Белого «Петербург», представляющий собой своеобразное преломление мифа Гоголя и Достоевского о Петербурге. Исследователям удалось обнаружить много сходных черт у героя романа «Петербург» Аполлона Аполлоновича Аблеухова и Д-503, начиная с внешнего сходства и их положения послушных государственных служащих и заканчивая верой обоих в силу разума, особенно всего математически и геометрически логичного, «подвергающейся процессу разложения» под воздействием сил, которые разрезают, рвут и взрывают их рациональную убежденность. Оба героя заканчивают жизнь в состоянии наивного «второго детства». Также в этой статье проведены параллели между Петром Великим и Благодетелем и между Шишнарфне из романа Андрея Белого «Петербург» и S-4711<sup>85</sup>.

Творчество Андрея Белого также послужило отправной точкой для статьи Соны Стефан Хойсингтон и Линн Имбери (Lynn Imbery), изучивших использование символистами (в частности, Андреем Белым) метафор цвета и применение Замятиным их метафор с целью как можно больше извлечь из примитивистской палитры модернизма. В отличие от веры символистов в абсолютную ценность цвета Замятин как неореалист склоняется к его относительной ценности, чтобы «передать модернистское понимание реальности, размыть границы

<sup>83</sup> См.: *Autour de Zamiatine: Actes du Colloque Université de Lausanne, juin 1987; Zamiatine E. Ecrits Oubliés / Ed. par L. Heller. Lausanne: L'Age d'Homme, 1989.*

<sup>84</sup> См.: *Graffy J. Zamyatin's «Friendship» with Gogol // Scottish Slavonic Review. 1990. № 14. P. 160.*

<sup>85</sup> См.: *Maguire R., Malmstad J. The Legacy of «Petersburg»: Zamyatin's «We» // The Silver Age in Russian Literature: Selected Papers from the Fourth World Congress for Soviet and East European Studies, Harrogate, 1990 / Ed. by J. Elsworth. London; N. Y.: St. Martin's Press, 1992. P. 185–193.*



между фактом и воображением, между сном и бодрствованием, между объективным и субъективным состоянием»<sup>86</sup>.

Британский исследователь Алан Майерс (Alan Myers) в 1990-х гг. издал три статьи, раскрывающие автобиографический контекст произведений писателя: он изучил историю города Ньюкасл и кораблестроительной индустрии, чтобы осветить те восемнадцать месяцев, которые Замятин провел там в 1916–1917 гг. в качестве «морского архитектора». Майерс подробно описал окружение Замятина той поры, чтобы обогатить восприятие «английских» рассказов писателя «Островитяне» и «Ловец человеков». Критик выявил тематические и стилистические параллели между этими рассказами и романом «Мы». Майерс предложил несколько версий возникновения в романе образов стройплощадки и ракеты «Интеграл»: возможно, на создание этих образов Замятина вдохновила бурная деятельность судостроительных заводов военного времени на северо-востоке Англии и их четко отрегулированная, гомогенная рабочая сила<sup>87</sup>.

Возвращаясь к сюжету романа, Эдит Клоуз (Edith Clowes) в 1994 г. исследовала влияние Ф. Ницше на философию романа «Мы». В частности, она предположила, что русский писатель модернистски «переосмыслил» Ницше, пародийно представив и поместив в центр романа идеи «богостроительства» М. Горького и А. В. Луначарского. Вместо коллективистского духа «богостроительства» и пролетарского движения «он (Замятин. — Д.Ж.К.) предлагает в качестве источников глубокой творческой силы, необходимой для того, чтобы изменить жизнь, использовать такие атавистические качества, как сексуальный инстинкт и дикая анархистская власть *ego*»<sup>88</sup>.

Для студентов западных университетов, которым роман «Мы» долгое время преподносился как основной пункт в учебной программе по русской литературе и истории, издание в 1994 г. «студенческой» версии текста с вступлением и примечаниями Эндрю Барратта было крайне важным. Признавая «огромную силу романа “Мы” как полемического выступления против большевистского режима в общем и пролеткультовского движения в частности», Барратт, однако, уточнил, что «величие романа в меньшей степени зависит от этих частных деталей, нежели

<sup>86</sup> Hoisington S., Imbery L. Zamiatin's Modernist Palette: Colors and their Function in «We» // Slavic and East European Journal. 1992. Vol. XXXVI. № 2. P. 168.

<sup>87</sup> См.: Myers A. Zamiatin in Newcastle: The Green Wall and the Pink Ticket // Slavonic and East European Review. 1993. Vol. 71. № 3. P. 424–427.

<sup>88</sup> Clowes E. From Beyond the Abyss: Nietzschean Myth in Zamiatin's «We» and Pasternak's «Doktor Zhivago» // Nietzsche and Soviet Culture: Ally and Adversary. Cambridge, 1994. P. 318, 321.

от глубоких философских тем, которые в нем затрагиваются». Также Барратт исследовал значимость для понимания романа «Мы» произведений Г. Уэллса, склонного в гораздо большей мере к утопическому видению, нежели Замятин. Барратт пришел к выводу, что «в конце концов, Замятин мог научиться у Уэллса тому, как футуристическая фантазия может послужить *мифопоэтическим* целям. <...> Мир романа “Мы” функционирует <...> как пространственная метафора рокового раскола в человеческой душе — между разумом и инстинктом, фрейдистскими *ego* и *id*, — раскола, который, по мнению Замятина, в конечном итоге представляет для человечества большую угрозу, нежели любая форма политической или социальной организации». По мнению Барратта, «по своей повествовательной энергии, лингвистической изобретательности и философской глубине роман “Мы” не имеет себе равных среди классических текстов антиутопической фантастики XX века»<sup>89</sup>. В примечаниях Барратта к тексту также содержится много полезных комментариев о литературном и философском подтексте романа.

Фундаментальная монография немецкого исследователя Райнера Гольдта (Rainer Goldt) «Термодинамика как текст — энтропия как поэтологический код у Замятина» («*Thermodynamik als Textem — Der Entropiesatz als poetologische Chiffre bei E. I. Zamjatin*») посвящена мировоззрению и творческому методу Замятина. Гольдт проанализировал ключевые произведения писателя, соотнося их с теорией энтропии, и посвятил отдельную главу главному герою романа Д-503. Борьба инстинктов и научного рационализма в сознании Д-503 переведена Гольдтом в область психосексуальных дилемм героя романа; автор исследовал также темы вины и возврата в детство, обнаруживаемые в процессе прочтения романа по З. Фрейду. Основной вывод автора монографии состоит в следующем: «Мы» по своей поэтике — последний значимый символистский роман, функционирующий как прототип нового жанра антиутопии<sup>90</sup>.

Через год Эдит Клоуз опубликовала исследование «эксперимента литературно-философского синтеза» Замятина (термин впервые употреблен Замятиным в статье «Новая русская проза», 1923), исследовала роль I-330 как сексуальной жизненной силы и проанализировала философские беседы, которые героиня ведет с Д-503<sup>91</sup>.

<sup>89</sup> Barratt A. Introduction and Notes to the text. P. VI, IX, XIX.

<sup>90</sup> См.: Goldt R. *Thermodynamik als Textem: Der Entropiesatz als poetologische Chiffre bei E. I. Zamjatin*. Mainz: Liber Verl., 1995. С. 384.

<sup>91</sup> См.: Clowes E. *Zamiatin's Experiment in Literary-Philosophical Synthesis // After the Watershed: Russian Prose 1917–1927: Selected Essays*. Nottingham, 1996. P. 53.

В статье Элиота Боренштейна (Eliot Borenstein) рассматривается использование в романе синекдохи не только как риторического тропа, но и как логической фигуры; ее использование способствует освещению парадоксальной взаимосвязи между индивидуальным и коллективным во все более спутанном сознании Д-503. По выражению Боренштейна, «весь роман можно рассматривать как вызов лингвистическим и философским посылкам, на которых основывается первоначальное, “одобренное государством” восприятие Д-503 самого себя: логика синекдохи и возможность “единства” или “интеграции”». Боренштейн расширил сферу исследования, чтобы включить в нее понятие «предполагаемого читателя» дневника Д-503, развив исследование Ю. Штридтера о «многоголосии» в бахтинском смысле, теперь уже с отсылкой к размышлениям об этой проблеме О. Э. Мандельштама в статье «О собеседнике» (1913)<sup>92</sup>.

В 2000 г. появилось важное исследование Филиппа Кавендиша (Philip Cavendish). Он заново классифицировал исследования, посвященные Замятину, изданные как на Западе, так и в постсоветской России: «Вместо традиционного представления о Замятине как об инженере и кораблестроителе, биче большевиков, авторе романа “Мы” и жертве политических преследований в 1920-е гг. я хочу представить его неонародническим этнографом, собирателем фольклора, поэтизирующим провинциальную жизнь, а также, перефразируя <А. Ф.> Кони, геологом, добывающим драгоценные камни из пластов русского языка. Это художник, рано прославившийся в неонароднических журналах, и в 1920-е гг. сохранивший связь со своими близкими друзьями и коллегами, состоявшими в партии социалистов-революционеров, в открытую искавший пути воскрешения литературного языка с использованием просторечия и пытавшийся обновить форму, заимствуя народно-религиозные жанры и экспериментируя со *сказом*»<sup>93</sup>. В следующей статье того же года, обзоре последних российских исследований Замятина, Кавендиш показывает, как архивные документы (в особенности переписка), ставшие доступными в 1990-е гг., подтвердили продуктивность подобной смены акцента<sup>94</sup>. Однако далее в этой статье Кавендиш предупреждает исследователей не слишком увлекаться «народностью» Замятина: «Хотя Замятин действительно обращался в своем творчестве

<sup>92</sup> Borenstein E. The Plural Self: Zamiatin's «We» and the Logic of Synecdoche // Slavic and East European Journal. 1996. Vol. XL. № 4. P. 667.

<sup>93</sup> Cavendish P. Mining for Jewels: Evgenii Zamiatin and the Literary Stylization of Rus'. London, 2000. P. 4–5.

<sup>94</sup> См.: Cavendish P. Evgenii Zamiatin in the 1990s: A Reassessment // Slavonic and East European Review. 2000. № 4. P. 735–743.

к богатству русского народно-религиозного сознания, он делал это в двусмысленной, иронической и игривой манере. В самом деле, его произведения — своего рода чревоуещания, в основании которых — самомнение провинциального рассказчика, чей язык, социальный статус и творческий кругозор не следует смешивать с замятинскими»<sup>95</sup>.

В 2000 г. вышла из печати книга другого британского исследователя, Роберта Расселла (Robert Russell), полностью посвященная роману «Мы». Она содержит около 70 страниц подробных комментариев к тексту, глава за главой, а также весьма полезную библиографию основных исследований этого произведения. Расселл привел обзор критических прочтений текста под рубриками: Пролеткульт, миф, утопия и антиутопия, математика и наука, модернистская эстетика, ономастика, рассказ и рассказчик, женщины, влияния, — а также высказал свои соображения об историческом контексте романа: Благодетель, тейлоризм, Пролеткульт. Он оспорил прочтение финала романа как песимистического, подчеркнув, что не только О-90 и ее ребенок остаются в живых, но и мы читаем дневник Д-503: «В сюжетных рамках романа выживание рукописи попросту невероятно. Комнату Д-503, разумеется, обыскали и столь опасный документ должны были уничтожить. Однако правдоподобие здесь неуместно; как говорил Воланд Мастеру в романе Булгакова “Мастер и Маргарита”, “рукописи не горят”, и дневник Д-503 продолжает жить как свидетельство революционного потенциала литературы и творческого воображения автора»<sup>96</sup>.

Благодаря заслугам научного сообщества, поддержавшего тщательное изучение текста романа «Мы» широкой студенческой аудиторией, текст получил статус классического. Рассмотренные работы ведущих западных и некоторых российских специалистов демонстрируют необычайное разнообразие подходов к прочтению и исследованию романа «Мы» — от политического до феминистского, от фрейдистского до лингвистического, от культурно-исторического до интертекстуального. Не прочитанный при жизни автора роман открыл перед последующими поколениями все богатство заложенных в нем возможностей, он стал востребованным читательской аудиторией в социокультурной ситуации первого десятилетия XXI столетия.



<sup>95</sup> *Cavendish P. Mining for Jewels: Evgenii Zamiatin and the Literary Stylization of Rus'. P. 6.*

<sup>96</sup> *Russell R. Zamiatin's We. London: Bristol Classical Press, 2000. P. 116.*

**IV**





**Л. В. ПОЛЯКОВА**

**Повесть Е. Замятина «На куличках»:  
опыт прочтения \***

**1**

В 1913 г., в год трехсотлетия Романовых, по амнистии Замятин получил разрешение жить в Петербурге, но по рекомендации врачей вынужден был уехать в Николаев, «построил там, — шутил Замятин, — несколько землечерпалок, несколько рассказов и сатирическую повесть “На куличках”»<sup>1</sup>. Повесть действительно получилась, на первый взгляд, в какой-то степени «сатирической». Написанная накануне мировой войны, она обращена была к одному из оплотов монархической государственности. И это было понято цензурой, которая и поспешила предпринять соответствующие меры. Номер третий журнала «Заветы» за 1914 г., где опубликовано произведение, был конфискован, а редакция (номер журнала редактировался Р. Ивановым-Разумником) и автор за якобы антимилицаристскую пропаганду, за стремление опорочить армию и оскорбить военное сословие, за нарушение «нравственности» привлечены к суду.

Арест повести и конфискация номера «Заветов», арест редакции этого журнала и высылка на Север Замятина — акции из ряда репрессий, участвовавших в Петербургском окружном суде. Именно Петербургский окружной суд в марте 1914 г. дал ход делу против М. Горького, возбужденному по поводу романа «Мать» еще в 1908 г. по 73 статье Уголовного кодекса, которая предусматривала богохульство и наказывала ссылкой на поселение. 19 марта Горький был допрошен и была взята подписка о «невьезде»<sup>2</sup>.

---

\* Впервые: Вестник Тамбовского университета. Серия: гуманитарные науки. 1996. Вып. 1. С. 66–75. Публикуется в сокращении по этому изданию.

<sup>1</sup> Замятин Е. Повести. Рассказы / Предисл. О. Н. Михайлова. Воронеж, 1986. С. 32.

<sup>2</sup> См.: Речь. 1914. 8, 20 марта.



11 марта 1914 г. «СПб. Комитет по Дела́м Печати» принял постановление «О наложении ареста на повесть “На куличках”». В нем говорилось: «Повесть разделяется на 24 главы и посвящена автором описанию внутреннего быта небольшого военного отряда на Дальнем Востоке. Жизнь эта изображена в самом отталкивающем виде. Замятин не жалеет грубых красок, чтобы дать читателю глубоко-оскорбительное представление о русских офицерах. С этой целью Замятин подбирает в своей повести целый ряд мелких фактов, не останавливаясь перед весьма непристойными картинами... По его описанию русские офицеры только ругают и избивают солдат, сами развратничают и пьянствуют, в Собрании затевают драку в присутствии приглашенных для чествования иностранных офицеров... все поведение русских офицеров является сплошным позором и обличает в них людей грубых, отупевших, лишенных человеческого облика и утративших сознание собственного достоинства, что, несомненно, представляется крайне оскорбительным для воинской чести. Вместе с тем Замятин, имея в виду еще более унижить выведенных в повести офицеров, рисует самые интимные и для публичного разглашения непристойные стороны супружеской жизни и приводит порнографические выражения, чем оскорбляет чувство благопристойности». Не имела смысла попытка ходатайства редакции о снятии ареста с третьего номера журнала «Заветы»: 22 апреля 1914 г. 3-е отделение Санкт-Петербургского Окружного Суда приняло решение: «Арест оставить в силе», т. к. «На куличках» «по содержанию своему представляется явно противным нравственности»<sup>3</sup>.

На страницах отечественной печати «На куличках» вторично появится лишь в начале 1920-х гг., и сразу жеотреагирует литературная критика. Одну из первых оценок, в основном не отвергнутую никем и в последующие годы, даст А. К. Воронский. В статье «Евгений Замятин» (1922) он особенно подчеркнул лиризм замятинской прозы. «Повесть овееяна, — писал критик, — подлинным, высоким и трогательным лиризмом. Лиризм Замятина особый. Женственный. Он всегда — в мелочах, в еле уловимом...»<sup>4</sup>. Вместе с тем Воронский воспринял произведение как сатиру, причем «политическую», «делающую понятным то, что случилось потом, после 1914 года». Более того, критик в духе официальной цензуры воспринял и изображенных на страницах повести офицеров: «“Поединок” Куприна бледнеет

<sup>3</sup> См.: Лит. учеба. 1989. № 5. С. 120–121.

<sup>4</sup> Воронский А. К. Избр. статьи о литературе / Сост. Г. А. Воронской; вст. ст. А. Г. Дементьева. М., 1988. С. 123.

перед картиной нравственной гнили и разложения, нарисованной писателем: яма выгребная на задворках»<sup>5</sup>.

В этом трудно согласиться с опытным и умным литератором. Повесть Замятина «На куличках» имеет два плана: военный и человеческий. В структуре произведения, в общей концепции его оба плана существуют в слитном единстве и во взаимодействии. Более того: один план реализуется в другом, и одновременно таким образом как бы ослабляется безусловное господство одного из них.

Конечно, прав Воронский и последующие критики: «На куличках» продолжает линию «Поединка» Куприна, а также закрепляет открытия «Бабаева» Сергеева-Ценского: разложение жизни царской армии ломало личности, калечило человеческие судьбы. Обращенностью к армейской жизни, ее беспросветному провинциализму и засасывающему болоту, о котором веселая Маруся рассказывает Андрею Иванычу и уточняет: «Ведь я тут не очень часто смеюсь. Тут скучно. А может, даже страшно», повесть, бесспорно, стоит в этом ряду русской классики. Однако Замятиным расставлены и иные акценты. У Замятина свой угол зрения, свой предмет художественного исследования. И этот предмет — Россия, подчеркнуто русский характер. Писателя привлекает общенациональный аспект изображения.

Замятину не свойственно восторженно-патриотическое отношение к армии в такой степени, как Куприну, отказавшемуся, как известно, от празднования 25-летия своей литературной деятельности и передавшему деньги, которые должны быть потрачены на чествование, «героям нашей великой армии». Наоборот. Автор повести «На куличках» постепенно подошел к мысли, что, как писал он в «Беседах еретика» (1919), «...создание армии — только лишнее доказательство неспособности к подлинной созидательной работе... Потому что создание армии — работа производительная не более чем производство пушек и бомб. Потому что всякая армия — это голодный миллионный рот, это многоголовый потребитель, который не производит ни единой нитки... Пулеметом нельзя пахать. А пахать давно уже пора»<sup>6</sup>. И хотя, понятно, писал это Замятин тогда, когда в воздухе пахло войной, «обратившей» человека в номер, «в материал для войны», а его протест был абстрактен и не помещался на островке российской действительности, но именно с таким подходом к самой идее создания армии связаны многие художественные решения писателя.

В 1918 г. Замятин написал рассказ «Дракон», в котором живет человек-номер, без имени, подданный только что созданной Красной

<sup>5</sup> Там же. С. 122.

<sup>6</sup> См.: Лит. учеба. 1990. № 3. С. 86.

Армии, красноармеец, «дракон», с «дырой в тумане», ртом-«пастью» — гротеск замятинского свойства. И таким он изображается автором только за то, что принадлежит к этой силе, которую в тех же «Беседах еретика» автор называет «орудием разрушения»: писатель не дифференцирует армию царского режима или периода начала советской власти. Но вот что примечательно. «Дракон» внешне безобразен как боец, «картуз налез на нос и, конечно, проглотил бы голову дракона, если бы не уши: на оттопыренных ушах картуз засел. Шинель болталась до полу; рукава свисали; носки сапог загибались кверху — пустые. И дыра в тумане: рот». Не по «росту» «дракону» его охранительная миссия. Замятинский гротеск по силе выражения равен бунинскому. В «Окаянных днях» (1919) Бунин создал аналогичный портрет красноармейца: «Сколько старых, донельзя запакощенных солдатских шинелей, сколько порыжевших обмоток на ногах и сальных картузов, которыми точно улицу подметали, на вшивых головах! ...А в красноармейцах главное — распушенность. В зубах папироска, глаза мутные, наглые, картуз на затылок, на лоб падает “шевелюр”. Одеты в какую-то сборную рвань...»<sup>7</sup>. В хронике «Взвихренная Русь» (1927) нарисует свою картину и А. Ремизов: «Автомобили с лежащими солдатами, целившимися прямо в тебя; автомобили со всяким сбродом, увешанным красными лоскутами; солдаты, бегающие с ружьями наперевес, словно по-настоящему, а не в игре...

Пошатываясь, шел навстречу здоровенный солдат.

— Какое дело! — остановился он. — Стрелять придется.

— В кого?

— В кого прикажут.

— Да разве можно в своих стрелять?

— Верно, нельзя! — и шатаясь, пошел, бормоча!»

Не столь однозначно отвратителен солдат, «дракон» Замятина. Он комичен, и трудно понять, говорит ли он правду или хвастается. По его собственным словам, штыком отправивший в «Царствие Небесное» «морду интеллигентскую», он у пассажиров трамвая на глазах отогревает в своем рукаве замерзшего воробьяныша. А в сцене, когда винтовку положил на пол рядом с собой, — он и вовсе ребенок с игрушкой.

В повести «На куличках» есть свой солдат, Аржаной, появившийся в главе «Солдатушки, браво, ребятушки», совершенно не годный к строевой службе, однако знающий толк в обычном труде. «Который настоящий да хороший мужик — тот если за сохой походил да землю

<sup>7</sup> Русские писатели — лауреаты Нобелевской премии. Иван Бунин. М., 1991. С. 138–139.

нюхнул, так уж вовек этого духу земляного не забудет. Пошлют Аржаного, скажем, за водой на ротной Каурке — он таким гоголем по улице прокатит, что мое почтение. Или лопату сунут Аржаному в лапы: опять комья так и летят, яма сама собой строится. И так вот со всяким хозяйственным делом. А поставили его в строй — он и рот разинул. Сущее с ним горе капитану Нечесе: мужичина Аржаной здоровенный, а стоит рот разиня, вот ты и делай с ним, что хочешь». Недаром у солдата фамилия от земли, от поля. Именно так в тамбовских деревнях, на родине Замятина, называют хлеб — не ржаной, а именно «аржаной». Задумается в строю солдат, вспомнит что-то. «А чёрт его знает, что... Должно быть, росное, весеннее утро, пашни паром курятся, лемех от земли жирный, сытый землею, а в небе — жаворонка. И будто, вот в пустельге в этой, в жаворонке, вся механика-то и есть. И все дерет Аржаной голову кверху, все рот разевает: а нету ли, жаворонки той самой наверху?» Не для строя и войны рожден русский мужик, для мирного труда и земной радости. Потому и в штыке он видит прежде всего лемех. «Глядит Аржаной на штык — ишь ты, солнце-то на нем как играет! — глядит и думает: “Вот, ежели бы да например из этого штыка — да лемех сковать. Ох, и лемех бы вышел — новину вздрать, вот бы!”». Чем тебе не «дракон»: походя отправивший на тот свет манзукитайца, он знает наслаждение в труде и радости от общения с природой.

Трудно согласиться с Воронским, когда он пишет: «Внимание автора, однако, сосредоточено не на Аржаных, а на небольшой группе офицеров»<sup>8</sup>. Именно глава «Солдатушки, браво, ребятушки» в общей композиции повести опорная. Именно здесь реализуется важная для Замятина мысль о бессмысленности создания армий, о бессмысленности войн, о вовсе не воинственной психологии русского человека. Если Аржаной — не главный герой повести «На куличках», то бесспорно концептуальный, несущий основную идею произведения и наиболее концентрированно ее воплощающий. Пожалуй, ни один другой герой в повести не наделен столь мощным зарядом жизнелюбия, жизнестроительства.

Главное внимание писателя, верно, обращено на то, что всем на пяточке дальневосточного сторожевого поста плохо. Все живут какой-то нелепой жизнью. В этой, по словам Воронского, «выгребной яме на задворках» копошатся и генерал-обжора исключительный, трус, бабник, сластолюбец и пакостник; и ограниченный педант Шмит — на шарнирах, по-своему справедливый, превращающийся в несчастного садиста; и капитан Нечеса, выпестывающий девятерых, в сущности чужих, ребят; и безвольный, рыхлый, российский интеллигент в офицерском

<sup>8</sup> Воронский А. К. Избр. статьи о литературе. С. 122.

мундире, Андрей Иванович; и долговязый, нелепый Тихмень, тщетно разрешающий загадку, его иль нет “Петяшка”, родившийся у жены Нечесы; и тихая полупомешанная генеральша; и полковая дама, жена Нечесы, — вся кругленькая, у которой дети — живая хронология...»<sup>9</sup>. Автору есть куда метать стрелы. В резких, в духе гоголевского «Ревизора» тонах написана сцена встречи французской делегации. Высмеяно низкопоклонство русских перед иностранцами, стремление показать не то, что есть на самом деле, весь этот «ланцепуизм»: французы увидели не запланированного для показа Ломайлова, «лохматую, черную образину», который только что кончил чистить трубы и возвращался с метлой и в отрепьях; на их вопрос: «А-а... А это кто же?» Молочко ответил, что это «ланцепуп, местный инородец».

Роль таких сцен чрезвычайно важна в общей поэтике повести. В них доминируют драматургические принципы построения повествования и характеров. Динамика сатирического сюжета предполагает создание наглядного фона, образительного мастерства. Ведущим в колорите характеров становится портрет. Замятин демонстрирует блестящее искусство создания сценической прозы, в которой именно портрету героя отводится одна из ведущих характерологических ролей. И, пожалуй, самый выдающийся в галерее портретов повести «На куличках» — бесспорно, сатирический портрет коменданта сторожевого поста прожорливого, похотливого развратника, бездарного генерала Азанчеева.

«Передник кухарский и беременное пузо, подпертое коротышками-ножками. Голая, пучеглазая, лягушачья голова. И весь разлатый, растопыренный, лягва огромная, — может, под платьем-то и пузо даже пестрое, бело-зелеными пятнами», — таким увидел генерала Андрей Иваныч. Именно он, генерал, своей отвратительной личностью определяет не только судьбу жены, не имеющей ни ребенка, ни здоровья, ни ума, ни имени. Личность Азанчеева отпечатана на всей жизни военного отряда, на жизни каждого солдата и офицера, приехавших на Дальний Восток словно для того, чтобы оставить здесь свою жизнь или свою душу.

Одним словом, предмет резкой критики в повести четко обозначен и весьма весом: российская действительность десятых годов, породившая в литературе того периода стихию быта, жизни захолустья. Ограниченный мирок дворянских последышей у А. Толстого, патриархальные и неразвитые народные уклады Севера и Сибири у Пришвина и Шишкова, уездная жизнь глухомани у Сергеева-Ценского и Замятина, обездоленная судьба русской деревни и городских низов в произведениях Бунина, Шмелёва — ведущее направление

<sup>9</sup> Там же. С. 123.

в реалистической литературе накануне революционного 1917 г. Повесть Замятина «На куличках» поднимала еще один пласт российской реальности — существование армии, мир «гиблых людей».

Все так. Однако ведущим началом, лейтмотивом авторских построений и пафосом всего повествования в повести «На куличках», на наш взгляд, остается не разоблачение, не сатира, а драматически напряженное сопереживание прекрасным и сильным в страстях героям. Кажется, и вся повесть написана Замятиным для того, чтобы рассказать нам о них, провинциальных людях, но таких мятежных, чистых, с безумным ураганом чувств, выражающихся у каждого по-своему, но в любом случае с отступлением от общепринятых, обывательских представлений о человеческом долге и привязанностях. Отнюдь не примитивны не только ведущие герои произведения, но и другие служители сторожевого поста — капитан Нечеса, поручики Тихмень и Молочок, денщики Непротошнов и Гусляйкин. И в глухомани они сохранили человечность, хотя каждый из них — по-своему чудак.

<...>

### 3

Семидесятистраничная повесть «На куличках» имеет романский характер. Значительно раздвинуты пространственно-временные границы: действие происходит на Дальнем Востоке, но герои постоянно обращены к своему «вчера», к «западу», к России. Так они именуют европейскую часть страны. Есть любовный треугольник, несколько сюжетных линий. И главное, повесть многонаселенна. Есть такие, кто проходят от начала и до конца сюжета.

Особенно впечатляет массовый герой. Он представлен чаще всего в сценах офицерских собраний, в частности, в одной из самых ярких и драматически напряженных — в главе «Человечьи кусочки». Не люди, а «человечьи кусочки»: головы, руки, носы. Они, как рыбы в аквариуме с его стеклянными стенами. Однообразно жутко проводят время здесь офицеры, дальневосточные волки, загнанные на край света и всеми забытые. «Кто-то запел, потихоньку, хрипло, завыл, как пес на тоскливое серебро месяца. Подхватили в одном конце стола и в другом, затагнули тягуче, подняв головы кверху. И вот уже все заунывно, в один голос, воют по-волчьи... Заколдовал бессмысленный, как их жизнь, бесконечный круг слов, все выли и выли, поднявши головы». Многозначительная сцена. Может быть, нарочито противопоставленная Замятиным тургеневским «певцам».

Можно говорить о совокупном герое повести Замятина: офицер, загнанный к чёрту на кулички, хотя и сохраняет свою индивидуальность,

но все более и ощутимее теряет характерные черты, становясь как все, как всё. Очень разные Шмит и Тихмень приходят к одному концу, к самоубийству.

И все же не этими акцентами интригует повесть читателя, хотя они и существенны. Все: сюжет, его динамика, образный строй, авторская оценка, общий пафос произведения — определяется ролью трех героев: Николая Петровича Шмита, его жены Маруси и Андрея Иваныча Половца. Они и составляют своеобразный любовный треугольник, хотя и не классического напряженно-драматического образца. Именно в них воплощен тип русского характера, о котором писали не раз представители мировой и отечественной философии, которому искали аналогии в своих «крещендо» и «пианиссимо», акварелях и пастелях, гимнах и элегиях музыканты, живописцы и писатели.

Приведем только один пример, но яркий и убедительный. В работе «Миросозерцание Достоевского» Н. А. Бердяев дает характеристику русского менталитета, его антиномий и болезней. Русское смирение и русское самомнение, русская всечеловечность и русская исключительность, русское отсутствие чувства меры, спокойной уверенности и твердости, без надрыва и истерии. «Русские равнины, как и русские овраги, — символы русской души... Душа расплывается по бесконечной равнинности, уходит в бесконечные дали... Она не может жить в границах и формах... душа эта устремлена к конечному и предельному... Это — душа апокалиптическая по своей основной настроенности и устремленности... Она не превращена в крепость, как душа европейского человека... В ней есть склонность к странствованию по бесконечным равнинам русской земли. Недостаток формы, слабость дисциплины ведет к тому, что у русского человека нет настоящего инстинкта самосохранения, он легко истребляет себя, сжигает себя, распыляется в пространстве»<sup>10</sup>.

Разве не эти самоистребляющие черты подмечены в характерах любимых героев Замятиным? И трудно назвать иное произведение художника, где с такой силой выразительности были бы переданы подобные реалии национального характера, которые жизнь на куличках лишь усугубляла.

Капитан-казначей Шмит впервые появляется в повести на фоне прекрасной дальневосточной природы: «шевелинуться страшно». Андрей Иваныч поймал Шмитову усмешку: то ли добрую, то ли нет. И вдруг она исчезла. «Шмит потерял усмешку — и лицо его показалось Андрею Иванычу почти что даже неприятным: неровное какое-то, из слишком твердого сделано, нельзя было как следует

<sup>10</sup> Бердяев Н. А. О русских классиках. М., 1993. С. 186–188.



заровнять — слишком твердое. Да и подбородок...» Вот это «слишком» во всем облике Николая Петровича — в росте, в лице, в походке (пол под ним всегда скрипел), в глазах «желто-серых, небольших, глубоко всаженных», в узких губах и стальном взгляде, в граненом голосе — станет определяющей чертой героя и его судьбы. Он слишком замкнут и одинок (в офицерском собрании только он один не поет), слишком порядочен и слишком ненавидит Азанчеева и не только за то, что тот использовал Марусю. Слишком любит и Марусю, а теперь, после истории с генералом, горько любит ее. «Подошел к Марусе вплотную. — Как я тебя...

И замолк. Только стиснул больно ее руки повыше локтей: завтра будут здесь синяки...»

В неистовстве, бездонном душевном расстройстве Шмиту мало издеваться над денщиком, требуя от него знания французского. «И Шмит лютовал по-прежнему, мукой своей весь пропитался, во всякой мелочишке это чувалось». Желание убить Азанчеева переросло в желание убить... кого угодно. Жесток он в сцене убийства галчонка. Смешон и непоследователен при попытке дуэли с Половцом. Но в результате заканчивает свои мучения выстрелом в себя. Только так он мог освободиться от все более сжимающейся в нем «злой» пружинки.

Неординарна и переполнена душевными муками и Маруся Шмит. Ее имя впервые появляется в разговоре в доме Нечесы. Молочко сообщает, что Шмиты все целуются, хотя третий год женаты, на что «капитанша Нечеса» с завистью отвечает: «Уж эта мне Марусечка Шмитова, уж такая принцесса на горошине, фу-ты, ну-ты... Знаться ни с кем не желает». И как резюме-проклятье: «Вот, дай-ка, Бог-то ее за гордость накажет».

Оказалось, что Маруся вовсе не гордая, она первой окликает проходившего мимо Андрея Иваныча. Ее портрет: «узкая, шаловливая мордочка, не то тебе мышонка, не то — милой дикой козы. Узкие и длинные, наискось немного, глаза». О себе говорит: «Смерть люблю выкомаривать». А позже расскажет, как она ради поцелуя Шмита упала с качелей. Веселая Маша — и она не в полной мере счастлива. Две старушечьи морщинки по углам губ — примета изломанной судьбы.

Маруся привыкла подчиняться сильному Шмиту, даже его жестокостям. В Андрее Иваныче почувствовала близкого себе человека. С ним ей было легко и просто, а главное, уютно и душе спокойно. Они наслаждались григовскими сонатами, Маша любила цветы. Чувство красоты жизни и общения двух молодых людей сближало. Но болезненные изломы начались с письма генерала: «Милостивая Государыня, голубонька Марья Владимировна. Пятнадцатого ноября сего года ваш милейший муженек нанес мне оскорбление действием...

Если вы за муженька хотите расплатиться, так пожалуйста ко мне...» И Маша пошла, что и стало последней каплей в их и без того непростых отношениях со Шмитом.

Психологическая проза Замятина, способная передать мельчайшие нюансы душевного состояния героев, даже она не способна дать ответы на все сложнейшие, противоречивые вопросы в отношениях между героями. К примеру, как чуткая и любящая Маруся вовремя не поняла, что только она смогла бы спасти Шмита от гибели. «Шмит задохнулся». «Марусенька, ведь я умираю», — констатировал он свое душевное состояние. «Марусенька, родная, спаси». А вслух сказал ей другое. И она подумала: «Это он так, это он притворяется». Может быть, только после самоубийства Шмита Маруся поняла, как ему не хватало ее тепла, тепла спасительного. Потому и не смогла по-человечески проводить мужа в его последний путь. Считала, не имела права. «Все были на похоронах, почтили Шмита. Не было одной только Маруси. Ведь уехала, не дождалась: каково? Монатки собирала и уехала. И еще тоже любила, называется. Хороша любовь».

И кто ей, Марусе, судья больший, чем она сама? А судят на страницах повести часто. Особенно примечательны две оценки: мнение денщиков об офицерах и взгляд на русского человека (через военных) французов.

В главе «Огонек в темноте» происходит разговор между Яшкой Ломайловым и Ларькой. «Ох, Ларька, скажу я тебе, и блаженные же господа у нас! Да блажа-ат, всяк-то по-своему... И чего им, кубыть, еще надо: топка есть, хлеб-соль есть... Ларька фыркнул: — Дура: хлеб-соль! Это тебе, вот, животине, хлеба-соли довольно, а которые господа настоящие, не какие-нить сказуемые, так они, брат, мечту в себе держут, да...» И французский адмирал пришел к выводу: «Все-таки... До чего ж они все... ланцепупы какие-то», «из-за чего это у них?» И в другой раз из веселой компании французов прозвучит: «Ах, смешные русские эти... ланцепупы... Но есть в них что-то такое...»

Типично русский человек показан Замятиным и в характере поручика Андрея Иваныча Половца. Его глазами автор смотрит на все, что происходит на дальневосточном посту, его оценками оперирует при художественном анализе. Этот герой претендует на роль главного героя. В одном из писем в Коктебель Максимилиану Волошину в августе 1924 г. из Лебедяни Замятин напишет: «Дорогой Максимилиан Александрович, пишу Вам из России — самой настоящей, с черноземом, Доном, соломенными крышами, лаптями, яблоками. И кругом меня сейчас — яблоки. Воздух — как парча — весь расшит запахами яблок разных сортов: пахнет аркадом, шелковской, малокваской, лимонкой, анисом, боровинкой, грушевкой, китайкой — знаете Вы такие

сорта? Яблок здесь столько, что ими кормят тут коров. Солнца столько, что дай Бог всякому Коктебелю»<sup>11</sup>. Вот и героя своего, Половца, на этот раз Замятин взял из прекрасных мест «самой настоящей» России, из Тамбова, о чем на всем протяжении повести напоминает читателю, словно для того, чтобы не забыл он об этом, а также и о том, что на страницах произведения живут и страдают вечно неудовлетворенные, порывистые и самоиспепеляющие русские люди.

Оттого не случайно, не в качестве одного из многих эпизодов, а как итоговая символическая сцена трагической русской удали появляется в финале произведения глава «Поминки». «И когда нагрузившийся Молочко брякнул на гитаре “Барыню” (на поминальном-то обеде) — вдруг замело, завихрило Андрея Иваныча пьяным, пропащим весельем, тем самым последним весельем, каким нынче веселится загнанная на кулички Русь». Вот она связь человеческого характера и «поведения» Родины.

Все на Дальнем Востоке напоминает Половцу родной Тамбов: и дома, и люди, и солнце. С Тамбовом связано внутреннее здоровье героя. Как это он, умеющий слушать Грига, понимающий и воспринимающий красоту, вдруг приходит к выводу, что «любовь — она и есть болезнь. Душевнобольные... Я не знаю, отчего никто не попробовал лечить это гипнозом? Наверное, можно бы?» Может, потому, что в Машу влюбился от неудовлетворенности жизнью на острове, а не от страсти.

Удивительно лиричны страницы, рассказывающие о вспыхнувшей взаимной привязанности двух душевно одиноких людей, почувствовавших внутреннее родство и взаимное благородство. Их встречи сопровождает не только классическая музыка, но и лирический светлый пейзаж, в котором преобладают голубые краски. Половец чувствует тихую сердечную боль, ощущает желание, чтобы Маша провела по его волосам рукой. Весь мир становится для них добрым. И все же поэтический антураж произведения уже с первых страниц готовит к трагическому итогу. Метафора тумана и паутины, появившаяся в первой главе, пройдет через весь сюжет, опутает трагическим беспокойством сердца и поступки героев. «Да ведь туман-то: оторопь забирает. Густой, лохматый, как хмельная дрема, мусть от него в голове — притчется какая-то несуразная нелюдь, и заснуть страшно, нельзя: закружит нелюдь», «запутал туман паутиной — и уж не шевельнуть ни рукой, ни ногой». Туманная паутина на протяжении повести иногда будет сменяться осенней паутинкой, но это останется лишь просветлением, а не светом в состоянии Маруси, Шмита и Половца.

---

<sup>11</sup> «Пишу вам из России...». Письма Е. И. Замятина М. А. Волошину / Публ. В. Купченко // Подъем. 1988. № 5. С. 123.

Есть в портрете Андрея Иваныча черта, как и у других характерных героев (две морщинки в углах губ Маруси, серо-стальные глаза Шмита, рыбы глаза Непротошнова и т. д.), которая в дальнейшем определит судьбу этого человека. «И такое у Андрея Иваныча — лоб: ширь и размах степной. А рядом нос — русская курнофеечка, белобрысые усики... Творил его Господь Бог, размахнулся: лоб. А потом зевнул, чего-то скушно стало — и кой-как, тяп-ляп, кончил: сойдет. Так и пошел Андрей Иваныч с Божьим зевком жить». Вот эта «недоделанность» Половца и мешает ему постоянно в осуществлении романтической мечты о самой настоящей любви, о написании книги и о том, чтобы одолеть весь мир. Влюбленный в Марусю, он мечтает убить Азанчеева, убить Шмита и освободить от него Марусю, но кончается все пьяной пляской на поминках Шмита.

Если Шмит — действующее лицо, герой совершающейся на наших глазах драмы, то Половец созерцатель, пусть и не равнодушный и не сторонний, но все же зритель.

«Чавкает под ногами грязь — так чавкает, вот-вот человека проглотит.

И глотает. Нету уж сил карачиться, сонный тонет человек и, засыпая, молит: “Ох, война бы, что ли... Пожар бы, запой бы уж, что ли...”

Чавкает грязь. Гиблые бродят люди по косе, уходящей в океан».

Это не победивший в повести ландшафт, а лишь одна из мрачных картин повествования. И пусть мы знаем, что произведение не разрешено оптимистически, тем не менее не назовем оставшихся жить Марусю, Половца, Аржаного, Нечесу и многих других «гиблыми» людьми. Даже Тихмень и Шмит остаются в памяти как чистые, бескорыстные, не умеющие жить для себя люди. Разве случайно именно в характеристике этих героев подчеркнута их физическая чистоплотность и особое внимание к офицерской форме: Шмит идет застрелить Азанчеева, а думает о чистом воротничке; Тихмень перед тем, как выброситься из окна, испачкал руки о грязный подоконник, «но о сюртук вытереть жалко». Герои Замятина не становились счастливыми, но чистотой нравов, взаимных отношений, способностью и готовностью к любви противостояли засасывающему болоту. И не их вина, что не оказываются победителями.

Повесть Замятина «На куличках» полна той «великой», как у Андрея Иваныча к Марусе, любви автора к соотечественникам, того великого сострадания им, что она закономерно была воспринята как авторский протест против общественных условий, унижающих человеческое и национальное достоинство. Закономерно последовала расправа над книгой и ее автором.





**Л. И. ШИШКИНА**

**Петербург  
и «петербургский текст» Е. Замятина\***

Родившись в центре России, «среди тамбовских полей, в славной шулерами, конскими ярмарками, крепчайшим русским языком Лебедяни» (I, с. 27)<sup>1</sup>, Е. Замятин, приехав в 1902 г. в Петербург, навсегда связал жизнь с этим городом, до конца сохранив ощущение нераздельности судеб — его и своей собственной.

Петербург, в котором «весь воздух <...> дышал испарениями человеческой мысли и творчества»<sup>2</sup> сделал Замятина писателем. И хотя литературную известность он приобрел произведением, давшим символическое обобщение российского «уездного», Замятин с полным правом входит в блистательную плеяду писателей-непетербуржцев, которые лучше других «слышали голос Петербурга» (Г. Федотов).

Первые впечатления от встречи с городом Замятин впоследствии воссоздал в автобиографии: «Петербург начала 900-х годов — Петербург Комиссаржевской, Леонида Андреева, Витте, Плеве, Рысаков в синих сетках, дребезжащих конок с имперIALами, студентов мундирно-шпажных и студентов в синих косоворотках. Я — студент-политехник косовороточной категории» (I, с. 27).

Современные исследователи традиционно выделяют два аспекта петербургской темы Замятина — изображение реалий Петербурга и создание особого художественного явления, получившего название

---

\* Статья представляет собой фрагмент публикации: *Шишкина Л. И.* Петербург как феномен культуры (изображение Петербурга в творчестве Е. Замятина). СПб., 2005.

<sup>1</sup> Здесь и далее цитаты приводятся по изд.: *Замятин Е.* Собр. соч.: В 4 т. Мюнхен, 1970–1988, — с указанием тома и страницы в скобках.

<sup>2</sup> *Федотов Г.* Три столицы // Под созвездием топора: Петроград 1917 года — знакомый и незнакомый. М., 1991. С. 300.

«петербургский текст». В творчестве Замятина присутствуют оба аспекта. В его прозе город говорит своими людьми, улицами, площадями, зданиями, памятниками, координаты которых в равной степени точны как в его воспоминаниях, биографических очерках, так и в художественных текстах. Это Невский, 46, где размещалась редакция «Всемирной литературы»; бывший особняк Елисеева на Мойке, 59 — знаменитый ДИСК, «сумасшедший корабль», давший название известному роману О. Форш, в котором Замятин представлен одним из персонажей, и один из постоянных образов замятинской прозы — «дом-корабль» (Лахтинская, 40), место жительства героев рассказа «Мамай»; «огромный дом на Широкой» (ул. Ленина, 29), где писатель пережил «три года — 1917, 18 и 19 <...> походивших на одну бурную, буйную ночь, туго набитую свистом и хлестом»<sup>3</sup>, и книжный магазин на Загородном проспекте, в витрине которого соблазняла Мамай «роскошная книга екатерининских времен “Описательное изображение прекрасностей Санкт-Петербурга”». Введенская церковь, которую видит из окна своей квартиры (Введенская, 7) парализованный Б. Кустодиев, расположенная на пересечении улиц Введенской и Большой Пушкарской и уничтоженная в 1932 г., и церковь на углу Малого проспекта и 8-й линии Васильевского острова, ныне действующая, куда приходит героиня «Наводнения». Смоленское кладбище, на котором хоронят А. Блока, и Смоленское поле, где Софья закапывает тело убитой Ганьки. Литейный проспект с «громыхающим трамваем», в котором Замятин и Блок говорят «о любви и о России», и угол Литейного и Шпалерной, где в весенний день инженер Хортик, став свидетелем убийства человека, «разделился надвое» («Все»); идущий через Благовещенскую площадь трамвай № 4 (его маршрут воспроизведен с точностью)... Все эти реалии в равной степени значимы и в совокупности создают топографически реальный образ города, который, по аналогии с Петербургом Гоголя, Достоевского, Некрасова, Блока, можно назвать Петербургом Замятина.

Вместе с тем город воспринимается писателем в контексте мифа о Петербурге, созданного предшествующей литературной традицией. Это город, где «красавица Нева и на берегу ее вздыбивший своего коня медный Петр, петербургские каналы и глядящиеся в зеркало их дворцы, призрачные туманы и сумасшедшие белые ночи, и люди, носящие в себе что-то от безумия этих ночей, от разрушительных буйств Невы, внезапно выливающейся из гранитных берегов и сметающей все на своем пути» («Москва — Петербург»). «Его облик и душа

<sup>3</sup> Замятин Е. Борис Григорьев / Публ. М. Любимовой // Всемирное слово. 1996. № 9. С. 70.

загадочны». И петербургским писателем, по мысли Замятина, может назвать себя лишь тот, кто поймет эту «жуткую, призрачную, прозрачную душу Петербурга», кто знает, что «писать о Петербурге — значит писать о себе» («Грядущая Россия»).

«Петербургский текст» Замятина составляют произведения 1920-х гг. («Север», «Дракон», «Мамай», «Пещера», «Все», «Наводнение», «Десятиминутная драма»), рассказы, написанные в эмиграции («Часы», «Лев», «Встреча»). В его состав включается и ряд статей («Грядущая Россия», «Москва — Петербург»), эссе «Белые ночи», замятинские автобиографии и биографические очерки, составившие сборник «Лица», в которых писатель выстраивает обязательный для петербургского текста ряд персоналогических образов. При этом входящие в него фигуры в большинстве своем не являются петербуржцами по месту жительства. Их связывает с городом иное, глубинное, генетическое родство. Они помогают понять Петербург как особое явление культуры.

Петербург у Замятина стал наглядным примером усвоения западных культурных форм и их преобразования для выражения русского содержания, воплотил синтез Запада и России. Таков же, в трактовке писателя, Федор Сологуб. Он европеец, владеющий кнутом сатиры, сплетенным Свифтом, Мольером и Франсом, весь его стиль окрашен европейским закалом, и в его умении органически соединить фантастику и быт, в его стилистических исканиях, в борьбе с традициями реализма Замятин усматривает «мостик на Запад». Но при всей европейской остроте и утонченности Сологуб — русский писатель. Смысл его творчества, по Замятину, — «белая любовь», неизлечимая, прекрасная болезнь беспокойных русских романтиков, непримиримых и вечно неудовлетворенных, требующих всего или ничего, которая могла родиться «только в огромном размахе русских степей, где будто еще недавно скакали не знающие никакой власти скифы». Подобно Петербургу, выстроенному европейскими зодчими, Сологуб «под строгим, выдержанным европейским платьем сохранил безудержную русскую душу» (IV, с. 154).

Б. Григорьева Замятин называл петербургским художником, как по сути, так и по форме. «Петербург — город графический. Весь он — карандаш. Григорьев — петербургский художник и как большой петербургский художник он прежде всего график, рисовальщик»<sup>4</sup>.

Трагические противоречия, от рождения заложенные в Петербурге, его особый эсхатологизм определили мистическую роль, которую суждено было сыграть этому городу в русской истории. Став символом

---

<sup>4</sup> Там же. С. 70.



и концентрацией русской гуманистической культуры, он стал и городом революции, обозначившей ее конец. Вот почему в ряду персоналий замятинского петербургского текста появляется Андрей Белый — коренной и истинный москвич. Именно в его лучшей, по мнению Замятина, книге «Петербург впервые после Гоголя и Достоевского нашел своего настоящего художника». В романе «Петербург» он создал миражный, мистический образ города — средоточия антиномий, неразрешимых противоречий Запада и Востока и показал его как символ судьбы послепетровской России. Назвав Петербург исторической провокацией, изначально чреватой революцией, Белый принес весть о неизбежном конце мистического города и гибели воплощенной в нем агонизирующей культуры старого мира, тем самым подведя итог двухвекового исторического существования Петербурга.

Б. Кустодиева трудно назвать петербургским художником в общепринятом смысле. Он изображал не сумрачный имперский город, а пеструю уездную Русь. Но для Замятина его судьба символично пересекается с судьбой Петербурга: конец петербургского периода русской истории означал одновременно и конец той старой, яркой, красочной Руси, певцом которой был художник.

Личность М. Горького для Замятина ассоциировалась с революцией, исторической площадкой которой стал Петроград, прошедшей путь от одиночных ружейных выстрелов, сопровождавших их первую встречу в феврале 1917 г., до пушечных ударов Октября. С его именем связаны грандиозные начинания, одушевленные верой в возможность создания новой культуры («Всемирная литература», «Комитет исторических пьес», «Дом искусств», «Дом ученых»). По мысли Замятина, все они «походили на сооружение Вавилонской башни» и только «Горький с его оптимизмом и верой в будущее мог заразить этими идеями, казавшимися утопическими в Петрограде, в атмосфере разрушения и катастрофы, скептических петербуржцев» (IV, с. 159).

Самой яркой фигурой в ряду петербургских персоналий Замятина, безусловно, является А. Блок. В его восприятии облик поэта слит с Петербургом: «Блок весь из Невы из тумана белых ночей, Медного всадника» (IV, с. 147). Отсвет Петербурга лежит на лице поэта — усталом, словно потемневшем от сурового северного ветра, отсвет Петербурга лежит на его судьбе. Прощание с Блоком 21 августа 1921 г. стало знаком конца эпохи Серебряного века и «петербургского периода» русской культуры.

Рядом с реальными фигурами, представителями художественной мысли, слова и кисти в замятинской прозе на равных сосуществуют вымышленные персонажи — «маленькие люди», память о которых хранит петербургский текст. Не случайно знаменитый «медальный»

профиль Блока неожиданно проступает в «медально-петербургском лице» безымянного человека, убитого на улице революционного Петрограда («Все»).

Впервые тема Петербурга в контексте «петербургского текста» прозвучала у Замятина в рассказе «Север». История любви «младень-богатыря» Марeya и красавицы-лопки Пельки разворачивается среди первобытной суровой природы Севера. Петербург возникает как призрак, сон, мечта.

В рассказе, написанном в 1918 г., при желании можно увидеть современные аллюзии — размышления о губительности для отдельных человеческих судеб утопической идеи всеобщего счастья, о несбыточности наивных фантазий, разбивающихся о жестокую тьму русской жизни, подобно несбыточной мечте Марeya выковать огромный фонарь, который своим светом победит зимнюю тьму тундры и позволит устроить «жизнь по-новому». Однако более значимым представляется другой пласт рассказа, вводящий его в поле «петербургского текста», неперменным атрибутом которого является оппозиция культуры и природы, а Петербург осознается как город искусственный, выдуманный, созданный культурой наперекор природным стихиям.

Главные герои рассказа — «белоголовый медведь» Марей и «рыжая олень» Пелька — дети природы. Сопровождающие их природные лейтмотивы, повторяющиеся, варьирующиеся, обрастающие символическими смыслами, — рыжая голова Пельки, светящаяся в зелени леса, соотносится с рыжим оленем, а в предсмертном видении Марeya с рыжим пятном солнца, дарующим жизнь, — создают ситуацию первобытного синкретизма, где растения, люди, животные суть части единого природного универсума, а потому все равны, родственны и живут по единым законам.

Петербург же предстает символом современной цивилизации, которая многими представителями творческой интеллигенции рубежа веков понималась как механизация и автоматизация жизни, унифицированность личности, утрата целостности сознания и бытия (статьи А. Блока, А. Белого, Н. Бердяева и др.). Трактовка цивилизации как последней стадии исчерпавшей свой потенциал, умирающей культуры получила еще большую остроту в начале 1920-х гг., когда русское общество познакомилось с книгой О. Шпенглера «Закат Европы», рассматривавшего культуру как биологический организм, проходящий в своем развитии стадии рождения, расцвета и умирания. Проблемы природы и культуры, культуры и цивилизации — в ряду важнейших вопросов, над которыми размышляет Замятин в это время. Как свидетельствует его современник Ю. Анненков, он много

думал о вечной тайне жизни и природы с ее «спасительным ядом творческих противоречий», которые хочет упростить, но не в состоянии объяснить современная наука<sup>5</sup>.

Тема Петербурга в рассказе не случайно связана с образом Кортоты (именно он рассказывает о большом городе, где много людей и машин и где горят фонари, превращающие ночь в день). Род его деятельности — торговец, купец, накопитель — и семантика имени (по Далю, «кортом», «кортома» — наем, откуп, аренда, срочная продажа и купля)<sup>6</sup> олицетворяют привнесенные цивилизацией отношения купли-продажи, культа денег и материальных благ.

Противопоставление природного мира и городской цивилизации подчеркнуто оппозицией образов и лейтмотивов: просторы севера // замкнутое пространство и теснота города; живое солнце, дарящее яркий свет жизни // мертвенный свет сконструированного Мареем фонаря, который не может рассеять полярную ночь; зеленый венок на голове Пельки, символ любви // зеленое платье, подаренное Кортотой, знак ее продажи. В соответствии с традиционной мифологией Петербург предстает каменным и холодным, призрачным, бездушным; он несет гибель героям — детям природы. Тема Петербурга заявлена Замятиным как трагическая.

Трагизм еще более усиливается в произведениях Замятина, где город становится главным действующим лицом. Петербург изображен не в спокойном течении истории, а в исключительный момент своей судьбы, на сломе исторических и культурных эпох. Революция 1917 г. обострила сложившиеся на рубеже веков эсхатологические и апокалипсические настроения, связанные с ощущением конца определенного типа гуманистической культуры, которая в Европе складывалась в эпоху Возрождения, а в России началась с реформ Петра I и получила название «петербургского периода русской истории». Петербург, который от рождения нес бремя проклятий и противоречий, стал символом и концентрацией русской гуманистической культуры и в то же время городом революции, обозначившей ее конец.

Замятин, переживший в этом «великолепном, но странном городе» «страшные, смертные годы» в документальной прозе фиксирует образ умирающего Петербурга. «Петербург — выметенный, опустелый; забитые досками магазины; разобранные на дрова дома; кирпичные скелеты печей» («Воспоминания о Блоке»); «бестрамвайные улицы, длинные вереницы людей с мешками ...буржуйки, смолотый на ко-

<sup>5</sup> Анненков Ю. Дневник моих встреч. Т. 1. М., 1991. С. 258.

<sup>6</sup> Даль В. Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. М., 1994. Т. 2. С. 434.

фейной мельнице овес» (I, с. 31) — таковы реалии революционного Петрограда, отмеченные в «Автобиографии».

Эсхатология петербургского мифа акцентируется и актуализируется мифом революции. Восприятие революции как космической катастрофы, нарушающей обычное течение времени, упраздняющей традиционные культурные парадигмы и возвращающей человечество к исходному акту творения, характерно для многих представителей творческой интеллигенции, но оценка этого была различной.

Футуристы, к примеру, рассматривали ситуацию как необходимую основу для быстрого создания новой утопии, другие воспринимали происходящее как трагедию.

У Замятина, математика и инженера, было собственное — широкое, космическое — понимание революции как явления не только и не столько социального, сколько природного: «Две мертвых, темных звезды сталкиваются с неслышным, оглушительным грохотом и зажигают новую звезду: это революция. Молекула срывается с своей орбиты и, вторгнувшись в соседнюю атомическую вселенную, рождает новый химический элемент: это революция. Лобачевский одной книгой раскалывает стены тысячелетнего Эвклидова мира, чтобы открыть путь в бесчисленные неэвклидовы пространства: это революция» (IV, с. 292). В его представлении, революция, будь то природные катаклизмы, научные открытия или социальные перевороты — это энергия, взрывающая омертвевшую законченность, меняющая картину мира. Это событие, нарушающее обычное, «линейное» течение времени. Вот почему в его рассказах 1920-х гг. основополагающее значение приобретают «город и время», особое «время Петербурга».

Для Замятина почвой для понимания пространства и времени во многом послужили естественнонаучные открытия начала XX в., прежде всего теория относительности А. Эйнштейна, чье имя писатель неоднократно упоминал в статьях и письмах. Эйнштейн лишил время абсолютного характера, изменил традиционные представления о нем как о чем-то непрерывно и равномерно протекающем с одинаковой скоростью во всем мире (понятие мирового времени) и даже в космическом пространстве, показал относительность казавшихся самоочевидными понятий об одновременности двух событий, о «раньше» и «позже».

«Взломанное время» революции актуализировало эти идеи. Исключительный момент жизни отдельного человека и жизни человечества ярко демонстрировал относительность времени, несовпадение, часто разительное, внешнего временного отрезка и его внутреннего наполнения. Разлом революции наполнял сознание Замятина ощущением «спрессованного времени» космического полета, когда годы превращаются в секунды. В его записных книжках, автобиографии,

очерках о Блоке и Горьком лейтмотивом проходит фантастический, будто взятый из будущего образ «междупланетного корабля», замкнутого стального снаряда, в котором человечество летит в неведомую тьму пространства, быть может, к своей гибели. «Три года затем мы все вместе были заперты в стальном снаряде — и во тьме, в тесноте, со свистом неслись неизвестно куда. В эти предсмертные секунды-годы надо было что-то делать, устраиваться и жить в несущемся снаряде», — пишет он в «Воспоминаниях о Блоке» (IV, с. 142). Вместе с тем временное пространство в замятинских рассказах предстает растянутым на века — «Между скал, где века назад был Петербург...» («Пещера»).

Замятин создает в своих произведениях совершенно новое историко-временное пространство («странный, незнакомый город»), которое так чем-то похоже и так не похоже на Петербург, откуда «отплыли уже почти год и едва ли когда-нибудь вернуться». В этом фантастическом мире перепутаны века и культурные эпохи: по каменным тропинкам между скал бродит серокопытный мамонт, в черноте вечной ночи или в морозном мороке ходят «воины из какого-то неизвестного племени — в странных лохмотьях, оружие на веревках за плечами, вальтер-скоттовские роб-рои», фантастические «драконо-люди».

Персонажи существуют в разных временных пластах — конкретно-исторической ситуации революционного Петербурга, где они вздрагивают от выстрелов, дежурят по ночам в подворотнях, боятся обысков, прячут деньги и драгоценности, воруют дрова, и одновременно — в метаисторическом пространстве, где они, подобно первобытным предкам, загнаны в пещеры, в мышинные норы, поклоняются языческому богу-печке и ведóмы единственным инстинктом выживания. Борьба культуры и первобытной дикости подчеркнута антитезой знаковых ценностей: книги и каменновоковые, гончарного вида лепешки, пианино и утюг, опус 74 Скрябина и пять добела вымытых картошек, роскошная книга екатерининских времен и страшный быт с винтовочными выстрелами и ночными обысками; христианские заповеди: не убий, не укради — и первобытный инстинкт выживания. Петербургский пейзаж в произведениях 20-х гг. («ледники, мамонты, пустыни», пещеры среди скал) напоминают картину земли после апокалипсической катастрофы, в результате которой человечество возвращается к ледниковому периоду существования, библейского конца мира, о чем напоминают образы потопа, ноева ковчега, пещеры, огня как источника существования, глины-первоматериала, из которого Бог создал человека, вдохнув в него душу, и в которую теперь вновь человек рассыпается (люди с «глиняными, скомканными лицами»).

Потеря культурной доминанты влечет за собой смерть личности — физическую (самоубийство Маши в «Пещере») или духовную

(Мартин Мартиныч, продавший свою бессмертную душу ради пяти поленьев дров). «Крушение гуманизма» — таков главный итог гибели европейской культуры. Рухнул миф о человеке как о божественном создании, абсолютно прекрасном существе. Об этом размышляет Замятин в страшные годы гражданской войны и революции: «Умирает человек. Гордый homo erectus становится на четвереньки, обрастает клыками и шерстью, в человеке побеждает зверь ...стремительно падает цена человеческой жизни» («Завтра»).

Писатель показал историческую завершенность порожденного петровским периодом типа — русского интеллигента, судьба которого связана с городом Петра. Его персонажи: «маленький человечек», «лысенский сорокалетний мальчик» Мамай; «крошечный, сплюснутый, чуть видный — так, щепочка» Мартин Мартиныч, т. е. «маленькие люди», а за их спинами встают тени «бедного Евгения» и Акакия Акакиевича, Макара Девушкина и Голядкина. Жалкие и слабые носители старой культуры, они раздавлены безжалостным ходом истории: маленький Мамай, способный «завоевывать только книги», беспомощен перед неумолимо надвигающимся на него огромным кораблем (образ корабля — лейтмотивный, «интегрирующий» образ рассказа «Мамай», вырастающий из реалии дома, похожего на корабль, в символ корабля-России, оторванного от берегов привычной жизни девятым валом революции и выброшенного в кипящую, непредсказуемую стихию), жизнь вытекла из него, «как вода из распявшегося самовара». На смену им приходят герои нового времени — пещерные существа с каменными зубами (Обертышев со своей самкой и обертышатами, особые драконо-люди).

«Азиатскую рожу революции» увидели многие. Но, пожалуй, лишь Замятин нашел предельно емкое название для новой породы людей — «дракон», суть которого провал, пустота («пустой картуз, пустые сапоги, пустая шинель», «дыра в тумане — рот»). Метафизика гибели, существования на краю жизни и смерти, изначально присутствующая «петербургскому тексту» и усиленная историко-культурной ситуацией, определила особую образность произведений Замятина. Традиция «петербургского текста», как справедливо отмечает один из авторов «Метафизики Петербурга», всегда предполагала поэтику «иношного» мира, «его населяли тени, призраки, фантомы», «белые ночи и газовое освещение довершали фантастический облик призрачного города»<sup>7</sup>. Не случайно традиционным языком петербургского описания стал мистический реализм. Эту тайну Петербурга чутко уловил Замятин. «Нельзя рассказать всего Петербурга, если в руках

<sup>7</sup> Метафизика Петербурга. С. 126–127.

рассказчика набор красок только реалистических, без всякой примеси Гоголя, Гофмана. Нужна острота, гипербола, гротеск, какая-то новая реальность», — размышлял он, откликаясь на выход в свет первой книги трилогии А. Толстого. Нужно подняться над «увесистым трехмерным московским бытом» и показать призрачную «четырёхмерность петербургского пространства» (IV, с. 519).

«Самый фантастический город на земле», город-сон, город-воображение превращается у Замятина в фантазмагорию. Он захвачен торжествующими природными стихиями, лишь на время побежденными культурой. Природа предстает не в светлом, созидающем и освобождающем ее начале, а в страшном и губительном: мороз, ветер, наводнение. Торжествует природный хаос (соотносимый с природной стихией революции), всегда таившийся под гранитными набережными и площадями Петербурга и теперь вырвавшийся наружу. Замятин оставляет традиционные характеристики петербургского пейзажа: туман («туманная занавесь», «туманная мгла», «бредовый туманный мир» — «Дракон»); тучи («оштукатуренное небо, все в табачных гроздовых тучах» — «Мамай», «туча, как плита закрывшая солнце» — в «Воспоминаниях о Блоке», «серые, городские, низкие, каменные облака» — «Наводнение»), тьма, пронизывающий ветер («ветер, как ледяной рев мамонта», «качало, свистело, секло снегом»), но лейтмотивом пейзажа революционного Петербурга становится мороз. Его вариации: холод, зима, лютая стужа — многократно повторяются, варьируются, поднимаясь от реалии к символу и мифу. Конкретная реалия в «Автобиографии»: «веселая, жуткая зима 21 года» — становится метафорой в «Воспоминаниях о Блоке»: «...заговорили о зиме, о пещерной петербургской зиме — о том, что мы, как звери, знаем лето, зиму» (IV, с. 145); затем «знаком» теперешнего человеческого существования в «Пещере»: «...одно слово — зима» (I, с. 453) и, наконец, превращается в обобщенный, мифологизированный образ города, застывшего в предсмертной агонии: «люто замороженный Петербург горел и бредил» (III, с. 68).

Зима, мороз и связанные с ними застылость, окаменение, оцепенение традиционно ассоциировались в литературе с мотивом смерти героя или героини. У Замятина в холодных тисках смерти оказывается целый город. Гибель исходит даже от солнца — традиционного источника тепла и жизни. Замятинская оксюморонная метафора «ледяное солнце» открывает ряд великих метафор, рожденных революцией, таких как «солнце мертвых» И. Шмелёва или «черное солнце» шолоховского «Тихого Дона». «Пожар революции» оборачивается стужей смерти и холодом энтропии.



Рисуя оцепеневший в ледяном горячечном бреду Петербург, писатель, по существу, создает «интегральный» образ России, горячей революционным бредом, несущейся в пустынное пространство, подобно космическому снаряду или замороженному трамваю. Характерно, что в рассказах, написанных на рубеже 30-х гг. («Десятиминутная драма») и особенно в эмиграции («Часы», «Встреча»), из повествования о революционном Петрограде трагизм уходит в подтекст. Поэтика трагического оборачивается подчеркнутым парадоксом. Парадоксален образ города: Петроград, превратился в Ленинград, где Благовещенская площадь стала площадью Труда, над Зимним дворцом развевается красный флаг, а по ночам порядок охраняет девушка-милиционерка, сохранив свою фантастическую сущность. На парадоксе строится конфликт, возможные трагические ситуации разрешаются иронией или смехом. Но трагизм лишь спрятан за внешне устоявшимся бытом. Замятинский текст помнит о нем. Не случайно «Десятиминутная драма» выросла из сюжета, зафиксированного в блокнотах писателя и заканчивавшегося далеко не идиллически — едущий в трамвае пьяный мастеровой заявлял нэпману: «Ну и бить же мы будем вашего брата, сволочь, прямо... в плюшку, вас всех... так вашу так!»<sup>8</sup>. В рассказе же нэпман превратился в перепуганного студента-очкарика, которого мастеровой от души чмокает в губы, неожиданным образом разрешая наметившийся было социальный конфликт. Но ироническую идиллию повествования внезапно взрывает описание словно «заблудившегося» во времени трамвая (новый образ «петербургского текста», рожденный XX веком). Это чудовище с двумя желтыми глазами, несущееся «сквозь ветер, тьму вдоль замерзшей Невы» (II, с. 144), — страшный призрак, связывающий прошлое и настоящее и напоминающий о метафизике Петербурга.



<sup>8</sup> Замятин Е. Из блокнотов 1914–1928 гг. / Публ. А. Тюрина // Новый журнал. Нью-Йорк, 1989. Кн. 175. С. 123.



## Л. К. ОЛЯНДЭР

### Е. Замятин и «петербургский текст»\*

Творчество Е. Замятина, тесно связанное с таким уникальным явлением в русской культуре, как «петербургский текст», который наиболее полно охарактеризован в теоретическом, историософском и историческом аспектах В. Топоровым<sup>1</sup>, до сих пор остается недостаточно изученным.

Цель статьи состоит в том, чтобы на материале повести «Наводнение» раскрыть некоторые своеобразные отношения писателя с «петербургским текстом». Особенность их заключается в том, что, с одной стороны, Замятин является одним из создателей «петербургского текста», о чем свидетельствуют, например, не только его повесть «Наводнение», рассказ «Пещера», но и работа «Москва — Петербург» (1933); а с другой — его роман «Мы»<sup>2</sup> и произведения, в т. ч. посвященные уездной Руси<sup>3</sup>, прямо или опосредованно резонируют с «петербургским текстом».

Справедливо считают, что «в начале “петербургского текста” стоит “Медный всадник” со своим наводнением»<sup>4</sup>, за которым следует Петербург Н. Гоголя, Н. Некрасова и др. Справедливо и то, что той

---

\* Впервые: Творческое наследие Евгения Замятина: Взгляд из сегодня. Кн. XII / Под ред. Л. В. Поляковой. Тамбов. Изд-во Тамбовского ун-та, 2004. С. 48–53. Публикуется по этому изданию.

<sup>1</sup> Топоров В. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического: Избр. М., 1995.

<sup>2</sup> Кольцова Н. Роман Е. Замятина и «петербургский текст» // Вопросы литературы. 1999. № 7–8.

<sup>3</sup> Комлик Н. Творческое наследие Е. И. Замятина в контексте традиций русской культуры. Елец: Елецкий гос. пед. ин-т, 2000. С. 152–153.

<sup>4</sup> Бухаркин П. Судьбы Петербургского текста русской литературы // Мир русского слова. СПб., 2003. № 1. С. 90.

неотъемлемой частью «петербургского текста», с которой с неизменным постоянством полемизируют, начиная с писателей Серебряного века, является творчество Ф. Достоевского и прежде всего роман «Преступление и наказание», с его проблематикой и ее художественным решением. Это отмечает и Л. Смирнова, анализируя литературный процесс начала XX в.: «Носители антигуманных идей <...> утратили мрачную значительность. По этой линии, — пишет исследовательница, — своеобразно была трансформирована традиция Ф. М. Достоевского. Его прогнозисты “вседозволенности” превратились в прозу начала века в устрашающих “выродков”. <...> Деградация новоиспеченных воинствующих индивидуалистов дозрела до последней черты. Потому и возмездие к ним пришло небывалое — полное отчуждение от живой жизни»<sup>5</sup>. Таким образом, в литературе Серебряного века возник своеобразный гипертекст, состоящий из произведений, сначала вступивших по воле их авторов в диалог — каждое отдельно — с Достоевским; и уже только со временем в опоре на тезаурус реципиента — между собой. Это «Пеглистые уши», «Ермил» И. Бунина, «Мысли» Л. Андреева, «Трое» М. Горького, «Петербург» А. Белого, «Сумасшедший корабль» О. Форш, «Наводнение» Е. Замятина и др.

В отличие от И. Бунина и Л. Андреева, Замятин, как и А. Белый, соотносит замысел «Наводнения» не только с «Преступлением и наказанием» Достоевского, но и с «Медным всадником» Пушкина, раскрывая эти связи в ином аспекте.

Соотнесение с «Медным всадником» базируется в какой-то мере на схожем статусе персонажей, которые, хоть и принадлежат к разным социальным группам, но одинаково бедны. Объединяющим моментом служит *остров*, приобретающий сходный метафорический смысл под пером и Пушкина, и Замятина; это своеобразный петербургский мотив, с помощью которого раскрывается метафизическое содержание обоих текстов — «Медного всадника» и «Наводнения». И там, и там *остров* — не только географическое понятие, но и символ космического одиночества, *Не-Бытия*, торжества *Ничто*; и там, и там *остров* наряду с *наводнением* организует многозначный нравственно-философский подтекст. Но наиболее весомым фактором для сопоставления является разгул стихии, образ *наводнения*, обеспечивающий постоянное затекстовое присутствие пушкинского Петербурга, особенно того, который символизирует собой деспотию, а также неограниченность «насилия греховной цивилизации»<sup>6</sup>.

<sup>5</sup> Смирнова Л. Русская литература конца XIX — начала XX века: Учебник для студентов пед. ин-тов и ун-тов. М., 2001. С. 12.

<sup>6</sup> Кольцова Н. Роман Е. Замятина и «петербургский текст». С. 75.

Таким образом сохраняется характерная для замятинского мифопоэтического мышления антитеза — природного и механического начала (последнее неслучайно выведено в подтекст). Образы «Медного всадника», возникающие в памяти реципиента в процессе освоения повести «Наводнение», оттеняют естественность, бытийность характера жизненных устремлений и поведения персонажей Замятина. Хлынувшая на город невская вода круто изменяет судьбы и Евгения («Медный всадник»), и Трофима Иваныча с Софьей («Наводнение»). Однако изображение этого события Пушкиным и Замятиным способствует раскрытию причин одной и той же ситуации — невозможности для героев решить стоящую перед ними природную сверхзадачу, противопоставив Жизнь Смерти. Оно отражает различную степень глубины осознанности своего естественного предназначения: продолжить род, оставить после себя детей. Именно об этом, самом главном, и были мысли в ночь наводнения и у Евгения: когда «погода / Не унималась», когда «река / Все прибывала», — и у Трофима Иваныча с Софьей, когда «всю ночь со взморья ветер бил прямо в окно <...> вода в Неве поднималась».

Однако для Евгения, еще только мечтавшего о семье и доме, трудность выполнения жизненной программы заключалась лишь в его малом достатке: «О чем он думал? О том / Что был он беден, что трудом / Он должен был себе доставить / И независимость и честь»<sup>7</sup>. Но в то же время он надеется трудом своим обеспечить и жену и детей: «Жениться? Мне? / Зачем же нет? Оно и тяжело, конечно; / Но что ж, я молод и здоров, / Трудиться день и ночь готов; / Уж кое-как себе устрою / Приют смиренный и простой / И в нем Парашу успокою. / Пройдет быть может, год-другой — / Местечко получу, Параше / Препоручу семейство наше / И воспитание ребят... / И станем жить, и так до гроба / Рука с рукой дойдем мы оба / И внуки нас похоронят». И лишь наводнение разрушит планы Евгения, обрекая его на одиночество; в безумии он решится на мгновенный дерзкий *поступок/протест* — пригрозит *кумиру на бронзовом коне*, «строителю чудотворному»: «Ужо тебе!..» — и за все это он поплатится жизнью.

Другое положение у Трофима Иваныча, человека семейного, драма которого состоит в том, что он не может возродиться в детях, что перестает «существовать непрерывность в жизни» (с. 157)<sup>8</sup> его как индивида. Это по-своему осознает и он, и его жена Софья. «Вода

<sup>7</sup> Пушкин А. Медный всадник // Пушкин А. Полн. собр. соч.: В 10 т. М.: Изд-во АН СССР. Т. 4. С. 385–386.

<sup>8</sup> Здесь и далее цитаты приводятся по изд.: Замятин Е. Избр. произведения: В 2 т. М., 1990. Т. 2, — с указанием страниц в скобках.

в Неве поднималась. И будто связанная с Невой подземными жилами — поднималась кровь. <...> “Оно самое”, — вслух сказал Трофим Иваныч. Что? — спросила Софья. “Детей ты не рожает, вот что”. И Софья тоже поняла: да оно самое. И поняла: если не будет ребенка, Трофим Иваныч уйдет из нее, незаметно вытечет из нее по каплям, как вода, как вода из разошедшейся бочки». Постепенно нарастающий мотив безнадежного ожидания иметь ребенка сменяется надеждой только на один миг: на Малом проспекте «пустой дом стал живым» (с. 161), — после которого наступает полное отчаяние.

Итак, *наводнение* — это ключевой образ, именно на его основе возникают вне- и внутритекстовые аллюзии, которые дают возможность осознать суть назревающей трагедии. Но в отличие от пушкинского *наводнения* замятинское *наводнение* — это и наваждение. Именно оно послужило для Софьи первым толчком к убийству соперницы Ганьки. Сначала Софья подсознательно надеется, что «зеленая, рябая от ветра вода» понесет Ганьку, как белую кошку с рыжими пятнами, которая сидела и мяукала на пlyingщем столе. Эта неосознанная надежда фактически подготавливает психику Софьи к действию, делает ее способной к убийству. Чтобы оно совершилось, нужен был только еще один импульс и подходящий случай. И тогда, как вода в Неве, взбунтовалось не называемое чувство ревности: «от живота поднялось в ней, перехлестнуло через сердце, затопило всю. Она хотела ухватиться за что-нибудь, но ее несло, как по улице несло дрова, кошку на столе. Не думая, подхваченная волной, она подняла топор с полу, она сама не знала зачем. Еще раз стукнуло в окно огромное пушечное сердце. Софья увидела глазами, что держит топор в руке. “Господи, господи, что ж это я?” — отчаянно крикнула внутри одна Софья, а другая в ту же секунду обухом топора ударила Ганьку в висок, в челку» (с. 169).

Вечная тема ревности как мотивации убийства связывает повесть Замятина с такими произведениями, как «Отелло» В. Шекспира. Однако в «Наводнении» есть свои повороты проблемы бытийного характера. Суть не только в том, что Софью охватила ревность и она впала в состояние аффекта, но прежде всего в том, что Ганька окончательно лишала ее возможности стать матерью, родить *мальчика*, похожего на Тихона Иваныча.

С момента убийства Ганьки текст «Наводнения» находится в диалогических отношениях с текстом Достоевского «Преступление и наказание». Совершив убийство, Софья очень скоро поняла, что должна «возместить» миру Ганьку, родив не мальчика, а девочку. Но, как сказано у К. Юнга, «решительно за все несправедливости — совершенные, задуманные или воображаемые в прошлом или

в самом отдаленном будущем — наша душа получает отмщение»<sup>9</sup>. Отягощенная преступлением душа Софьи облегчается через покаяние людям. К наказанию же она остается равнодушной. Как видим, Замятин иначе решает поставленную Ф. Достоевским проблему преступления и наказания.

Как и Достоевский, Замятин большое значение придает хронотопу. У него пространство Петербурга в повести «Наводнение» организуется почти так же, как и у Достоевского в романе «Преступление и наказание»: в основу обоих произведений положена оппозиция *середи́нный* (внутренний) и *пери́ферийный* (внешний). Различие же состоит в том, что Замятин сталкивает два, казалось бы, несоизмеримых по своему масштабу пространства: эпохально-планетарное *пери́ферийное* (внешнее) — весь мир — с точечным (котельная, дом) и бытовым *середи́нным* (внутренним): море и остров. Осуществляется это через поэтично-сказочный ритм начала повести, который и служит стратегическим пунктом текста<sup>10</sup>: «Кругом Васильевского острова далеким морем лежал мир, там была война, потом революция. А в котельной у Трофима Иваныча котел гудел все так же...» (с. 156). Особенностью поэтики является то, что конкретное наименование части города вскоре утрачивает это свое качество, ибо слово *остров*, обретя метафорический смысл, подчеркнет отъединенность мира героев от всего внешнего, в том числе и от Петербурга, который и сам был как остров в бушующем море социальных катаклизмов. Во время наводнения комната Пелагеи на втором этаже превратится в своеобразный остров, окруженный взбунтовавшимися невскими водами, в остров, где назревший трагический конфликт стремительно приближается к своей кульминации и развязке. Своеобразным островом здесь ощущает себя одинокая душа бездетной Софьи, такое ощущение усилится, когда образуется треугольник: Трофим Иваныч — Ганька — Софья: «Софье опять снилось, что она одна, в темноте, бежит к Смоленскому полю» (с. 57); «Софья сидела одна, в стороне. Главнаука, небесные тела, Ганька с газетой — все это было ей одинаково непонятное и далекое» (с. 160); «И Ганьку, и Трофима Иваныча, и все кругом Софья видела и слышала теперь откуда-то издали» (с. 164); «Сели обедать. Софья была одна, она чувствовала: Трофим Иваныч ее не видит, видит не ее» (с. 171) и т. д.

Имеющий два уровня *пери́ферийный* (внешний) член пространственной оппозиции по-разному соотносится своими частями с сущностным содержанием жизни персонажей.

<sup>9</sup> Юнг К. Г. Проблемы души нашего времени: Пер. с нем. / Под ред. А. В. Бруцшилинского. М., 1996. С. 145.

<sup>10</sup> Reuter K. Introduction l'analyse du roman. Paris: Bordas, 1991. P. 141.

*Первый уровень* — это мировая война 1914–1918 гг., революции, гражданская война, расстрел Колчака, первое время после гражданской войны — все это в замятинском тексте малозначимо для его персонажей. В отличие от таких произведений, как «Огонь» А. Барбюса, «На Западном фронте без перемен» Э. Г. Ремарка, «Прощай, оружие!» Э. Хемингуэя, «Тихий Дон» М. Шолохова, «Белая гвардия» М. Булгакова, «Волынь», «Ost» У. Самчука, «Хвала и слава» Я. Ивашкевича, «Поля пахоты и войны» В. Ванчуры, «Пламя и ветер» К. Нового, «На империалистической войне» М. Гарецкого и других, где все эти события, будь то Первая мировая война или революция, коренным образом меняли судьбу героя, а то и его внутренний мир, в повести «Наводнение» они проходят как бы стороной. И это несмотря на то что Трофим Иваныч уходил на фронт.

*Второй уровень* — это *наводнение*, которое в тексте Замятина из *периферийного* (внешнего) члена пространственной оппозиции переходит в *серединный* (внутренний). Образуется своеобразная параллель: *наводнение* — реальное событие; оно происходит вне дома Софьи, которое, несмотря на свою смертоносность, мало занимает ее, и *наводнение* — метафора, передающая неудержимость и силу нахлынувшего на героиню потока чувств; то есть грозное *наводнение* в душе *Софьи*. Оно-то и является главным событием. Включая его в контекст «петербургского текста», Замятин подчеркивает первостепенность бытийного в предназначении человека.

Подводя итог сказанному, следует, на наш взгляд, подчеркнуть, что Замятин не только обогащает «петербургский текст» оригинальными художественно-философскими подходами к решениям тех проблем, которые ставили в своих произведениях его великие предшественники. Он своим видением мира с помощью «петербургского текста» заставляет по-новому задуматься и над ходом отечественной истории, и над течением в ней частной жизни, над сутью человеческой природы и смыслом отдельного существования. И в этом его большая заслуга.







## В. ШМИД

### Орнаментальный текст и мифологическое мышление в рассказе Е. Замятина «Наводнение»\*

#### 1

Евгений Замятин — мастер «орнаментальной» прозы<sup>1</sup>. Понятие «орнаментального», не совсем удачное, подразумевает, что мы имеем дело с явлением чисто стилистическим. Так, к «орнаментализму» обыкновенно относят разнородные стилистические особенности, такие как сказ или звуковая инструментовка, т. е. явления, общим признаком которых является повышенная ощутимость повествовательного текста. Между тем за этим словом — явление гораздо более фундаментальное, имеющее свои корни в миропонимании

---

\* Настоящая работа представляет собой русский вариант статьи «Mythisches Denken in “ornamentaler” Prosa. Am Beispiel von Evgenij Zamjatins “Überschwemmung”» (Mytos in der slawischen Moderne / Ed. W. Schmid. Wiener Slawistischer Almanach. Sonderband 20. Wien, 1987. S. 371–397). Сокращенная версия настоящей статьи была напечатана в журнале «Русская литература» (1992. № 2. С. 56–67).

<sup>1</sup> Систематическое и историческое описание «орнаментальной» прозы см.: Шкловский В. Б. Орнаментальная проза. Андрей Белый // Шкловский В. Б. О теории прозы. М., 1929. С. 205–255; Oulanoff H. The Serapion Brother. Den Haag, 1966. P. 53–71; Carden P. Ornamentalism and Modernism // Russian Modernism / Ed. by G. Gibian and H. W. Tjalsma. Ithaca, 1976. P. 49–64; Browning G. L. Russian Ornamental Prose // Slavic and East European Journal. Vol. 23. 1979. P. 346–352; Левин В. «Неклассические» типы повествования начала XX века в искусстве русского литературного языка // Slavica Hierosolymitana. Т. 6–7. 1981. С. 245–275. Наиболее убедительные описания дают: Кожевникова Н. А. 1) О типах повествования в советской прозе // Вопросы языка современной русской литературы. М., 1971. С. 97–163; 2) *Ее же*. Из наблюдений над неклассической («орнаментальной») прозой // Известия АН СССР. Серия литературы и языка. Т. 35. 1976. С. 81–100; Силард Л. Орнаментальность/орнаментализм // Russian Literature. Vol. 19. 1986. P. 65–78; Jesen P. A. The Thing as Such: Boris Pil'njak's “Ornamentalism” // Russian Literature. Vol. 16. 1984. P. 81–100.

модернизма и авангарда, т. е. в таком мышлении, которое можно назвать мифическим<sup>2</sup>. Мы исходим здесь из предпосылки, что в орнаментальной прозе модернизма и авангарда повествовательный текст и изображаемый мир подвергаются воздействию поэтических структур, которые отображают строй мифического мышления. Мысль о связи, существующей между орнаментализмом, поэзией и мифом, будет в дальнейшем развернута в десяти тезисах.

1. Реализм и его научно-эмпирическая модель действительности сказывались в преобладании фиктивно-нарративного принципа с его установкой на миметическую вероятность и психологическое правдоподобие. Модернизм и авангард, преодолевая реалистическое миропонимание, тяготеют к распространению принципов, которые характеризуют поэзию, словесное искусство<sup>3</sup>. Между тем как в реализме законы нарративной, событийной прозы распространялись на все жанры, а среди них и на не-нарративную поэзию, в эпоху модернизма и авангарда, наоборот, конститутивные принципы поэзии распространяются на нарративную прозу. Орнаментальная проза — это результат воздействия поэтических начал на нарративно-прозаический текст.

2. Благодаря своей поэтичности орнаментальная проза является структурным образом мифа. Мысль о изоморфности поэтического и мифического мышлений, из которой мы здесь исходим, нуждается, однако, в некоторой оговорке. Модернисты, будучи убежденными в генетическом и прежде всего в типологическом родстве поэзии и мифа, все же отдавали себе отчет в принципиальном различии обеих сфер мышления. На это различие указывает Александр Потебня, называющий мифическим такой способ мышления, в котором «образ считается объективным и потому целиком переносится в значение и служит основанием для дальнейших заключений

<sup>2</sup> Об этом см.: Cassirer E. Philosophie der symbolischen Formen. Teil 2: Das mythische Denken. Berlin, 1925. 7-е изд. Darmstadt, 1977; Лотман Ю. М., Успенский Б. А. Миф — имя — культура (1973) // Лотман Ю. М. Избр. статьи. Т. I. Таллин, 1992. С. 58–75; Мелетинский Э. М. Поэтика мифа. М., 1976. С. 164–169. — В использованном здесь понятии мифического совпадают те стадии истории культуры, которые Жан Гёбсер различает в своей типологии эпох культуры как «магическую» и «мифическую» (Gebser J. Ursprung und Gegenwart. Stuttgart, 1949–1953. 3-е изд. 1970. 2-е карманное изд.: München, 1986).

<sup>3</sup> О символистском понятии словесного искусства см.: Hansen-Löve A. A. 1) Die «Realisierung» und «Entfaltung» semantischer Figuren zu Texten // Wiener Slawistischer Almanach. Bd. 10. 1982. S. 197–252; 2) Intermedialität und Intertextualität. Probleme der Korrelation von Wort- und Bildkunst. Am Beispiel der russischen Modeme // Dialog der Texte. Hamburger Kolloquium zur Intertextualität / Ed. W. Schmid und W.-D. Stempel. Wien, 1983. S. 291–360.

о свойствах означаемого», а поэтическим — такое мышление, где «образ рассматривается лишь как субъективное средство для перехода к значению и ни для каких дальнейших заключений не служит»<sup>4</sup>. Эта категориальная оппозиция систематически снимается в период авангарда, ключевой семантической фигурой которого становится развернутая метафора, т. е. образ, понимаемый в буквальном смысле, рассматриваемый как «объективный». И в других приемах поэзии, таких как, например, паронимия и иконизация, можно обнаружить изоморфность поэтического и мифического мышления.

3. Основной признак, в котором сходятся орнаментальная проза и мифическое мышление, это нарушение действительного для реалистического мышления закона не-мотивированности, арбитrarности знака. Слово, рассматриваемое в реалистическом мире как условный символ, становится в мире мифического мышления иконическим знаком, материальным образом своего значения. Принципиальная иконичность, которую проза получает в наследство от трансформирующей ее поэзии, соответствует магическому началу слова в мифе. В мифическом языке между именем и вещью нет никакой условности, нет даже отношения репрезентации. За неимением идеи условности отсутствует и представление о знаковости вообще. Имя — это не знак, обозначающий вещь или указывающий на нее, имя идентично с вещью. Мифическому мышлению совершенно чужды, как заметил уже Эрнст Кассирер, «разделение идеального и реального», «различение между миром непосредственного бытия и миром опосредствующего значения», «противоположность “образа” и “вещи”»: «Где мы видим отношение “репрезентации”, там существует для мифа <...> отношение реальной *идентичности*»<sup>5</sup>. Орнаментальная проза реализует мифическое отождествление слова и вещи как в иконичности повествовательного текста, так и в сюжетном развертывании речевых фигур, таких как сравнение и метафора.

4. Повторяемости мифического мира соответствует в орнаментальной прозе повтор как формальных (прежде всего звуковых), так и тематических мотивов. Между тем как повтор целых мотивов, звуковых или тематических, приводит к созданию лейтмотивов, повтор отдельных признаков делает перекликающиеся мотивы эквивалентными. Лейтмотивность и эквивалентность подчиняют себе и языковую синтагму повествовательного текста, и тематическую синтагму повествуемой истории. В плане текста они производят ритмизацию и звуковые

<sup>4</sup> Потебня А. А. Из записок по теории словесности // Потебня А. А. Теоретическая поэтика. М., 1990. С. 287.

<sup>5</sup> Cassirer E. Das mythische Denken. S. 51.

повторы, а на причинно-временную последовательность истории они налагают сеть вне-причинных и вне-временных сцеплений<sup>6</sup>.

5. Иконичность приводит к принципиальной соразмерности, соответственности между порядком повествовательного текста и порядком повествуемой истории. Поэтому для орнаментальной прозы действителен закон о презумпции тематичности всех формальных связей, т. е. всякая формальная эквивалентность подсказывает аналогичную или контрастную тематическую эквивалентность. Каждый раз формальный порядок в плане повествования должен быть соотнесен с тематическим порядком в плане изображаемого мира. Основной фигурой становится паронимия, т. е. звуковой повтор, устанавливающий окказиональную смысловую связь между словами, которые не имеют ни генетической, ни семантической связи. В паронимии четко проявляется установленный Кассирером закон мифического мышления, согласно которому «всякое заметное сходство» является «непосредственным выражением идентичности существа»<sup>7</sup>.

6. Тенденция к иконичности, мало того, к овеществлению всех знаков приводит в конечном счете к размыванию тех резких границ, которые в реализме отмежевывают слова от вещей, повествовательный текст от повествуемой истории. Между этими планами орнаментальная проза создает переходы, превращая чисто звуковые мотивы в тематические элементы или же развертывая словесные фигуры в сюжетные формулы.

7. Поэтизация или орнаментализация прозы неизбежно приводит к «расслаблению» ее сюжетности. Повествуемая история может растворяться в отдельных мотивных кусках, связь которых дана уже не в нарративно-синтагматическом плане, а только в плане поэтической парадигмы.

8. Наивысшей тематической сложности орнаментальная проза достигает, однако, не в полном разрушении ее нарративной основы, а там, где парадигматизация наталкивается на сопротивление со стороны сохраняющегося сюжета. Наглядные примеры такой сложной интерференции поэтической и нарративной связностей можно найти перед расцветом модернистской гипертрофии поэтичности в прозе Чехова, а после у Бабеля и Замятина. Эти писатели создали гибридную прозу, в которой, смешиваясь, сосуществуют событийные

---

<sup>6</sup> О понятии вне-причинной и вне-временной связи см.: *Schmid W. Thematische und narrative Äquivalenz. Dargestellt an Erzählungen Puškins und Čechovs // Russische Erzählung. Russian Short Story. Русский рассказ / Ed. R. Grübel. Amsterdam, 1984. S. 79–118.*

<sup>7</sup> *Cassirer E. Das mythische Denken. S. 87.*

и орнаментальные структуры, т. е. прозу, подвергающую несобытийный мир мифа и его внеперспективное и внепсихологическое мироощущение воздействию нарративной сюжетности, перспективизации и психологической мотивировки.

9. Орнаментальная проза нередко пользуется установленной и утверждаемой модернизмом изоморфностью мифо-поэтического мышления и логики подсознательного в целях нового, сверхэмпирического психологизма.

10. Мифическое мышление сказывается и в характере изображаемого в орнаментальной прозе мира. Орнаментализм естественным образом тяготеет к созданию художественного мира, в котором господствует циклично-парадигматический порядок. Во-первых, персонажи действуют под влиянием мифических представлений. Там, где мы наблюдаем, с точки зрения реализма, свободное действие автономных субъектов, действующее, способствующее изменению и развитию данной ситуации, персонажи на самом деле только имитируют и повторяют мифические образцы, отождествляясь с их актантами. Повествующие инстанции, как правило, также характеризуются мифическим мироощущением. Во-вторых, мифическая повторяемость отрицает, конечно, сюжетность повествуемого. Событийный характер повествуемого часто так ослаблен, что действия, образующие, казалось бы, результативный сюжет, нередко оказываются частями мифического цикла. Борьба между нарративным и орнаментальным началами может допускать двойное восприятие произведения: событийное и мифическое.

## 2

Интерференция мифического и современных принципов строения мира и текста очевидна в известных рассказах Замятина «Дракон» (1918), «Мамай» и «Пещера» (1920)<sup>8</sup>. Не менее характерным для мифического мышления авангардной прозы является поздний рассказ Замятина «Наводнение» (1929), изданный в 1930 г. как последнее «советское» произведение автора.

Замятин приписывал «Наводнению», с одной стороны, «более сложное», чем в «Мамае» и «Пещере», употребление «интегрального образа», а с другой — «простоту формы», преодоление «всех сложностей», через которые он проходил пятнадцать лет<sup>9</sup>. Противоречие тут

<sup>8</sup> О противопоставлении культурных систем в рассказе «Пещера» см.: *van Baak J. Zamjatin's Cave. On Troglodyte versus Urban Culture. Myth and the Semiotics of Literary Space // Russian Literature. Vol. 10. 1981. P. 381–422.*

<sup>9</sup> *Замятин Е. Закулисы (1929) // Замятин Е. Сочинения. М., 1988. С. 472.*

лишь кажущееся. «Интегральный образ» «неминуемо родит целую систему производных образов, он прорастет корнями через абзацы, страницы», распространится «на всю вещь от начала до конца»<sup>10</sup>. С помощью этой мифопоэтико-органологической метафоры Замятин описывает тот прием развертывания звуковых или тематических мотивов, который характеризует мифизм орнаментальной прозы. Интегральный же образ наводнения проведен, по словам автора, «через рассказ в двух планах» — «реальное петербургское наводнение отражено в наводнении душевном — и в их общее русло вливаются все основные образы рассказов»<sup>11</sup>. Несмотря на всю свою сложность, этот объединяющий образ придает произведению такую простоту, которой Замятин никогда раньше не достигал<sup>12</sup>. Слово «простота» следует в таком контексте понимать, конечно, не как отсутствие смыслопорождающих приемов, а наоборот, в пушкинском смысле, как полную согласованность, гармонию, ответственность всех художественных деталей.

Простота, которую Замятин приписывает рассказу «Наводнение», относится, конечно же, и к эвфонической обработке повествовательной речи. В этом плане простота сказывается, как можно заключить из приводимых в статье «Закулисы» примеров, прежде всего в тематической мотивированности формальных фигур. Высказывания автора свидетельствуют о том, насколько ему важно было согласовать ритмические движения с «эмоциональными смысловыми замедлениями и ускорениями в тексте»<sup>13</sup>. Также и звуковая инструментовка должна, по воле автора, подчиняться смысловому порядку. Ссылаясь на теорию Андрея Белого, Замятин демонстрирует на двух примерах из «Наводнения» «дыхание» фразы, причем «вдох — в подъеме гласных: у-о-е-а-ы-и; выдох: в их падении от и до закрытого, глухого у»<sup>14</sup>. Первый пример показывает падающее и потом совсем останавливающееся дыхание (и-и-е-о-у):

«Было тихо, только тикали часы на стенке, и в Софье, и всюду»<sup>15</sup>.

---

<sup>10</sup> Там же. С. 470.

<sup>11</sup> Там же.

<sup>12</sup> Органически растущему «интегральному образу» соответствует в восприятии органически укореняющееся впечатление: «им самим (т. е. читателем. — В.Ш.) договоренное, дорисованное — будет врезано в него неизмеримо прочнее, встет в него органически» (Закулисы. С. 470).

<sup>13</sup> Там же. С. 468.

<sup>14</sup> Там же.

<sup>15</sup> Выделение звуков здесь и в дальнейшем мое. — В.Ш.

Во втором примере автор подчеркивает «движение гласных от глухого у до широкого раскрытого а»:

«Софья чувствовала, как у нее текут теплые слезы, теплая кровь... она лежала теплая, блаженная, влажная <...> как земля»

Этому движению соответствует, по словам автора, «внутреннее раскрытие, освобождение человека»<sup>16</sup>.

Так же как и Белый, Замятин связывает и согласные («Согласные — статика, земля, вещество»<sup>17</sup>) с определенными смысловыми ценностями<sup>18</sup>. Так, например, он видит в «накоплении с с окончательным ц» звуко-символическое изображение ветра:

«Осенний ветер бесился, свистел, сек, с моря наседала огромная серая птица».

И в выше цитированном примере, демонстрирующем «дыхание» фразы («она лежала теплая, блаженная, влажная <...> как земля»), Замятин рассматривает повторяющееся л как выражение ощущения влаги.

Таким образом Замятин приходит к заключениям, основанным на нео-архаической поэтике иконических связей между звуком и смыслом. В самом деле, в «Наводнении» наблюдается поразительное количество звуковых повторов, которые подразумевают разные виды семантизации. Первый, более простой вид такой семантизации повторяемых звуков — *звуковая символика*:

«...будто ветер играл стальными листьями в стальном лесу» (с. 479)<sup>19</sup>,

«...потом с барабанным боем, с пением расстреливали из палок» (с. 482),

«...хлопнула об пол в падучей» (с. 484).

<sup>16</sup> Закулисы. С. 468–469.

<sup>17</sup> Там же. С. 469.

<sup>18</sup> Об иконическом понимании Белым употребленных им в романе «Петербург» звуковых фигур см.: *Белый А.* Мастерство Гоголя. М., 1934. С. 306–307. Белый утверждает здесь иконическое соотношение между звуками повествующего слова и тематическими единицами: «Я же сам поздней натолкнулся на удивившую меня связь меж словесной инструментовкой и фабулой (непроизвольно осуществленную)» (с. 306) — «Сюжетное содержание “Пет<ербурга>” по Гоголю отражаемо в звуках» (с. 307).

<sup>19</sup> Здесь и далее цитаты приводятся по изд.: *Замятин Е.* Избр. произведения. Повести. Рассказы. Сказки. Роман. Пьесы. М., 1989, — с указанием страниц в скобках.



Второй, более сложный вид — *звуковые лейтмотивы*; указывающие на «зрительные лейтмотивы»:

«*Маятник на стене метался, как птица в клетке, чующая на себе пристальный кошачий глаз*» (с. 491).

«*Опять стало тихо, только, как птица, метался маятник на стене*» (с. 491).

Благодаря большей «простоте», т. е. более последовательной согласованности и более высокой семантической мотивированности, звуковая инструментовка «Наводнения» производит относительно слабо развитое орнаментальное впечатление в сравнении с ранними вещами. Рассмотрим начало рассказа, т. е. то место, где, по словам писателя, «приходится определить основу всей музыкальной ткани, услышать ритм всей вещи»<sup>20</sup>:

«Кругом Васильевского острова далеким морем лежал мир: там была война, потом революция. А в котельной у Трофима Иванныча котел гудел все так же, манометр показывал все те же девять атмосфер» (с. 479).

По сравнению с богато орнаментальным началом таких рассказов, как «Ловец человеков», в этих вводных предложениях звуковая повторяемость заметно обуздана, но зато немногочисленные переключки приобретают явно семантический характер. Инструментовка паронимических рядов «далеким морем лежал мир», и «в котельной котел гудел» сопровождает тематическую противоположность внешнего и внутреннего миров соответствующими звуковыми контрастами. Противоположные ритмические и эвфонические порядки этих предложений отображают противопоставление миров. Внешний мир с войной и революцией предстает в звуковой символике как место спокойствия по сравнению с котельной, характеризуемой и фонически, т. е. с помощью иконических зубных взрывных согласных, и в тематическом плане признаком сильного напряжения и высокого давления.

### 3

Ритмико-эвфоническая организация текста в «Наводнении» в общем так умеренна, что некоторые исследователи, руководствующиеся чисто стилистическим понятием орнаментальной прозы

<sup>20</sup> Закулисы. С. 467.

и воспринимающие слово автора о приобретенной «простоте» как свидетельство о преодолении орнаментализма, предпочитают не относить этот рассказ к типу орнаментальных текстов<sup>21</sup>. В самом деле, «Наводнение» принадлежит, как может показаться, к типу чисто сюжетных текстов. Разве здесь повествуется не о событиях, в которых не раз был обнаружен шаблон «преступления и наказания», т. е. того подтекста, к которому читателя отсылают многие детали этого рассказа?<sup>22</sup> Разве здесь речь идет не о согрешении и покаянии?<sup>23</sup> Кажется, что вполне возможна реконструкция действия как сюжетной истории, повествующей о событии *par excellence*, т. е. о переходе через границу<sup>24</sup>, о *пре-ступлении*.

Брак Трофима Иваныча и Софьи остался бездетным, и Софья боится, как бы муж, упрекающий ее в бесплодии, не покинул ее. Она предлагает мужу удочерить тринадцатилетнюю осиротевшую Ганьку, с чем Трофим радостно соглашается. Подростка Ганьку, однако, скоро вытесняет Софью, сначала в дневное время, беседа с Трофимом, позже и ночами. Трофим совершенно отворачивается от жены и спит у Ганьки на кухне. Не в силах более терпеть унижение, Софья убивает ненавистную соперницу топором, разрубает труп на части и зарывает их в яме на Смоленском поле. Поскольку все думают, что Ганька, не раз уже пропадавшая, ушла навсегда из дому, убийство остается необнаруженным. Трофим снова возвращается к жене. Наконец, она в состоянии раскрыться для него полностью и беременеет. С ростом зародыша в животе зарождается и осознание страшного поступка. Родив дочь, Софья в родильной горячке осознает содеянное во всех деталях. Теперь она в состоянии признаться в убийстве.

Такой пересказ касается, однако, лишь одного пласта действия, того поверхностного сюжетного плана, который доступен реалисти-

<sup>21</sup> См., напр.: *Leech-Anspach G.* Evgenij Zamjatin. Häretiker im Namen des Menschen. Wiesbaden, 1976. S. 96–98; *Sclleffler L.* Evgenij Zamjatin. Seih Welthild und seine literarische Thematik. Köln, 1984. S. 247–248, 251.

<sup>22</sup> О сходствах и контрастах между «Наводнением» и «Преступлением и наказанием» см.: *Collins Ch.* Evgenij Zamjatin. An Interpretive Study. Den Haag, 1973. P. 91–94.

<sup>23</sup> Такую позицию см.: *Shane A.M.* The Life and Works of Evgenij Zamjatin. Berkeley, 1968 («наказанием является душевная пытка, следующая после преступления», с. 196); *Leech-Anspach G.* Evgenij Zamjatin («признавая свою вину, Софья берет на себя ответственность за свое действие и его искупление», с. 101).

<sup>24</sup> Об определении события в тексте как «перемещения персонажа через границу семантического поля» см.: *Лотман Ю.М.* Структура художественного текста. М., 1970. С. 282.

ческому восприятию. Однако на фоне романа прозрения и душевного перевоспитания нужно ставить под сомнение реконструкцию событий, которая нами была осуществлена в рамках реалистичско-нарративной модели. Мифическая переработка сюжетного шаблона преступления и наказания изложена в дальнейшем.

#### 4

Софья действует целенаправленно и предусмотрительно, но подсознательно. Ее мотивы и побуждения идут не от головы, а поднимаются буквально из живота. Поводом для убийства является жаркий, сладковатый запах ганькиного пота:

«И как только Софья вдохнула в себя этот запах, снизу, от живота, поднялось в ней, перехлестнуло через сердце, затопило всю» (с. 489).

Софья действует в согласии с циклами природы, с временами дня и года. В осенней Неве поднимается вода — и в Софье поднимается кровь, «будто связанная с Невой подземными жилами» (с. 479). Как же понимать этот образ сообщающихся сосудов? Это не просто аукториальная метафора, которой рассказчик пользуется для того, чтобы охарактеризовать психофизическое состояние героини. Дело также не в идущем от персонажа сравнении, при помощи которого героиня выражает свои чувства. Параллельность внутреннего и внешнего миров, повторяющаяся во многих деталях, свидетельствует о культурно-историческом состоянии, в котором характерное для «ментального» мышления различие между внутренним и внешним, между субъектом и объектом еще не существует. В мифическом мышлении человек и природа, внешний мир и мир внутренний реагируют одинаковым образом, однако не на основе причинных связей или же вследствие взаимного влияния, а по принципу симультанного участия, партиципации в общем порядке мира. Благодаря одинаковой и симультанной партиципации между частями единого целого в мифическом мышлении ставится знак равенства. Явления, для мышления нового времени относящиеся к разным областям мира и не находящиеся в причинных связях, в мифическом представлении о мире, в силу их сходства или симультанного наличия, объединены одной сущностью. В «Наводнении» мифическое единство человека и природы восстанавливается тем, что предметы и происшествия пересекают границу между внешним и внутренним мирами. Рассмотрим несколько случаев такого перехода, т. е. симультанной причастности явлений как к внешнему, так

и к внутреннему миру, являющейся по сути нарушением рубежа между субъектом и объектом.

Перед тем как Софья открывает любовные связи мужа с Ганькой, она, подозревая обман, слышит такое: «Было тихо, только тикали часы на стенке, и внутри в Софье, и всюду» (с. 484).

Положение Софьи становится невыносимым. Она чувствует, что «серые, городские, низкие, каменные облака», напоминающие ей о «душных тучах, ни разу за все лето не прорвавшихся грозой», «не за окном, а в ней самой, внутри, они каменно наваливались одна на другую уже целые месяцы» (с. 488–489).

Выстрелы из пушки, предупреждающие о наводнении, совпадают с ударами сердца в Софье: «Окно вздрогнуло, будто снаружи в него стукнуло сердце» (с. 489). К убийству Софью несет, как во время наводнения «по улице несло дрова»: «Не думая, подхваченная волной, она подняла топор с полу, она сама не знала зачем. Еще раз стукнуло в окно огромное пушечное сердце» (с. 489).

Мифическое единство внутреннего и внешнего связывает даже убийцу и ее жертву. Они соединены одной системой кровеносных сосудов. Кровь убитой соперницы хлынула в кухню: «и будто эта кровь — из нее, из Софьи, в ней наконец прорвало какой-то нарыв, лилось оттуда, капало, и с каждой каплей ей становилось все легче» (с. 489).

Стучат в кухонную дверь. От ударов вздрагивает крючок. Софья чувствует: «крючок сейчас был частью ее самой» (с. 490).

Софья сжигает все предметы, носящие следы убийства, весь мусор, который еще оставался: «все сгорело, теперь в комнате было совсем чисто. И так же сгорел весь мусор в Софье, в ней тоже стало чисто и тихо» (с. 491).

После родов Софья видит в полусне, как Трофим Иваныч далеко, будто на другом берегу, в густом дожде зажигает лампу, крошечную, как булавка: «Сквозь сон Софья все время чувствовала лампу: крошечная, как булавка, — она была уже где-то внутри, в животе» (с. 497).

Наряду с наводнением самый важный мотив, на котором строится основывающаяся на развернутом, буквально понятом сравнении проницаемость границ между внутренним и внешним мирами, — это яма. Яма, «пустая, неизвестно для чего вырытая яма» (с. 479), которую находит Трофим сначала в мастерской, где ремни трансмиссии хлопают вхолостую, потом в ночной встрече с Софьей, когда «опять было не то» (с. 479), превращается в пустоту в бесплодном теле Софьи («внутри была яма, пусто», с. 480) и, наконец, в выкопанную Софьей яму на Смоленском поле, в которой она зарывает разрушенное тело Ганьки.

5

Совершенное Софьей убийство является не — или же не только — *пре-ступлением* этического рубежа, каковым оно должно представляться реалисту, это есть и исполнение требования мирового порядка, поступок, обеспечивающий будущую жизнь. Убийство возвращает Софье мужа и делает ее чрево плодоносным. Зарывая разрубленное тело жертвы в яме на Смоленском поле, убийца заполняет пустую яму в себе: «все тело у нее улыбалось, оно было полно до краев»<sup>25</sup> (с. 495). Между уничтожением и возникновением жизни существует непосредственная, прямая, мифическая связь:

«Живот был круглый, это была земля. В земле, глубоко, никому не видная, лежала Ганька, и в земле, никому не видные, рылись белыми корешками зерна» (с. 495).

Софьин плод — это возрожденная Ганька. Вот почему роженица, к удивлению соседки, помогающей ей рожать, знает уже, что родила девочку, еще не успев увидеть ребенка.

Для мифической связности событий немаловажно и то, что роды как бы вызваны смертью смазчика:

«Трофим Иваныч рассказал, что вчера у них маховиком зацепило смазчика и долго вертело <...> Софья протирала тряпкой стекла и думала про смазчика, про смерть, и показалось, что это будет совсем просто — вот как заходит солнце, и темно, а потом опять день. Она встала на лавку <...> и тут ее подхватил маховик <...> все вертелось, все унеслось мимо. <...> Потом все с размаху остановилось, тишина стояла, как пруд, Софья чувствовала — из нее льется, льется кровь. Должно быть, так же было со смазчиком, когда его сняли с маховика» (с. 496–497).

Мы обнаруживаем здесь несколько отождествлений. Смерть смазчика идентифицируется со смертью Ганьки. Думая о смерти смазчика у маховика, Софья переживает собственную смерть, отождествляя льющуюся из нее кровь с кровью погибшего. Но перед смертью она

<sup>25</sup> Слова *до краев* перекликаются с выражением *через край*, которое, будучи отводом от интегрального образа наводнения, встречается и в прямом, и в переносном значениях: Софья наливает в лампу керосин. Лампа уже полна. Керосин льется «через край» (с. 494). Трофим спрашивает, что в ней. Она не выдерживает: «это было через край, хлынули слезы» (с. 495).

должна родить. Смерть же и рождение, в совпадении которых реалист видит только случай, связаны между собой своеобразной мифической логикой. Таким образом, убивая Ганьку, Софья делает возможным свое материнское счастье: «ради этой одной минуты она жила всю жизнь, ради этого было все» (с. 497).

## 6

Поступки Софьи, представляющие собой не только — в плане реалистическом — преступление, но и — в плане мифического мышления — исполнение закона жизни, являются предопределенными с самого начала. Давно, еще до появления Ганьки в рассказе, снится Софье сон, предвосхищающий убийство:

«Ночью — должно быть, уже под утро, — дверь раскрылась, с размаху грохнула в бочку, и Софья выбежала на улицу. Она знала, что конец, что назад уже нельзя. Громко, навзрыд плача, она побежала к Смоленскому полю, там в темноте кто-то зажигал спички. Она споткнулась, упала — руками прямо в мокрое. Стало светло, она увидела, что руки у нее были в крови» (с. 480).

Это, правда, ее «обыкновенная женская» кровь. Но она сразу понимает мифическую логику: для того, чтобы этой крови больше не было, нужно пролить чужую кровь. Таким образом становится ясно, почему реальная сцена на Смоленском поле, когда Софья зарывает разрубленный труп в яме, почти дословно повторяет целый ряд мотивов сновидения:

«Софья спотыкалась. Она упала, ткнулась рукой во что-то мокрое и так шла потом с мокрой рукой, боялась ее вытереть. Далеко, должно быть на взморье, загорался и потухал огонек, а может быть, это было совсем близко — кто-нибудь закуривал папиросу на ветру» (с. 490).

Один повторяющийся, здесь несколько загадочный мотив становится более ясным, если рассмотреть целую сеть тематических сцеплений, в которую он входит. Загорающийся в темноте свет спички перекликается с «одинокой, тоскливой звездой в пустом небе», с «острой, как кончик иглы, весенней звездой» (с. 481), с одной стороны, а с другой — с «крошечной, как булавка» (с. 497) лампой, зажженной в Софьином сне Трофимом Иванычем и находящейся в то же время внутри самой Софьи («жжет в животе, в самом низу», с. 498). Посредством образов иглы и булавки с этими маленькими огоньками ассоциируется тема

боли. Наглядно проявляется эта связь, когда Софья, полная ненависти и жалости к Ганьке, входит к ее умирающему отцу. Речь здесь идет о «засевшей где-то, как конец сломанной иглы, боли» (с. 481). Боль — это в начале рассказа колющая боль, вызванная булавкой в животе, пустом как небо, проколотое одинокой звездой. Такая боль связана с тщетным, как кажется, желанием Трофима, чтобы чрево Софьи наполнилось. В конце рассказа боль — это жгучая боль, предвещающая после рождения ребенка рождение признания и потом «конец».

Имеющиеся в сновидении более или менее прямые предвосхищения будущего действия указывают на то, что поступки Софьи, прежде чем они реалистически-психологическим образом мотивируются ревностью, даже прежде чем жертва убийства входит в поле зрения, уже предопределены. Таким образом, дело не в том, что ревность к молодой девушке — согласно с реалистическими правилами психологической мотивировки — вызвала мысль об убийстве. Наоборот, поступок, требуемый жизнью в целях ее сохранения, с самого начала предопределен. Убийца ищет себе только объект и мотивировку.

Убивать и рождать, убить соперницу, родить и ребенка, и признание — вот в чем заключается мифическая задача, которую Софья торопится выполнить «до конца», перед угасанием становящихся все короче дней.

## 7

В мире этого рассказа признание не следует понимать в христианском смысле как знак нравственного очищения и духовного развития. Отвернувшись и от священников старой церкви, и от новых — живоцерковцев, Софья стала приверженкой сумасшедшего сапожника Федора, проповедующего третий завет. Она переживает свое признание вполне телесно, как рождение, как физиологическую необходимость, как акт мифического катарсиса, не сопровождаемый ни покаянием, ни искуплением.

Софья, хотя и признается в своей поступке, отнюдь не признает себя виновной в религиозном или юридическом смысле. Виноватой — перед мужем и перед миром — чувствовала она себя лишь с пустотой внутри: «Теперь как будто ее каждый месяц судили, и она ждала приговора» (с. 480). А после убийства у нее «ни страха, ни стыда — ничего не было», только какая-то во всем теле новизна, легкость, как после долгой лихорадки» (с. 489). Совершив поступок и устранив все его следы, Софья устало засыпает: «полно, счастливо, вся» (с. 491).

Ментальная работа признающей Софьи заключается в том, что она наконец отождествляет самое себя с той, которая совершила



убийство. Только теперь Софья осознается, что ее руки, подвергаясь необходимости, «отдельно от нее думали и делали», в то время как «она сама, в стороне, блаженно отдыхала <...> смотрела на все с удивлением» (с. 489). Признаваясь в своем поступке, она высказывает то, что лишь сейчас, напрягая все свои умственные силы, поняла: «Кто же, кто это сделал? Она — вот эта самая она — я...» (с. 496). В признании третье лицо становится первым, она превращается в я. Мифически-темное, подсознательный поступок переносится в ясность сознания. Но и этот результат был уже предсказан сновидением: «Стало светло, она увидела, что руки у нее были в крови» (с. 480).

## 8

Мотив мифической задачи позволяет увидеть в другом свете мотивировку удочерения Ганьки. Рассмотрим цепь ассоциаций, сопровождающую возникновение идеи взять девочку к себе.

Ганька появляется на сцене как предмет восприятия Софьи: девочка лет двенадцати-тринадцати возится на дворе с соседскими мальчишками. От нее несет жаром, она часто дышит. Софья представляет себе, что Ганька могла бы быть ее дочерью, что она у нее была украдена. Внезапно в животе у Софьи что-то сжимается, поднимается вверх к сердцу. Ей становится ненавистным запах Ганьки и вид ее верхней губы с маленькой черной родинкой. Глотая слезы, Ганька говорит о больном отце. Полная стыда и жалости, Софья берет голову бедной девочки и прижимает ее к себе. После смерти отца Ганька, как воспринимает это Софья, сидит на своей кровати, держа на коленях нетронутый кусок черного хлеба. Хлеб в мире этого рассказа есть воплощение плодovitости и символ сексуальности. Вот и пришедший домой Трофим Иванович вынимает из мешка хлеб, который был «непривычнее и редкостнее, чем смерть» (с. 481), и начинает нарезать его на осторожные ломти. Как будто впервые Софья видит «обгорелое, разоренное лицо» мужа, его «цыганскую голову, густо, как солью, присыпанную сединой» (с. 481). Сердце Софьи кричит: «Нет, не будет, не будет детей!» (с. 481). Когда Трофим Иванович берет в руки кусок хлеба, Софья мысленно переносится к Ганьке: девочка сидит на кровати, хлеб лежит на ее коленях, в окно смотрит острая, как кончик иглы, звезда:

«И седины, Ганька, хлеб, одинокая звезда в пустом небе — все это слилось в одно целое, непонятно связанное между собой, и неожиданно для самой себя Софья сказала: “Трофим Иванович, возьмем к себе столярову Ганьку, пусть будет нам вместо...”» (с. 481).

Трофим Иваныч глядит на нее удивленно, потом, постепенно понимая, начинает улыбаться — «медленно, так же медленно, как развязывал мешок с хлебом» (с. 481–482), а «когда развязал улыбку до конца» (с. 482), говорит: «Молодец ты, Софья! Веди ее сюда, хлеба на троих хватит» (с. 482).

Широкая, втягивающая в себя многие мотивы рассказа сеть ассоциаций, которая здесь обнаруживается, подсказывает следующую мифо-психологическую мотивировку удочерения Ганьки: к жалости Софьи по отношению к будущей сироте с самого начала примешаны ненависть и зависть к созревающей девушке, в которой Софья предчувствует соблазнительницу. Все же предлагая мужу удочерение будущей соперницы, Софья подсознательно руководствуется мифической логикой: для того чтобы выполнить мифическую задачу, она должна быть обойдена на определенное время; к осуществлению теллургическо-женского бытия Софьи приводит только обίδα, нанесенная той, которая представляет собой одновременно и ребенка, обеспечивающего брак, и женщину, удовлетворяющую желания Трофима Иваныча. Прежде чем принести в жертву заместительницу, Софья должна — хотя бы на краткое время — пожертвовать собой. Одна жертва — неперемное условие другой. Софья замыкает круг мифических действий, относя разрубленный труп девочки к яме в том же мешке, в котором в начале рассказа Трофим принес домой хлеб. В результате мифической передачи сексуальная привлекательность переходит от жертвы на убийцу, и Ганька, зарытое в землю зерно, возрождается к новой жизни, как плод ставшего вновь возможным совокупления супругов.

## 9

Характерным для мифической переработки событийного сюжета является, как уже было сказано, орнаментализация тематического плана, вплетение повторов в изображаемый мир. Повтор тематических единиц, который можно рассматривать как структурный образ мифического мышления, руководствующегося фигурой повторения, проявляется в рассказе «Наводнение» также и в постоянном повторе мотивов, в *лейтмотивике*.

К центральному лейтмотивам, которые пронизывают весь сюжет, принадлежат губы: с одной стороны, дрожащие губы Ганьки, а с другой — губы Софьи, сначала плотно сжатые, а потом, после убийства, широко раскрытые. Недаром рассказ кончается их упоминанием: «Она спала, дышала ровно, тихо, блаженно, губы у нее были широко раскрыты» (с. 500).

Другую цепь образуют воспринимаемые Софьей физические атрибуты Трофима Иваныча: его короткие ноги, придающие ему вид, «будто [он] вкопан по колени в землю» (с. 484), его цыганская голова, его зубы, белые, «как клавиши на гармонии» (с. 496).

Метонимически указывая на сексуальность и соединяя все три персонажа, выступает лейтмотив коленей: ночью Трофим находит рукою колени Софьи, несколько раз взгляд Софьи падает на круглые колени Ганьки, или широко раздвинутые, или держащие кусок черного хлеба. Сочетание коленей и хлеба встречается и в образе Трофима Иваныча: «Когда она (Ганька. — В. Ш.) принесла хлеб, Трофим Иваныч обернулся, задел головой, хлеб упал к нему на колени. Ганька захохотала» (с. 485).

После того как Софья унесла разрубленную Ганьку в мешке к яме, с хлебом происходит странная метаморфоза. Он превращается в капусту, скудную ежедневную пищу, воплощение еще пустых отношений между супругами:

«Он хлебнул щей и остановился, крепко зажав ложку в кулаке. Вдруг громко задышал и стукнул кулаком в стол, из ложки выкинуло капусту к нему на колени. Он подобрал ее и не знал, куда девать, скатерть была чистая, он смешно, растерянно держал капусту в руке, был как маленький — как тот цыганенок, которого Софья видела тогда в пустом доме. Ей стало тепло от жалости, она поставила Трофиму Иванычу свою, уже пустую тарелку. Он, не глядя, сбросил туда капусту и встал» (с. 491).

## 10

На примере предыдущей цитаты можно наблюдать тематическое использование фонических «орнаментов», т. е. совпадение звуковых и семантических порядков, к которым, как было уже отмечено выше, тяготеет орнаментальная проза. Слово *капуста*, обозначающее бедную пищу и символизирующее супружескую ежедневность, входит в ряд звуковых повторов, образуемых звуком *к* (в цитате обозначено *к*). Этот ряд выражает через иконичность гуттурально-взрывного звука *к* и общую семантическую ассоциацию слов *кулак*, *крепко*, *громко* и *стукнул* возмущение Трофима Иваныча против потери молодой сожительницы. Такое значение, основанное и на звуковой символической, и на семантике связанных этим звуком слов, переносится на трижды встречающееся слово *капуста*. С другой стороны, слово *капуста* находится в семантически менее определенном ряде звуков *ст* (в цитате обозначено *ст*), сменяющем ряд звука *к*. Более того, слово *капуста* образует

«паронимию» со словами «в пустом доме» и «пустую тарелку», ассоциируя через сходные по звуку прилагательные целую парадигму мотивов пустоты: *пустую яму* (в мастерской и в кровати), *пустой живот*, *пустое небо*, *пустой дом* и *пустую тарелку*. Итак, слово *капуста* выражает пустоту, становясь ее воплощением, причем не только символическим образом, но и содержа в своем звуковом теле то слово, которое обозначает это состояние. И, наконец, в слове *хлебнул* спрятано обозначение той пищи с ее сексуальной коннотацией (*хлеб*), которая заменяется *капустой*. В таком контексте не может быть чисто случайным и то, что Софья некоторое время спустя, после первой непустой ночи с Трофимом Ивановичем думает о том, что в деревне, из которой ее взял муж, сейчас рубят капусту. Таким образом, мы получаем жуткую коннотацию рубленой капусты, т. е., в переносном смысле, уничтоженной, наполненной пустоты, с разрубленной Ганькой, которая, будучи зарытой в яме на Смоленском поле, заполняет пустую яму во чреве Софьи.

## 11

Мифическое мышление обнаруживается, разумеется, и в многочисленных тематических эквивалентностях, образующих в «Наводнении» сложно переплетенные между собой цепи. Чаще всего вводясь в текст в форме сравнений, возникающих в сознании Софьи — субъективной призме всего рассказа, эти эквивалентности вскоре лишаются реалистической оговорки, выражающейся словами *как* или *будто*, и превращаются в мифические *отождествления*. Упомянем лишь самые важные сравнения, развернутые и овеществленные в идентификациях.

Софья — «рассохшаяся бочка», из которой Трофим Иванович, если не будет ребенка, уйдет, «незаметно вытечет <...> весь по каплям» (с. 480). Мы помним: предвосхищающее все сновидение началось с того, что раскрывшаяся дверь с размаху грохнула в бочку.

Софья, которой «зимне, пусто», — это «пустой с выеденными окнами дом» (с. 482), что на Малом проспекте. Она знает: «в нем уже никогда больше не будут жить, никогда не будет слышно веселых детских голосов» (с. 482–483). Однажды она подходит к этому дому и замечает: внутри, вокруг костра сидит четверо мальчишек и среди них один цыганенок с блестящими, как у Трофима Ивановича, зубами. Пустой дом стал живым, и теперь Софья чувствует: «она тоже еще живая, и еще все может перемениться» (с. 483).

Трофим Иванович — котел с лопнувшей под чрезмерным давлением водомерной трубкой: «смех вырывался у него из носа, изо рта,

как пар из предохранительных клапанов распираемого давлением котла» (с. 482). Ночью Трофим Иваныч с Ганькой дышат «сквозь стиснутые зубы, жадно, жарко, как котельная форсунка» (с. 485).

Софья — это земля: «под глазами у нее было темно, они куда-то осели. Так весной темнеет, оседает, проливается снег и под ним вдруг земля» (с. 494). Ее слезы льются «как талые ручьи по земле» (с. 495). Пустая яма в животе у Софьи превращается в пустую яму на Смоленском поле, куда Софья уносит разрубленное тело девочки с тем, чтобы зарытая в яму жертва, как зарытое в землю зерно, возродилась к новой жизни. После рождения или, вернее, возрождения ребенка Софья лежит «теплая, блаженная, влажная, отдыхающая, как земля» (с. 497) — суцая *terra mater*.

Глубоко униженная Софья приравнивает себя к мухе, заключенной под перевернутой стеклянной банкой. Такое отождествление, перекликающееся, впрочем, с мотивом мухи в романе Достоевского<sup>26</sup>, сообщает свою семантическую энергию составляющим частям образа, напоминающим и в других контекстах о внутренней ситуации героини. Особенную нагрузку получает мотив стекла: тяжелые тучи, покрывающие петербургское небо, — это «зеленое стекло» (с. 485). Но ливня не будет, тучи расползались, «к ночи стекло становилось все толще, душнее, глуше» (с. 485). «Стекло» проходит все бесслезное, сухое лето (с. 486). Осенью от ветра звенят стекла окон, пока ветром их не высаживает. После освобождающего убийства, перевертывающего метонимическим образом тотемистическую идентификацию, муха садится к Софье на руки, липнет к ним, Софья ее отгоняет, но она садится опять.

Центральное место занимает в рассказе противопоставление повторяющихся идентификаций: Софья — маленькая, дрожащая птица, Ганька — кошка с зелеными глазами. С наводнением иерархия меняется: «Над головой быстро, косо пронесло ветром какую-то большую птицу, крылья у нее были широко раскрыты» (с. 486). Софья понимает: это она. «Она повернулась навстречу, губы раскрылись, ветер ворвался и запел во рту, зубам было холодно, хорошо» (с. 486). За окном Софья видит плывущий в воде стол, на нем сидит кошка с раскрытым ртом. Софья сразу думает о Ганьке. До убийства Софья остается большой птицей, а после, до возвращения к ней Трофима Иваныча, она опять маленькая птица в клетке, «чующая на себе пристальный кошачий глаз» (с. 491), несколько раз сравниваемая с мечущимся на стене маятником, измеряющим время «до конца».

<sup>26</sup> См.: Collins Ch. Evgenij Zamjatin. P. 91–94.

Идентификация *Софья* — *большая птица, кружащаяся на небе*, оказывается эквивалентной сравнению «солнце <...> птичьими кругами носилось над землей» (с. 480). Этим же *Софья*, приравняваемая несколько раз к земле и предстающая перед нами как *terra mater*, косвенно отождествляется и с солнцем. *Ганька* же становится эквивалентом луны, одетой, так же, как и она, в сорочку: «в дверях показалась *Ганька*, босая, в одной измятой розовой сорочке» (с. 484) — «в тонкой сорочке из облаков дрожал месяц» (с. 487). Включенные таким образом в сеть эквивалентностей, небесные тела олицетворяют космический цикл дня и ночи, соответствующий кругу рождения, смерти и возрождения. Думая о смерти смазчика у маховика, *Софья* осознает цикличность жизни: «показалось, что это будет совсем просто — вот как заходит солнце, и темно, а потом опять день» (с. 497).

## 12

В рассказе «Наводнение» история о преступлении и наказании, пересказываемая *Замятым* будто бы еще раз, растворяется как нарративный, событийный сюжет и превращается в *mythos* (т. е. «слово») о смерти и возрождении, о самопожертвовании и жертвовании как условиях новой жизни.

Мифическое мышление проявляется в этом рассказе при помощи двух разных способов. Во-первых, оно обнаруживается структурно: в основополагающей для мифического мышления фигуре повторяемости. Характерная для мифического мышления структура проявляется здесь повтором признаков и мотивов, звуковых или тематических. Наблюдается не только соответствие между формальными и тематическими эквивалентностями. На смену характерной для реалистического мира не-мотивированности языкового знака по отношению к обозначаемому приходят иконизация обозначаемого, паронимия и другие формы архаического, первичного языкового мышления.

Во-вторых, мифическое мышление обнаруживается в этом рассказе, как эта часто бывает в «орнаментальной» прозе, в мироощущении главного персонажа, с точки зрения которого изображается окружающий мир. Действия *Софьи*, казалось бы, чисто инстинктивные, все же имеют определенный смысл, следуя логике магическо-мифического миропонимания, сказывающегося в сравнениях, овеществляющихся в тотемистических идентификациях. Логика мифа же соответствует логике подсознания, в котором всплывает мифологическая модель сверхзадачи, т. е. жертвования и возрождения. Поэтому можно

понимать мифическое мышление, обнаруживаемое в этом рассказе, как мышление подсознательное. Возобновленный миф со своей внерациональной, ассоциативной, парадигматической логикой вскрывает изоморфные структуры сознания. Это можно рассматривать как одну из культурно-исторических причин возвращения модернизма к структурам мифа. Рационалистическому реализму, изображающему героев как действующих в светлом и ясном сознании «я» и яви, модернизм противопоставляет как более адекватную модель то повторяющееся, циклообразующее действие, которым руководит темное сознание «оно», архаическое сознание ночи. Поэзия, миф и подсознание, эти три подхода, воспринимающие мир как сеть ассоциаций, в эпоху модернизма становятся сходными, родственными формами моделирования мира, при помощи которых писатели преодолевают обнаруживаемые ими иллюзии реализма.







**Т. В. ИВАНОВА**

## **Время и пространство в рассказе Е. Замятина «Наводнение»\***

«Всякое сегодня — одновременно и колыбель, и саван: саван — для вчера, колыбель — для завтра»<sup>1</sup>. Эта замятинская метафора приобретает символическое звучание и определяет не только бытие и историческую поступь развития человечества, но образно подчеркивает одну из сложнейших взаимосвязей: время — пространство — человек.

«Кругом Васильевского Острова далеким морем лежал мир: там была война, потом революция. А в котельной Трофима Ивановича котел гудел все так же» (с. 49)<sup>2</sup>. Эти первые фразы рассказа<sup>3</sup> «Наводнение» сразу погружают читателя в огромность мира и масштабность происходящих в нем событий в начале XX столетия, которые, казалось бы,

---

\* Впервые: Творческое наследие Евгения Замятина: Взгляд из сегодня / Под ред. Л. В. Поляковой. Тамбов, 1994. Ч. I. С. 197–215. Публикуется по этому изданию.

<sup>1</sup> Замятин Е. Завтра // Замятин Е. Я боюсь: Литературная критика. Публицистика. Воспоминания / Сост. и коммент. А. Ю. Галушкина; Подгот. текста А. Ю. Галушкина, М. Ю. Любимовой; Вст. ст. В. А. Келдыша. М., 1999. С. 48.

<sup>2</sup> Здесь и далее цитаты приводятся по изд.: Замятин Е. Избранное. М., 1989, — с указанием страниц в скобках.

<sup>3</sup> Автор называл «Наводнение» рассказом (Замятин Е. Закулисы // Замятин Е. Я боюсь. С. 166). В работах отечественных критиков, исследователей, писателей нет единой точки зрения при определении жанра этого произведения: рассказом его называют Ю. Нагибин (Лит. газ. 1989. 31 мая); В. Келдыш (Замятин Е. Избр. произведения. Повести. Рассказы. Сказки. М., 1989. С. 31); О. Михайлов (Гроссмейстер литературы // Замятин Е. Избранное. М., 1989. С. 25), повестью «Наводнение» считают И. Шайтанов (Мастер // Вопросы лит-ры. 1988. № 12. С. 37); составители собрания сочинений Замятина, изданного по-русски в Мюнхене в рубрике «Содержание» обозначили: Наводнение. Повесть (Замятин Е. Сочинения: В 4 т. / Под ред. Е. Жиглевич и Б. Филиппова, при участии А. Тюрина. Мюнхен, 1982. Т. 2. С. 113–140).

не могут не затронуть отдельного человека. Но художник таким образом организует пространство и время, что читательское восприятие от этой неохватности одновременно переключается на локальное конкретное пространство (мастерская — котел — Трофим Иванович) и создается ощущение бесконечного одиночества, сиротства отдельного человека в этом мире, где все совершается как будто помимо его воли и где человек один на один остается с вековыми вопросами вдруг перед неожиданно разверзшейся пропастью.

Характер заглавия рассказа «Наводнение» определяется способом его развертывания. Заданный заглавием произведение образ наводнения возникает в завязке и проходит, развиваясь, все стадии сюжета.

«В небольшом рассказе, — утверждал Замятин, — образ может стать интегральным — распространяться на всю вещь от начала до конца. <...> ...Интегральный образ наводнения я пытался провести через рассказ в двух планах: реальное петербургское наводнение отражено в наводнении душевном — и в их общее русло вливаются все основные образы рассказа»<sup>4</sup>. Добавим, что сквозной образ наводнения многоплановый и содержит то символическое обобщение, которое ассоциируется с библейско-мифологическими представлениями о творении мира и прорывает завесу стихий и катаклизмов века настоящего: в нем слиты легендарный библейский мир, мир Петербурга и мир конкретного человека.

Метафорический смысл заглавия ощущается в самом начале. Как будто всплывший Васильевский Остров (написание обоих слов с заглавной буквы отнюдь не случайно) уподобляется кораблю в этой бушующей стихии войн, революций и в сочетании с заглавием рассказа отсылает читательское восприятие к излюбленному мотиву русской литературы при характеристике удивительного города Петербурга, восходящей еще к пушкинской традиции: «И всплыл Петрополь, как тритон, по пояс в воду погружен»<sup>5</sup>.

Этот ассоциативный ряд (от Пушкина до Блока, Белого, Мандельштама, Ахматовой) не только расширяет границы пространства и отторгает повествование от простого воссоздания быта, но с первых строчек вносит такую трагедийную ноту, которая, например, не позволяет согласиться с подобной характеристикой сюжета: «социально-психологическая, с изломами, “достоешинкой”, любовная драма»<sup>6</sup>.

<sup>4</sup> Замятин Е. Закулисы // Замятин Е. Я боюсь. С. 166.

<sup>5</sup> Пушкин А. Медный всадник // Пушкин А. Собр. соч.: В 10 т. М., 1963. Т. 4. С. 387.

<sup>6</sup> Михайлов О. Н. Гроссмейстер литературы // Замятин Е. Избранное. М., 1989. С. 24–25.

Движение сюжета рассказа «Наводнение» определяется и таким невербальным фактором, как членение текста на главки, — их семь. Семь — устойчивое символическое число, опирающееся на библейско-фольклорную традицию. Можно предположить, что математически мыслящему уму (напомним, что по образованию Замятин — инженер-кораблестроитель) было знакомо учение пифагорейцев, видевших в числах основное начало и сущность вещей. Согласно их учению, число семь является символом святости, здоровья и разума.

Изображение реальных событий проецируется на библейскую притчу. Семь главок рассказа Замятина можно сопоставить с известным сказанием о сотворении мира. И подобно тому, как в седьмой день Бог «почил от всех дел своих, которые Бог творил и созидал» (Быт 2: 3), так и главная героиня, Софья, в последней, седьмой главке, сотворив наиважнейшее дело, дав начало новой человеческой жизни, «спала, дышала ровно, тихо, блаженно, губы у нее были раскрыты» (с. 304). Это состояние душевного покоя и счастья можно охарактеризовать словами из Евангелия от Матфея: «Блаженны нищие духом, ибо они Бога узрят» (V, 8). Но читатель ведь знает, что Софья зачала и родила свою дочь после того, как убила топором приемную девчонку-подростка Ганьку, ставшую сожительницей ее мужа.

При внешнем структурном сближении рассказа и библейского мифа<sup>7</sup>, в основе которого процесс созидания и блаженство отдыха как награда за труды праведные, оригинальность Замятина заключается в том, что он проведет героев через стихию страшной разрушительной силы, выветив в эпилоге ту надежду обновления, которая всегда жива в сердце человека. Таким образом, даже чисто структурное, графическое деление пространства текста приобретает глубокий философский смысл.

Образы «океана», «наводнения», «корабля», «дома-корабля», «острова» и т. д. близки и любимы писателем, ибо связаны прежде всего с его профессией создателя прославленных русских ледоколов. Эти «корабли-дома» мы встретим в «веселой, жуткой зиме 1917–1918 гг., когда все сдвинулось, поплыло куда-то в неизвестность», о чем писал он в своей «Автобиографии» (с. 42). Станут они и характерной чертой его петербургских рассказов «Дракон», «Мамай» как воплощение неравного единоборства прежнего мира с новой стихией жизни, безжалостным наводнением, смывающим не только скверну, но и обнажающим мутное дно человеческой души. И возникает, по слову

---

<sup>7</sup> Шмид В. Орнаментальный текст и мифическое мышление в рассказе Е. Замятина «Наводнение» // Русская лит-ра. 1992. № 2. С. 56–67.

Пастернака, «образ мира, в слове явленный»<sup>8</sup>, который будет сопрягаться со всем мирозданием, вселенскими катастрофами.

Огромный мир быстро изменяется «снаружи» под ударами мировых и социальных потрясений, но значительно медленнее, отставая от этих масштабных перемен, преобразуется малое пространство человеческой души и повседневного бытия. И это тот неожиданный взгляд художника, тот поворот, «сдвиг», который отличает его от традиций русской литературы прошлого столетия, где личность социально детерминирована, ее поведение обуславливалось социально определенными временно-пространственными связями. Замятин ощущает потребность в сверхисторическом, вечном, с его неоспоримой борьбой добра и зла. В «Наводнении», помимо обобщенных временных обозначений (война, революция), есть точное указание на происходящее во времени, например, упоминается год 1918-й или расстрел Колчака (А. В. Колчак расстрелян 1 февраля 1920 г. в Иркутске.) Это и позволяет хронологическое время действия обозначить самым началом двадцатых годов. Но историческое время предстает не столько в сознании героев, сколько в авторской характеристике.

«Современная культура или непосредственно или опосредованно историю сопрягает с вечностью, реальность со сверхреальностью; каждый компонент мира, будучи явлением историческим, одновременно представляется и сверхисторическим, метафизическим. Строятся амбивалентные отношения между временем и вечностью. Оппозиция время-вечность вновь становится одной из основополагающих оппозиций культуры. Так возникает современное мифологическое, точнее, неомифологическое сознание»<sup>9</sup>, — таким образом характеризуется основополагающая особенность искусства двадцатого столетия через призму пространственно-временных структур.

Из формулы личность — история — вечность Замятин как будто пытается исключить средний элемент, чтобы глубже заглянуть в бездну природных, естественных начал человека, заложенных в нем веками бытия и до поры до времени не осознаваемых им самим, именно с этим связана ориентация его творчества на миф. Человеческая личность у Замятина берется в крайних проявлениях. Основная для мифа оппозиция «жизнь — смерть» самым, казалось бы, неожиданным образом реализуется в рассказе: убийца и мать, рождающая дитя.

<sup>8</sup> Пастернак Б. Стихотворения. М., 1967. С. 255.

<sup>9</sup> Федоров Ф. П. О пространственно-временных структурах в искусстве XIX–XX вв. (предварительные заметки) // Пространство и время в литературе и искусстве (Теоретические проблемы). Классическая литература. Даугавпилс, 1987. С. 36–37.

Герои даются в четком локальном пространстве. Замятин точен в топографических деталях: реально существующий Васильевский Остров с его Малым проспектом, Гавань и Смоленское поле, Охта, куда будет ездить Софья в молеальный дом. Но эти пространственные понятия имеют назывной характер, поэтому они одновременно и беспредельны: это дом вообще, комната без индивидуальных деталей интерьера, это и остров.

Тот факт, что события происходят на острове, конечно, не случаен и свидетельствует о стремлении художника избрать местом действия часть города, наиболее подвергающуюся стихии воды. Художественное пространство этого рассказа при всей точной и четкой локальности тяготеет вместе с тем к универсальности и ведет к апокалиптическим картинам, когда, как высказал поэт, «всё зримое опять покроют воды»<sup>10</sup>, но останется островок, где выживают люди. Каковы они будут, творение ли божеское или сосуд дьявольский? Остров, как «поэтический образ страны благополучия», известен фольклору многих стран. Генетически подобные представления, по наблюдению К. В. Чистова, связаны вероятнее всего с мыслями о переселении умерших душ предков на остров, либо восходят к суждениям «о параллельном существовании двух, трех или более миров, которые периодически сообщаются друг с другом»<sup>11</sup>. К этим выводам исследователя фольклора, на наш взгляд, близка символическая картина в замятинском рассказе: «живот круглый как земля», «в земле, глубоко, никому не видная лежала Ганька, и в земле, никому не видные, рылись белыми корешками зерна» (с. 298).

Сюжет рассказа дается в двух планах: внешне обычная жизнь мужа и жены, но подспудно, в глубине, идет скрытый процесс, истинность которого вдруг как бы всплывает на поверхность. Бессознательная жизнь главных героев Софьи и Трофима Ивановича, повторяемость их дней и ночей с особой отчетливостью обнаруживает пустоту бытия подчеркнутым сопоставлением с механическим миром машин и механизмов. И эта заданная контрастная параллель: мир человеческий и мир машинный — своеобразно сочетается с временной формулой «раньше» — «теперь».

Эта временная оппозиция заявлена в экспозиции рассказа: в механической мастерской, увиденной вдруг Трофимом Ивановичем, «раньше... всё шевелилось, позванивало, жужжало, пело», а «теперь ремни

<sup>10</sup> Тютчев Ф. Лирика: В 2 т. М., 1965. Т. 1. С. 22.

<sup>11</sup> Чистов К. В. Русская народная утопия (генезис и функции социально-утопических легенд). СПб., 2003. С. 293.

трансмиссии хлопали вхолостую» (с. 278). Она подчеркнет и внутреннее состояние нерожающей Софьи, с тайной надеждой и страхом каждый раз ждущей определенный женских дней. Психологическая напряженность повествования и своеобразное сцепление «внешнего» и «внутреннего» в жизни создается введением значимых метафорических образов, таких как кровь, и переключением реальности в сон и наоборот — сна в реальность.

Метафорическое уподобление Невы, по подземным жилам которой подымалась кровь, проецируется на сновидное и физиологическое состояние Софьи.

Сны в рассказе «Наводнение» выполняют различные функции и неоднородны по своей образной характеристике: они и смутная догадка, и «художественное предварение», и та явь-сон, где нарочно сглажена грань, отделяющая бодрствование от сна, и т. д.

В первой главе во сне Софья бежит по полю, падает, и «руки у нее в крови». При пробуждении замкнется жестокая реальность, схваченная в натуралистических подробностях: естественная женская кровь в который раз (а Софье было под сорок) напомнит, что «внутри была яма, пусто» (с. 279), но впоследствии кровь окажется иной жуткой ипостасью в подробностях картины убийства Ганьки в четвертой главе. В сопряжении со смутным сном Трофима Ивановича, когда тот «вроде видел какой-то сон или потерял ключ...» (с. 278), завязывается в сложный узел то подспудное, запутанное, что мучит героев. И потому сначала неясно, а потом, как страшный удар топора, прозвучит ночью для жены отвердевшее мужнино «не то». И это знаменитое толстовское «не то» обретет конкретное выражение в словах Трофима Ивановича: «Детей ты не рожаешь, вот что» (с. 278). Неопределенное «не то» особым образом заостряет читательское восприятие. Замятинское «не то» концентрируется в сновидности: смутная догадка Софьи, смутное сновидение Трофима Ивановича и разгадка только внешне убедительна, ибо причина подменена следствием.

Дело окажется не в том, что у Софьи не может быть детей, а в отсутствии той психологической, душевной и телесной гармонии, долженствующих соединять мужчину и женщину. Читатель почувствовал автоматическую повторяемость их жизни и особую закрытость Софьи, для которой муж не Трофимушка, даже не Трофим, а всегда Трофим Иванович (эту иерархическую соподчиненность имен автор сохранит на протяжении всего повествования), что и не позволяет ей откликнуться на «его тот самый, особенный, ночной голос» (с. 295).

Замятин придавал большое значение этимологической характеристике имен, которые даны или по сходству, для выражения существа натуры: Трофим по-гречески означает упитанный, питомец,

и, действительно, в Трофиме Ивановиче маловато духовного; либо по контрасту: Ганька порочна, блудлива, как кошка, но вместе с тем она и «агнец», которого отдадут на закляние (Софья смогла зачать ребенка лишь после того, как убила названую дочь), а уменьшительное разговорное имя ее, вероятнее всего, производное от «Агния» — чистота, непорочность или «Агнесса» — овечка «агнец»<sup>12</sup>; наконец, имя Софья, означающее «мудрость», «премудрость», в контексте данного произведения приобретает символический смысл.

Добавим, что имена имеют герои, выполняющие основные сюжетно-композиционные функции (сюда следует включить и соседку Софьи Пелагею, так легко рожаящую детей); второстепенные персонажи вводятся лишь обобщенными характеристиками: веселая грудастая «докторша; бритый, молодой» следователь, черноглазый мальчишка, цыганенок и т. д. (с. 303–304).

Та же оппозиция «раньше» — «теперь» по сути жестко разделит весь рассказ на две равные по количеству главок части: «раньше», т. е. три главки о жизни героев до убийства, и «теперь» (тоже три главки) после убийства, а в эпицентре (главка четвертая) нравственно-психологический конфликт, доведенный до высшей точки, получит жуткое разрешение.

Но рассказ «Наводнение» не стал еще одним нравственно-психологическим исследованием преступления и наказания. И это обусловлено широким раздвижением границ авторского повествования, которое включает в себя явную ориентированность на легко узнаваемые, особенно русским читателем, литературные параллели в произведениях Толстого, Достоевского, Чехова. Этот ряд явных литературных реминисценций можно еще продолжить. Именно они позволяют обнаружить оригинальность и новизну взгляда художника, заметившего на страницах своей прославленной антиутопии «Мы»: «Человек — как роман: до самой последней страницы не знаешь, чем кончится» (с. 414).

Замятин — художник нового века, когда мифологизм стал отличительным качеством литературы двадцатого столетия. Его творчество отличают масштабность мышления, сопряженность эпох, всеохватывающий подход к происходящим событиям. Не случайно определяющим в этом рассказе станут четыре стихии как знак жизни: вода — огонь — воздух — земля, причем каждый образ у Замятина амбивалентен. Вода — это стихия петербургского наводнения, погубившего «страсть», «тыщи» народа; но символическое наводнение — это и реалистическая картина рожаящей и торопящейся кормить

<sup>12</sup> Успенский Л. В. Слово о словах. Ты и твое имя. Л., 1962. С. 604, 626–627.



грудью Софьи, истекающей кровью и молоком. В огне, разведенном руками Ганьки, сгорит все, что напоминает Софье о ней, но огонь жжет и очищает одновременно, ибо его всепоглощающее пламя заставит Софью признаться в содеянном, облегчить душу, очистит ее. Вольная стихия ветра, подхватывающего Софью, захлестнет и занесет ее во что-то неведомое и непредсказуемое (убийство топором), но это стихия туч, символа свободы и воли. Земля — это и округлившийся живот Софьи, и Смоленское поле, в которое положат разрубленную Ганьку и из которой произрастут новые зерна.

Насыщенность ассоциативными образами и метафорами, настойчивая повторяемость отдельных из них и сопряжение их в разных главках придают манере художника особую словесную плотность и иной характер психологизма. Так, в нравственно-психологической характеристике главной героини определяющим является образ птицы, именно с ним будут связаны этапные вехи в ее жизни и поведении. Софья была «легка, строга всем телом, как птица» (с. 271). И эта мимолетная характеристика станет исчерпывающей для героини.

Но тот же образ птицы с широко раскрытыми крыльями, которую косо пронесет ветром перед глазами Софьи во время наводнения, переключается не только с разбушевавшейся стихией воды, но и души, захлестнувшей ее ненавистью, которая потом перекосит всю ее жизнь. И этот подвижный, летучий образ Замятин не раз использует в своих сравнениях. Вот почему сравнение маятника, мечущегося, как птица в клетке, особенно остро передает напряженность в доме, куда уже никогда не вернется Ганька. С птицей писатель сопоставит падающее вниз сердце Софьи, узнавшей «тот самый особенный, ночной голос» мужа.

Усиленный пространственным контрастом верх — низ, он создает и ощущение бесконечной радости и восторга (читатель как будто вместе с Трофимом Ивановичем почувствует необыкновенную легкость поднятой вверх, как птица, женщины, в чреве которой зашевелился ребенок) и ощутит безысходность и непреодолимый тупик, когда медленно, как птица, опустится на кровать Софья после своей покаянной исповеди.

Замятинское неореалистическое повествование, соединенное с вечными образами книги христианского мира, особенно ярко обнаружит свою многомерность в таких образах, как хлеб, кровь, звезда... «Кусок черного хлеба...» на коленях сиротки Ганьки, остро схваченный Софьиным глазом, затем хлеб в мешке Трофима Ивановича, и Софья, мгновенно очутившаяся наверху, где одиноко на кровати с куском хлеба сидела Ганька, а «в окно смотрела острая, как кончик иглы, весенняя звезда» (с. 281).

И неожиданный для самой Софьи и Трофима Ивановича ее возглас: «Возьмем к себе столярову Ганьку, будет нам вместо...» Многозначие здесь весьма показательное: с самого начала вместо жалости к мужу, и к девочке-сироте, и к себе самой Софья все-таки до конца не может переступить через самое себя, как будто через какой-то невидимый порог, поэтому и не выговаривается у нее «вместо дочери», отсюда и обрыв фразы, концовка которой так ясна читателю, — один из часто употребляемых замятинских приемов, рассчитанных на сотворчество.

Замятин высоко ценит и бережет главную традицию русской литературы XIX века: в высоконравственной душе простого человека источник отзывчивости и человеколюбия, которыми все в этом мире держится.

Однако перед нами не столько известное мировому фольклору сказание о мачехе и падчерице, сколько попытка автора заглянуть в скрытые от самого человека его природные начала, ту сферу подсознательного, в которой заложен опыт мировой жизни. И поэтому он проведет своих героев через жажду любви, материнства и отцовства и стихию природного чувства. Замятину важны не только «души прекрасные порывы», но и то осознание повседневного бытия в новой семейной ситуации, где Ганька сближается душевно с Трофимом Ивановичем и становится чужой, даже враждебной Софье. И это новое положение ведет не к наполненности жизни, а к внутреннему расколу в семье и одиночеству Софьи. Но пока никто: ни Софья, ни ее муж, ни Ганька, ни читатель — еще не знают и даже не подозревают, чем обернется этот сердечный порыв, пока всех объединяет и общая радость, и улыбка «вместо разоренного лица» Трофима Ивановича, и вечный символ человеческой жизни хлеб («хлеба на троих хватит», а ведь это было время, когда «хлеб был непривычнее и редкостнее, чем смерть») (с. 280).

И эта светлая и вечная картина «святого семейства» («И седины, Ганька, хлеб, одинокая звезда в пустом небе — все это слилось в одно целое, непонятно связанное между собой...» вносит умиротворение в душу читателя, заставляет его лишний раз осознать, что нет в жизни ничего более высокого и прекрасного, чем мать — отец — дитя и источник жизни: «хлеб наш насущный». И потому так оптимистична и многозначительна концовка первой главки: «Софья подумала: “Теперь все будет хорошо”, — и заснула» (с. 281).

Эту концовку, несущую гармонию радости и счастья, почти в идентичном словесном звучании писатель использует в качестве концовок четвертой и заключительной седьмой главок. В части четвертой Софья, убив Ганьку, закопает ее тело, потом вымоется, наденет все чистое, «как после исповеди перед праздником», а затем сожжет все:

мешок, клеенку, мусор, напоминающие о Ганьке, и, как будто сама очистившись в этом огне («Пройдет огонь и воду»), заснет «полно, счастливо, вся» (с. 192–193). В этой настойчивой повторяемости своеобразная организация художественного пространства, пронизанная авторским стремлением показать человека, проходящего все муки, дантовы круги ада, и вместе с тем вселить в читателя веру в возможность и необходимость торжества человеческого. Это троекратное повторение берущего верх гармонического начала в личности как трехперстное крестное знамение, отпускающее человеку грехи его тяжкие и приближающие душу его к райскому блаженству.

Повествование при всей кажущейся неторопливости оказывается чрезвычайно многомерным и емким, включающим в себя и повседневную реальную жизнь, и скрытую психологическую напряженность, и символическое обобщение. Достигает этого Замятин неоднозначным воспроизведением художественного времени. Писатель использует все виды времени: историческое и внеисторическое, глобальное и бытовое, внутреннее и внешнее.

Хронологическое время можно вычислить, воспользовавшись отдельными точными авторскими указаниями, протяженность его составит около трех лет. Известно, что в эпосе время измеряется не длительностью, а событийностью, если же события не происходят, не существует и времени, тогда создаются и временные пропуски.

Начиная действие рассказа осенью, Замятин подробно в первой главке описывает по существу один день и ночь в жизни героев, затем идет «пустое» время (отсутствует описание зимы, что лишний раз подчеркивает монотонность — однообразие жизни); из начавшейся весны в поле зрения автора вновь один день, вместивший и смерть столяра, и осиротевшую Ганьку, и решение Софьи взять ее к себе, и радость мужа, а затем в описании ночи — только важное ощущение покоя засыпающей Софьи.

Такой принцип сохранятся на протяжении всего повествования: бегло, обобщенно, размыто даются обычные, не проходящие через душу героев события, которые укладываются в большие временные отрезки, и крупно, выпукло один день или ночь, кардинальные в судьбе героев и вмещающие столь много. Замятину так удается «спрессовать» художественное время и пространство, что он, подобно Чехову, доводит большое, приближающее к повести или роману повествование до небольшого рассказа.

Писатель лишь отдельными мазками по ходу повествования отмечает историческое время и пространство, зато его сущность с особой силой выявляется в параллельном сопоставлении двух миров: детей и взрослых. Мир детей, наиболее чутко и быстро улавливаю-

щий изменения, зачастую только внешние (например, дети играют «в Колчака»), и авторское повествование о мире взрослых, где очень сконцентрированными деталями Замятин передает его истинную сущность: Колчак расстрелян, конину никто уже не ел, в лавках продавали муку (с. 281).

Подобная параллель не просто расширяет границы, но подчеркивает абсурдность и жестокость происходящего.

В «переключении» из мира взрослых в мир детства с его естественными нравственными представлениями содержится и возможность увеличить протяженность жизни, и акцентировать внимание на ее духовных ценностях.

Так мальчишка в пустом доме, напоминающий Софье цыганенка, соединяется автором с «цыганской головой», «цыганскими глазами» Трофима Ивановича, и является ассоциативный ряд истинной свободы, стихийной вольной природы. В этом ряду и смутные грезы беременной Софьи о своем детстве в деревне, и соседка Пелагея с младенцем, олицетворяющим высшее предназначение женщины. Эта расколотовость внешнего мира как зеркальное отражение разъединения людей в семье.

Автор воссоздает те скрытые душевные полюса: понимающие друг друга с полуслова помолодевший Трофим Иванович и приемная Ганька, а с другой — ставшая чужой для них, не знающая, куда себя деть, неприкаянная Софья. События второй главки начинаются в пору обновления, весной 1920 года, автор опишет только один день из жизни вновь образовавшейся семьи, а основное, потрясшее все основания событие произойдет уже следующей весной в Духов день.

Выбор этого славянского праздника совсем не случаен. «Весною, — читаем мы у А. Н. Афанасьева, — когда земля вступает в брачный союз с небом, поселяне празднуют 28 мая (4 июня по новому стилю. — Т. И.) в ее честь духов день»<sup>13</sup>. Но именно в этот день Софья окажется невольной свидетельницей попрапия собственным мужем их брачного союза. Вернувшись раньше положенного часа из церкви, она случайно узнает тайну сожительства Трофима Ивановича и Ганьки. «У неё ничего не было <...> только одно сердце». Сердце Софьи, «кувыркаясь птицей, падало, падало, падало» (с. 284). Это троекратное повторение не только замедляет время, даже как будто останавливает его, создавая впечатление пугающей, гулкой пустоты, а устремленность вниз выступает как знак безысходности, пропасти, в которую погружается героиня. Поэтому ничего вначале она и не может произнести, только трижды, как заклинание, повторяет: «что ж

<sup>13</sup> Афанасьев А. Н. Древо жизни. М., 1982. С. 59.

это, что ж это, что ж это?», разделяя окончательно себя и Трофима Ивановича (с. 285).

Брачный союз неба и земли проецируется на стихию величайшего таинства союза между мужчиной и женщиной. Парадоксальность состоит в том, что, обратившись к стихии природного, художник рисует его одновременно и страшно разрушительной (вспомним потрясенную Софью), и созидательной силой. Поддавшись в начале стихии естества, неудовлетворенного мужского и отцовского чувства, Трофим Иванович обретает в Ганьке и дочь, и иную, только формирующуюся женщину одновременно. Художник лишний раз напоминает читателю, сколь сложна жизнь (ведь плотская связь для мужчины окажется чем-то бóльшим, чем физическое удовлетворение плоти, и только логический, рационалистический подход недостаточен, ибо в чем-то он огрубляет и выпрямляет ее). Замятин включается в сложный разговор о человеке в XX столетии, в то, как много в нем животного и мало божеского, духовного, как страшна «механическая» жизнь, но убийствен и голый инстинкт.

Уже обозначенная точка зрения на «внешнее» время и пространство, неумолимо подчиняющееся каким-то высшим законам, и незатронутость этим «внешним» временем — пространством человеческой личности усиливается авторским суждением: «Все в мире шло по-прежнему, и надо было жить» (с. 285).

Сама ситуация безысходности тупика обнаруживает подтекст, известный в русской классической литературе. Но для Софьи это будет только временный выход. А знакомый уже и такой значительный образ «хлеба» (хлеб, упавший неожиданно от растерянности на колени Трофима Ивановича и неудержимый хохот Ганьки) не столько соединяет всех в замкнутый круг, сколько размыкает пространство, обнаруживающее скрытый поединок двух женщин при кажущемся обычном течении жизни.

Внешняя замкнутость пространства, загнанность Софьи в угол, усиленные сравнением с мухой, подчеркивают ее безмерное одиночество и безысходность: «Уйти ей было некуда» (с. 285), — эта фраза в большей степени относится не к мухе, бьющейся в банке, перевернутой вверх дном, а к самой Софье с ее перевернутой душой: отторгнутая собственным мужем, догадывающаяся об улично-разгульной жизни Ганьки и несущая тайно свое горе. Но если внутренний мир Софьи потрясен, сдвинут с привычных нравственных координат, то внешне все остается по-прежнему.

Пространственный мир душевных переживаний героини суживается и суживается: ее ненужность, поруганное женское достоинство, неприкаянность постепенно концентрируются в одну

точку неодолимой ненависти, но пока еще не идут «через край», подобно невской воде, затопившей Васильевский остров. Описание наводнения в рассказе чем-то отдаленно напоминает библейскую легенду, когда «разверзлись все источники великой бездны, и окна небесные растворились» (Быт 6: 2). Сравним у Замятина: «Нева через край пошла, открытая фортка в первом этаже, которую покачивает водой; взывшая в голос Пелагея: «Пропали мы... Господи, пропали!» (с. 287).

И дом их, подобно Ноеву ковчегу в волнах потопа, и постепенное нарастание разбушевавшейся стихии, и ветер, которого так жаждет Софья, чтобы всю ее захлестнуло, смяло, затопило», — это разомкнутые пространственные образы, которые, как всякая стихия, могут повернуться совершенно неожиданно.

И если по библейской легенде первый мир гибнет в волнах, чтобы смыть лежащие на нем грехи и возродиться к жизни через праведника (таким образом, речь идет не об истреблении человечества, а искоренении зла), то образ наводнения, погубившего «страсть» народа, в рассказе соединяется с неосознанным до конца во всем трагизме желанием героини смерти своей сопернице, чтобы таким образом раз и навсегда избавиться от глумления, позора, холодности мужа.

Библейский мотив очищения от несправедливой жизни трансформируется у Замятина в реалистические картины домашней жизни, в которой тоже происходит своеобразное очищение: три недели, пока сохла их квартира, они все трое поселяются наверху у Пелагеи. И для Софьи это три недели покоя и блаженства: в это время Трофим Иванович не мог быть с Ганькой, а значит, был ничей.

Но судьба и воля автора не дают такого облегченного разрешения психологического конфликта, он вновь замещается бытовым его окончанием. Напрасно волновался Трофим Иванович, напрасно лелеяла втайне сокровенное желание Софья: Ганька не утонула в невской воде.

Постоянные пространственные переключения «верха» и «низа» можно сопоставить и с волнами, бросающими то в бездну, то взмывающими вверх, и с колесом фортуны, вместе с тем они подчеркивают зыбкость ситуации.

Замкнутость пространства психологического состояния героини автор усиливает разомкнутым, безграничным пространством природной небесной стихии: бьющий в стекла ветер, душные тучи, не прорвавшиеся грозой, вызывают в Софье неодолимое желание что-то сделать — или разбить вдребезги, или закричать, или убежать куда-нибудь.

Заключительным аккордом для разрешения столкновения подобных потоков напряженности Замятин чаще всего использует какую-то

деталь, слово. Но в данной ситуации и зрительные, и слуховые, и обонятельные характеристики, связанные с Ганькой, слились воедино во всепоглощающее чувство ненависти, желание избавиться от этого сию минуту, немедленно.

Замятин так рассуждал о природе художественного образа: «...слышать и видеть во время работы приходится одновременно. И если есть звуковые лейтмотивы — должны быть и лейтмотивы зрительные. <...> В «Наводнении»: Софья — и птица, Ганька — и кошка. Каждый такой зрительный лейтмотив — то же, что фокус лучей в оптике: здесь в одной точке пересекаются образы, связанные с данным человеком»<sup>14</sup>.

Так во внешнем облике Ганьки будут постоянно варьироваться черная родинка над верхней губой (по наблюдению психологов, признак чрезвычайно женственной и кокетливой особы), «круглые, широко раздвинутые коленки», вздрагивающая «челка на лбу», проглядывает что-то кошачье, мягкое и скрытое, ее образ возникает в сознании читателя, когда в потоке наводнения он видит кошку с открытым ртом, несущуюся по волнам.

Но если в предыдущих главах указанные нами детали подавались разрозненно, ограничивались авторским повествованием, то в сцене, предшествующей убийству, и черная родинка, и раздвинутые коленки, и челка схвачены острым взглядом Софьи одновременно. Зрительные образы, в свою очередь, усилены слуховыми (Ганька запела, чего никогда не было раньше) и обонятельными (от нее несло жарким, сладковатым потом, которым, очевидно, она пахла и ночью). Сконцентрированные в одно, они «захлестывают» героиню, как ветер, ее подхватывает какой-то невидимой волной.

В сознании Замятина — и цвет, и звук: живопись и музыка дальше идут рядом<sup>15</sup>.

Ассоциативный ряд деталей сближает сцены убийства в «Наводнении» и в романе Достоевского «Преступление и наказание»: это удары *обухом*, затем *острием* топора в висок, кровь, хлынувшая на железный лист, и отсутствие страха и стыда в первые минуты какого-то бессознательно состояния. Время в этой экстремальной ситуации перестает быть однозначным и однонаправленным. В отличие от героя Достоевского в Софье до последней минуты борются как бы две стихии: «Господи, господи, что ж это я? — отчаянно крикнула внутри одна Софья, а другая в ту же секунду обухом топора ударила Ганьку в висок, в челку» (с. 291). Таким образом Замятин ориентируется на житийное повествование, где «мир видимых, земных явлений

<sup>14</sup> Замятин Е. Закулисы // Замятин Е. Я боюсь. С. 166.

<sup>15</sup> Там же. С. 164.



есть поле действия нездешних сил. Добро и зло резко противопоставлены друг другу в самих истоках: одно исходит от Бога, другое продиктовано внушением дьявола»<sup>16</sup>, добро и зло продолжают вековую борьбу в человеке.

Зыбкость, нечеткость грани между бессознательным сновиднотуманным состоянием героини и явью перерастает почти в натуралистическое прозрение, усиленное соотносительностью общего и частного: «голая, розовая, парная Ганька» и «муха», которая уверенно ползет по ней, оглушают героиню. Время как будто исчезает для нее, она находится в каком-то вакууме. Постоянное пересечение двухпланового пространства, отсутствие пограничной черты между явью и сном, разорванное неожиданно словом «вдруг» («вдруг она увидела, что стоит на краю канавы...») — усиливают трагедийность происходящего.

Провидческий сон первой главки реализуется в жуткую натуралистическую картину: лопата, яма на Смоленском поле, куда Софья свалит и зарвет разрубленное тело. Софья «на краю канавы», по сути — на краю нравственной пропасти, ибо перед нами не только реальная женщина с грубым мешком, в котором куски человеческого тела, но это и Софья, переступившая вековую христианскую заповедь «Не убий!». Так реалистическая картина перерастает в философское обобщение с акцентом внимания читателя на высшие гуманистические ценности.

Русская классическая литература как бы останавливалась перед описанием высшего таинства любви мужчины и женщины. Литература двадцатого века перешагнула эту грань «и целомудренно и смело» обнажила тайну. Образ сердца — птицы, усиленный пространственным контрастом «верх» и «низ», передает ощущение восторга и ужаса одновременно. Услышавшая в ночь после убийства тот самый особенный ночной голос мужа, Софья кричит неслышно: «Господи! Господи!», и ее одинокий крик сливается с бесконечным миром, в котором чуть слышно наверху смеется Пелагея, баюкающая ребенка, и несутся неистово тучи. И прожившая с мужем почти четырнадцать лет Софья первый раз в жизни раскрылась ему вся, до дна.

Сохраняя найденный принцип описания протяженности действия, безгранично наполняя ночь или один день в жизни героев, Замятин все больше и больше переключает внимание читателя на скрытую, душевную сферу: Софья не думала о Ганьке, Трофим Иванович думал почти постоянно, но молчал. При внешней стремительности действия первых трех главок в последних трех после убийства художник сосредоточит внимание на внутреннем состоянии, хотя

<sup>16</sup> Ветловская В.Е. Поэтика романа «Братья Карамазовы». СПб., 2007. С. 154.

внешне жизнь Софьи тоже изменилась: она стала желанной мужу, у нее будет ребенок, но подспудно в ней живет и другая Софья, руки которой обгарены кровью.

Увиденная читателем картина земли, скрытой до поры до времени снегом, который скоро превратится в половодье, предвещает стихию рождения новой жизни. «Со-офка!» — вырвавшийся крик из души Трофима Ивановича, узнавшего о своем отцовстве (с. 298). Благодаря этому долговому, круглому «о» переходит в главный округлый жест героя и проецируется затем, как это и бывает у Замятина, на образ-символ: «...живот был круглый, это была земля. В земле, никому не видная, лежала Ганька, и в земле, никому не видные, рылись белыми корешками зерна» (с. 298). Заметим еще раз, именно переключение пространственных точек зрения создает символический образ вечного процесса жизни и смерти, в основе которого известная библейская притча: «Истинно, истинно говорю вам: если пшеничное зерно, падши в землю, не умрет, не останется одно; а если умрет, то принесет много плода» (Ин 12: 24).

Земля — планета, шар, мир, одна из четырех составных стихий жизни, образ вечного круговорота жизни и смерти на земле дополняется образом наводнения как стихии, осуществляющей переход из мира живых в царство мертвых и наоборот. В последней главке эти сквозные образы замкнутся в картины и образ рождающей и кормящей дочь Софьи: «Софья чувствовала, как у нее текут теплые слезы, теплое молоко, теплая кровь, она вся раскрылась и истекала соками, она лежала теплая, блаженная, влажная, отдыхающая, как земля — ради этой одной минуты, она жила всю жизнь, ради этого было все» (с. 301). В этом авторском повествовании художник даже организует «дыхание» рассказа «Наводнение»: «движению гласных от глухого “у” до широко раскрытого “а” соответствует внутреннее раскрытие, освобождение человека»<sup>17</sup>.

Бытовая реальность благодаря такому пространственному расширению приобретает в сознании читателя новое наполнение: рождение ребенка в страшных муках, на грани жизни и смерти помогает поверить в возможность искупления убийства. Рождение дитя оказывается высшим чудом, примиряющим все стихии земли и неба. В заключительной главке не случайно присутствуют все метафорические образы рассказа. Перенеся родильную горячку, отчаяние от страха умереть нераскаившейся, Софья рассказывает все о своем преступлении и одновременно опустошенная, но и очистившаяся, засыпает.

---

<sup>17</sup> Замятин Е. Закулисы // Замятин Е. Я боюсь. С. 165.

Признание Софьи — развязка, но в эпилоге нет исследования души героини. Эпилог рассказа завершает повествование, подводит итоги уже свершившемуся и вместе с тем ведет читателя дальше, в будущее. Докторша говорит о ней правду: ей, Софье, теперь все равно, что хотите с ней делайте. В движении сюжета автор «разводит» Софью и веселую докторшу, встретившихся в самом начале, но вновь соединит их в финале, создавая своеобразную кольцевую композиционную структуру. Композиция завершена в соответствии с замыслом, но сюжетный узел не развязан: что станет с Софьей, Трофимом Ивановичем, их новорожденной дочерью? Сопоставление состояния разных героев: Софьи, докторши, следователя — все внушает читателю оптимизм.

Концовка поднимает проблему жизни женщины, рожаящей в муке, до такой высоты, где земные мерилы оказываются уже бессильными. Структура пространственно-временных отношений в рассказе — одно из средств воплощения замятинской философской концепции жизни и человека.

«Наводнение» — рассказ, в котором с новой силой в предельно заостренной форме поставит писатель вопросы жизни и смерти, страсти и ненависти, преступления и наказания, но подарит читателю надежду и веру.





## Ж. ХЕТЕНИ

### Мифологемы в «Наводнении» Е. Замятина\*

Повесть Замятина «Наводнение» заслуживает особого внимания уже по своему библиографическому положению в творчестве писателя: это, по видимому, одно из последних его произведений, завершённых в России, и, кроме того, оно написано непосредственно перед его очень важным свидетельством о своем творчестве — «Закулисы». В «Закулисах» мы находим немало конкретных примеров из этой повести и такую ее оценку: «Все сложности, через которые я шел, оказывается, были для того, чтобы прийти к простоте» («Ёла», «Наводнение»)» (с. 471)<sup>1</sup>.

В этом смысле перед нами итоговое произведение, и автор это предчувствовал перед окончательным отъездом из России. Он сам указал на двуплановость центрального образа («реальное наводнение и душевное наводнение»), в общее русло которого «вливаются все основные образы»<sup>2</sup>. В самой повести образы связаны не только ассоциациями, но и обнаженными приемами: «вода в Неве подымалась, и будто связанная с Невой подземными жилами — подымалась кровь» (с. 479)<sup>3</sup>; «Тучи не за окном, а в ней самой» (с. 489). С предельной простотой высказана и связь беременной женщины и плодородия земли: «Живот был круглый, это была земля. В земле, глубоко, никому не видная, лежала Ганька, и в земле, никому не видные, рылись белыми корешками зерна» (с. 495). И здесь еще одна параллель:

---

\* Впервые: Новое о Замятине: Сб. М., 1997. С. 9–20. Публикуется по этому изданию.

<sup>1</sup> Замятин Е. Сочинения. М.: Книга, 1988. С. 471.

<sup>2</sup> Там же. С. 470.

<sup>3</sup> Здесь и далее цитаты приводятся по изд.: Замятин Е. Избранные произведения. М., 1989, — с указанием страниц в скобках.

бинарная оппозиция смерти и рождения, которая несет в себе мотив возрождения. Этот мотив подтверждается многократно: например, состояние героини при убийстве девочки и во время родов описано теми же словами. Чрезвычайно важно оттеняет развитие образов чередование времен года, вечное, цикличное возвращение и возрождение природы. Структуру и некоторые значения образов показал В. Шмид в статье о мифологическом мышлении в орнаментальной прозе. Подчеркивая особенности этого мышления, единство земного и божественного, имени и вещи, человека и природы, смерти и рождения, он показывает новомифологические лейтмотивы в повести. Однако при анализе «изоморфных структур сознания»<sup>4</sup> конкретных мифов он не называет, хотя они, на мой взгляд, присутствуют на заднем плане повести и требуют ответа на вопрос, есть ли в повести какой-то посыл, вытекающий из наличия не только логики мифа, но и мифологических образов. В «Закулисах» Замятин повторяет свои слова об Анненкове: «Сегодняшний читатель и зритель сумеет договорить картину, дорисовать слова — и им самим договоренное, дорисованное — будет врезано в него неизмеримо прочнее, встет в него органически. Здесь — путь к совместному творчеству художника и читателя или зрителя»<sup>5</sup>. Кажется, что, кроме несомненных и очевидных мифологических элементов, в «Наводнении» есть параллели с конкретными мифологемами, которые помогают в этом «додумывании» повести.

Исходная ситуация повести, бездетность, была использована в более ранних произведениях Замятина по-разному. В сказовом рассказе «Алатырь», по логике фольклорно-сатирического жанра, жители города раньше были черезчур плодовиты, и губернский начальник сглазил, похвалив их за то, что родили тысячу будущих солдат. В стилизации «О том, как исцелен был инок Эразм» лубочно-сказочный жанр следует правилам чудес в житиях: рождение Эразма запаздывает именно для того, чтобы он был зачат и рожден особенным образом. Чем же объяснить бесплодие Софьи? Казалось бы, по правилам жанра психологической повести нужно искать психологическую причину. Отыскать ее почти невозможно, разве что в том, что Софья открывается и отдается целиком мужу только после убийства Ганьки. Даже анализ явных аллюзий на Достоевского, справедливо отмечающий, что после рождения дочки Софья должна еще родить свое признание

---

<sup>4</sup> Schmid W. Mytisches Denken in «Ornamentaler» Prosa. Am Beispiel von Zamjatin's «Überschwemmung» // Mythos in der slawischen Moderne. Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband 20. 1987. P. 394.

<sup>5</sup> Замятин Е. Соч. С. 470.

в преступлении, не отвечает на этот вопрос<sup>6</sup>. И не может ответить — ведь по канонам морали немислимо, чтобы предварительным условием счастья было преступление или чтобы наказание (бездетность) было отменено за преступление, и вообще чтобы преступление как-то награждалось. Требуется другой подход.

Ребенок — это подарок судьбы, который нужно выстрадать любой ценой. Треугольник «Софья, ее муж и девочка» во многом повторяет библейскую историю Аврама, Сары и Агари. Сара разрешила своему мужу «взять в жену» свою служанку (Быт 16), чтобы они имели детей. Агарь, как и Ганька, начинает презирать свою старшую соперницу, которая впоследствии ее выгонит. Спрашивать, почему Аврам и Сарра не имели детей, имеет смысл чисто экзегетический. Ожидание и страдание играют здесь, как и в истории Иакова и Рахили, чрезвычайно важную роль (кстати, бездетность повторяется и у Рахили). С точки зрения текста этот исходный пункт — обязательный элемент образца, миф именно так построен, история Аврама и Сары в такой форме передается и остается уже много веков. С этой точки зрения она мифологична, поэтому (хотя очевидно, что долгое ожидание в бездетности увеличивает «цену» жертвы Исаака — и нет ли в убийстве Ганьки отголоска этой жертвы? — и показывает силу Бога) здесь эта бездетность не подлежит вопросу и анализу: по определению К. Керени, «миф беспричинен»<sup>7</sup> При этом понятие преступления или морали возникает несколько иначе, чем в представлении читателя в XX веке: вспомним, что Аврам дважды солгал, что Сара не его жена, и вошел к Агари, чтобы иметь детей. (Что касается психологии этой ситуации, довольно часто случается, что бездетные пары рожают собственных детей после усыновления чужого ребенка. В этом смысле Аврам вошел к Агари, чтобы Сара родила от Аврама.) Высшая ценность продолжения рода (жизни), происходящая из ветхозаветной системы ценностей, подчеркивается, с одной стороны, тем, что Софья, как это выражено в повести, — сама земля, но еще сильнее, с другой стороны, в том, что это рождение-возрождение есть и начало жизни. Потому что наводнение — это не просто двуплановая аллегория воды и крови, то есть соков жизни, влаги, но и мировой потоп. Потоп, который стирает с лица земли все, и в первый день на промоченной и вычищенной квартире происходит убийство, как очередной акт «уборки», после которой все начинается с *tabula rasa*, все свежо и чисто (с. 490–491).

Имя Софии — мудрость, греческое слово женского рода, которое в Библии имеет свое древнееврейское соответствие: «хохма», кото-

<sup>6</sup> Collins Ch. Evgenij Zamjatin. An Interpretive Study. The Hague. 1973. P. 91–94.

<sup>7</sup> Kerényi K. Mi a mitológia? Budapest, 1988. P. 24.

рое переводится в русской Библии «божественная премудрость». Здесь нет возможности цитировать *in extenso*, ограничимся самыми значительными, с точки зрения Софьи Замятина, словами: «...я была там, когда он проводил *круговую черту* по лицу бездны. Когда давал морю устав, чтобы *воды не переступали пределов* его, когда полагал основания земли... Кто нашел меня, тот нашел *жизнь*... все ненавидящие меня любят *смерть*... Премудрость построила себе *дом*, вытесала *семь* столбов его, *заколола жертву*, растворила *вино* свое и приготовила у себя *трапезу*...» (Притч 8: 27. 29. 35. 36; 9, 1. 2; курсив мой. — Ж.Х.). Самые поразительные совпадения — число 7 (в повести 7 глав); пределы воды и наводнение, круговая черта и Васильевский остров, жертва и смерть Ганьки, вино и мадейра — даже не нужно комментировать, укажем лишь на роль Софии как строительницы дома, который отделяет и охраняет ее от хаоса. Одна из важнейших черт повести Замятина — то, что в ней почти отсутствуют элементы внешнего мира. «Кругом Васильевского острова далеким морем лежал мир: там была война, потом революция» (с. 479). В этом первом предложении повести почти прямая перифраза библейского отделения условного пространства дома Софии от враждебных сил.

Имя Софии еще более тесно связывает мотивы повести не только с Библией вообще, но и с православием в более узком смысле, и Замятин подчеркивает эту связь тем, что София начинает ходить в церковь. София, «символ теократического принципа», получила большое значение в восточном христианстве. «Софии были посвящены построенные в XI веке три главные русские церкви — в Киеве, Новгороде и Полоцке. На русской почве к XV–XVI векам складывается богатая иконография Софии, она имеет облик ангела, ее лик и руки — огненного цвета, за спиной — два крыла»<sup>8</sup>. София Замятина то и дело уподобляется птице — вероятно, этот образ скорее можно связать с крылатой фигурой Софии на иконах, чем с птицей-хищником («*Raubvogel*»)<sup>9</sup>. Даже ее кровавые руки, первый раз после сна (с. 480), а потом, естественно, после убийства на поле (с. 492), напоминают скорее руки огненного цвета изображений Софии на иконах. «Личный облик Софии как в византийско-русской, так и в католической традиции постепенно сближается с образом девы Марии...»<sup>10</sup>, и Мария становится ипостасью премудрости божьей.

<sup>8</sup> Мифы народов мира: В 2 т. М., 1982. Т. 2. С. 465.

<sup>9</sup> Schmid W. Mythisches Denken in «Ornamentaler» Prosa. Am Beispiel von Zamjatin's «Überschwemmung». IN: Mythos in der slawischen Moderne. Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband 20. 1987. P. 392.

<sup>10</sup> Мифы народов мира. Т. 2. С. 465.



Убийство приносит героине Замятина катартическое облегчение «исповеди», «праздника» (с. 490). В этом круге понятий многократно появляющееся в тексте слово «хлеб» с сопровождающими аллегориями «одиноким звезды» (трижды, с. 481) и тем более вина (с. 491) — тоже не символ плодородия и сексуальности<sup>11</sup>, но Христа. Так дополняется изображение внутреннего очищения, после которого возможно уже долгожданное зачатие. (Вспомним, что в стилизации «О том, как исцелен был отрок Эразм» Эразм был зачат после того, как ее мать съела «благословенной пицци» — рыбы (с. 531)).

Имя Ганьки тоже можно попытаться истолковать. Ганька — это Анна. Это имя, кстати, есть и в рассказе «Ёла», написанном в это же время. Анна в новозаветной традиции была матерью Марии — в этом смысле Ганька с хлебом на коленях может быть словесной иконой. Другая Анна в ветхозаветной традиции — мать пророка Самуила. Она и ее муж были долго бездетными, так же как и мать Марии и ее муж, Иоаким. От стыда, что его жертву не приняли в Иерусалиме, Иоаким удаляется в пустыню, где ему является ангел и предвещает рождение дочери. Анна об этом узнает тоже от ангела, и их встреча перед Золотыми воротами, очень часто представленная в византийской иконописи, считалась в Средние века моментом непорочного зачатия<sup>12</sup>.

В то же время мифологический круговорот жизни и рождения неразделимо связывает эти две женские фигуры. Ганька зарыта в землю, как зерно, и эта земля — сама Софья. Она заново рождает эту девочку, которую уже приняла в дочери, но та оказалась соперницей. Перед нами общеизвестная мифологема хтонических богинь, Деметры и Персефоны, и мы уже находимся в области греческой мифологии. Персефона, похищенная Аидом, попадает в подземное царство, где проглатывает зернышко граната, и поэтому должна возвращаться туда снова и снова. Когда ее нет на земле, Деметра лишает природу плодородия — вот один из случаев, когда бесплодие наступает по воле богов. Персефона становится правительницей айда — и в Ганьке есть адская черта: она похожа на мух, которые все время зловеще присутствуют в рассказе. У нее такие же тонкие ноги, как у мух (с. 481, 490). Мухи же — аллегория беса, Велзевула (Ваал Звув — царь мух, властелин мух), аллегория нижнего мира в библейской традиции (Мф 12, 24) так же, как в рассказе Замятина «О том, как исцелен был инок Эразм», где бесы, как мухи осаждают

<sup>11</sup> Schmid W. Mythisches Denken in «Ornamentaler» Prosa. Am Beispiel von Zamjatin's «Überschwemmung». P. 386.

<sup>12</sup> Seibert J. ed. Lexikon christlicher Kunst. Themen, Gestalten, Symbole. Herder Verlag, Freiburg in Breisgau, 1980.

блаженного Памву (с. 532). К. Керени указывает на то, что мифологема Деметры не просто миф плодородия<sup>13</sup>. Она, по его мнению, рождает дочь только для того, чтобы в ней обновиться, потому что Деметра — фигура праматери, знаменующая ценность женственности, начало начал. Замятинская Софья к концу повести вмещает в себя из мира все больше и больше, в ней как будто не остается ничего, кроме живота: она не думает, руководится инстинктивными порывами, ее руки существуют вне нее и т. п. Керени же подчеркивает, как часто у греков богини являются в образе птиц (например, волшебница Кирка, солнечная богиня). Он это объясняет тем, что существовало общераспространенное любовное колдовство, при котором нужно было крутить над головой птицу, держа ее за лапки. Имя Кирки — от греческого слова «круг», и таким образом круг, солнце и птица сливаются в один образ. Другая волшебница греческих мифов — внучка солнца, Медея, которая умеет воскрешать мертвых и летать по небу. Любопытно, что именно она способна на детоубийство, причем на убийство собственных детей, из ревности<sup>14</sup>. В то же время Деметра — лунная богиня, и ее священное число, 7, совпадает с числом глав в повести Замятина. Замятинская Софья одинаково связана с луной и солнцем («Днем *солнце*, не переставая, *птичьими кругами* носилось над землей»; с. 480); «...ноги замерли, она ждала. Месяц, кутаясь в одеяло, дрожал за окном» (с. 488). Луна в данной повести должна быть ключевым образом, потому что она определяет приливы и отливы океанов, наводнение и женский биологический цикл, который так важен в жизни бесплодной героини.

Говоря о выборе для героини имени Софьи-Софии, необходимо рассмотреть возможные гностические параллели, глубоко внедренные в символистскую традицию русской литературы начала века<sup>15</sup>. София переступает границы, как вода выходит из берегов, — ее толкает на преступление все растущее внутреннее напряжение. По учению гносиса (и в неоплатонизме), кризис миропорядка начался с того, что София (София Пистис) переступила свои границы и, воплотив свои мысли, родила-создала бесформенную субстанцию, женскую фигуру Ахамот таким образом, что из нее (Софии) вылилась ее часть. Здесь нужно указать на тривиальную этимологическую связь слов «мать» и «материя». Ахамот, рожденная в грехе и помешавшая равновесию мира, должна быть изгнана (как Ганька) и исторгнута

<sup>13</sup> *Kerényi K. Mi a mitológia?* P. 259–269.

<sup>14</sup> Там же. С. 223–224.

<sup>15</sup> См. об этом: *Тиллес О. Образ Софии в «Четвертой симфонии» А. Белого // Russian Literature XXXVII–4, 1995. P. 617–647.*

из плеромы. По гносису, грех Софии — похоть, влечение к первому зону. Соответствует этому и ее земное воплощение, спутница мага Симона, Елена, перевоплощенная фигура премудрости божьей, ранее уже жившая в образе Елены Спартанской. В гностическом порядке событий совершенно логично, что замятинская Софья именно после преступления открывается впервые полностью своему мужу — переступила границу и вылилась свободно из своих границ. Как ни странно, в повести и другие мотивы соответствуют гностической логике. Лейтмотив света и тьмы прямолинейно ведет к просветлению: в начале повести София во сне бродит по Смоленскому полю и в темноте не может дойти до того места, где кто-то зажигает спички, она падает (с. 480). Сон повторяется наяву, когда она зарывает труп в землю, но там свет уже мигает много раз: «загорался и потухал огонек — кто-нибудь закурывал папиросу на ветру» (с. 490). Она видит свет в пустом доме, о котором она всегда думала, что «в нем уже больше никогда не будут жить, никогда не будет слышно веселых детских голосов» (с. 483). Ей становится легче в церкви, где «впереди в темноте зажигали свечи», и «Софья вдруг почувствовала, что она еще тоже живая и еще все может перемениться» (483). Так начинается ее борьба за этот луч света. «Дни становились все короче, будто вот-вот, не сегодня завтра, вспыхнут последний раз, как огарок — и темно, конец всему» (с. 494). Свет находится в плену тьмы, в хаосе, и только знание, гносис освободит его, душевную и духовную силу, заключенную в материю, и приведет его обратно в верхнее царство, в небесные сферы. «Ей было страшно, что дни становились все короче, вот-вот догорят совсем, и тогда — конец, и нужно торопиться...» (с. 495) В последней, седьмой главе побеждает белый свет (больница) и даже сияет лампа, сияют глаза докторши, «как глаза детей, когда смотрят на огонь» и блестит ее пенсне (с. 499, 500). Число 7, кстати, весьма знаменательно и в гностицизме. Семь сфер вокруг земли, в них семь планет (включая Солнце и Луну), Ялдабаот создал 7 арконов, которые сотворили из огня, воды и земли второго, земного Адама без знания, и запретили ему есть плод с дерева познания добра и зла. Как видно, грехопадение в гносисе истолковано вовсе не как грех, а как попытка познать истину в борьбе с силами тьмы. Соответственно в роли Евы, которая уговаривает Адама вкусить от запретного плода, очевидно присутствие жизнеутверждающей женской мудрости. Переступление запрета Евой и Адамом открывает дорогу к познанию и заодно к духовным силам света, точно так же, как замятинская Софья открывала себе дорогу к счастью преступлением<sup>16</sup>. (Гносис интерпретирует не-

<sup>16</sup> *Kákósy L. Fény és káosz. A kopt gnósztikus kódexek. Budapest, 1984. P. 85, 98.*

обычно и всемирный потоп. Потоп устроили злые, отрицательные силы, именно в то время, когда человечество встало на истинный путь, и помешали ему.) Пожалуй, рассказ «Как исцелен был инок Эразм» содержит еще более однозначную возможность гностического толкования. Мария Египетская, пришедшая из потустороннего мира, рассеивается в тот момент, когда Эразм раздевает ее. Но познание должна дойти до конца, иначе мир не может успокоиться, и хаос владеет им, «как ночью» (с. 539). И вот Эразму разрешено увидеть «четвертую, последнюю тайну» (с. 540) нежного женского тела, и «память о темных соблазнах бесовских <...> была истреблена, как весенний снег солнцем» (с. 540). Назревающему греху положено исполниться, напряжение должно разрешиться, излиться — иначе все сдвинется со своего места. Как будто для Замятина не только история, процесс развития общества, т. е. «внешнее» движение мира представляется по его теории энтропии, но и «внутреннее» движение человека, душевные процессы. Трехчленный ряд накопления энергии и напряжения, потом взрыва и успокоительного налаживания равновесия охватывает у Замятина жизнь в целом.

Весьма многозначно и греческое имя Трофима Ивановича. «Трофимос» по-гречески «кормилец, оплодотворяющий», но из этого же корня «трофе» (еда) происходит «выращивание, отпрыск, потомство», и даже «питание, материнское молоко»<sup>17</sup>.

Обнаружив греческие, библейские, гностические мифологемы в этой повести, вовсе не следует сводить ее толкование к тому или иному мифу. В отличие от символистской традиции здесь нет одной определенной связной философской системы аллюзий или реминисценций. Многочисленные конкретные параллели с общеизвестными мифами мира поднимают психологизм этой повести на уровень общечеловеческой матрицы. В рассказе «Ёла» точно такое же соотношение между психологизмом и мифологическим действием: вода мстит, море становится невестой-смертью, а ёла и есть тот ребенок, которого родил набухающий живот денежной коробки, пока Анна, земная жена, высыхает. В довольно раннем рассказе «Чрево» (1913) многие из основных элементов повести «Наводнение» уже были найдены. Бесплодный женский живот, уподобляемый пересохшей земле, ожидающей дождя (с. 127), а потом беременная женщина, истекающая жизненными соками (там же), предвещают те метафоры, которые впоследствии вписываются в логику новых мифологем.

<sup>17</sup> Дворецкий С. Древнегреческо-русский словарь / Под ред. С. Соболевского. М., 1958. Т. 2. С. 1650.

Три фигуры, Софья, Ганька и Трофим Иваныч, связаны так же, как Аврам, Сара и Агарь, а женские образы связаны подобно Деметре и Персефоне, подобно Софии и Ахамот. Действие происходит в этом узком кругу и суживается еще более — уходит в самое Софью. Вот почему все время повторяется, что мир очень далеко. Там, далеко, были война, революция, Колчак, но на этом острове чувств люди те же, что были и будут всегда. Наступает пора бесплодия, как когда-то в Микенах после того, как Атрей, в отмщение брату, подал ему на обед его зарезанных детей. Приходят измена и ревность — и Медея убивает своих детей. В эпоху беспамятства и забвения Замятин выбирает кирпичи, элементы для своих новых мифологем из обширной культурной сокровищницы человечества. Трудно решить, каково назначение столь широкого охвата. С одной стороны, здесь можно уловить стремление к построению новой системы из старых элементов, желание найти в вечно повторяющихся матрицах равновесие и порядок. С другой стороны, из разных мифов выбраны лишь фрагменты; и определенные ситуации (например, грех или бесплодие) можно толковать в разных мифологических контекстах по-разному. В этом смысле повесть скорее показывает невозможность построения системы или нахождения порядка. Последнего числа, последней революции, согласно теории Замятина, нет.





**Н. Ю. ЖЕЛТОВА**

**Поэтика национального характера  
в «северно-русской» тетралогии Е. Замятина  
(«Кряжи», «Африка», «Север», Ёла»)\***

Творческое наследие Е. Замятина (1884–1937) сегодня привлекает пристальное внимание как отечественных, так и зарубежных исследователей, и, пожалуй, из всех «возвращенных» русских писателей именно ему отдано предпочтение. За последнее десятилетие научный интерес к этому оригинальному художнику слова не только не угас, но продолжает нарастать. Без его имени невозможно представить теперь историю русской литературы первой трети XX в., о нем продолжают писать как о классике, предложившем многие художественные решения проблем ушедшего столетия. К ним, безусловно, относится проблема художественного воплощения русского национального характера.

Несмотря на то что сегодня уже достаточно сказано о национальной выразительности творческого наследия Замятина, чрезвычайно живучими остаются некоторые штампы и стереотипы, выработанные еще некоторыми современниками писателя. Один из них — утверждение о сильной зависимости художника от европейской традиции, в свое время ярко сформулированное М. Горьким: Замятин пишет, «как европеец, изящно, остро, со скептической усмешкой»<sup>1</sup>. Отмечал «европеизм» писателя К. Федин: «Выверенность, точность построения рассказов Замятина сближали его с европейской манерой...»<sup>2</sup> К. Чуковский полагал, что «он (Замятин. — Н.Ж.) изображает из себя англичанина...»<sup>3</sup>.

---

\* Впервые: *Желтова Н. Ю.* Проза Е. И. Замятина: пути художественного воплощения русского национального характера. Тамбов: Изд-во ТГУ им. Г. Р. Державина, 2003. Публикуется по этому изданию.

<sup>1</sup> Архив М. Горького. М., 1969. Т. XII. С. 218.

<sup>2</sup> *Федин К.* Собр. соч.: В 10 т. М., 1973. С. 83.

<sup>3</sup> *Чуковский К.* Дневник // Новый мир. 1990. № 8. С. 157.

Количество современных работ о романе «Мы» в контексте идей Д. Кампанеллы, Т. Мора, Г. Уэллса, Б. Келлермана, Б. Сандрара, Д. Пэрри, А. Франса, Б. Шоу, Ч. Диккенса, Э. Золя, Новалиса, Э. Гофмана и других западных художников огромно. «Замятин — один из немногих в русской литературе “европейских” писателей-интеллектуалов»<sup>4</sup>, — писал О. Н. Михайлов. Ему как будто вторит Л. Геллер, отмечая, что «замятинские сюжетные приемы, его проза — мало характерны для сугубо русского стиля»<sup>5</sup>.

Замятин несколько лет прожил вдали от родины, писал на европейские сюжеты и темы, пристально интересовался произведениями зарубежных писателей, мыслителей, ученых, испытывал их довольно сильное влияние. Чаще всего он был весьма оригинален в собственных формально-поэтических и философско-теоретических поисках, не вмещавшихся в общепринятые представления о русской классике. Неоднократно призывал своих коллег учиться некоторым приемам словесного творчества у западных художников. Говорил, что может писать по-английски с такой же легкостью, как и по-русски. Внешне поддерживал имидж «англичанина»: одевался со всей европейской изысканностью и по последней моде.

Всё так. И тем не менее Замятин всегда был и оставался до конца своих дней национально мыслящим и национально выраженным художником. В фундаменте его творчества — русская жизнь, православные, культурные, нравственно-этические основы бытия русского народа, его яркий и непосредственный характер. Важно и признание самого Замятина: «Если бы в 1917 году не вернулся из Англии, если бы все эти годы не прожил вместе с Россией — больше не мог бы писать»<sup>6</sup>. Только хорошо знавший и хорошо чувствовавший русского человека, русский народ писатель мог сказать такие слова: «Россия движется вперед странным, трудным путем, не похожим на движение других стран, ее путь — неровный, судорожный, она взбирается вверх — и сейчас же проваливается вниз, кругом стоит грохот и треск, она движется разрушая... Русскому человеку нужны были... особенно крепкие ребра и особенно толстая кожа, чтобы не быть раздавленным тяжестью того небывалого груза, который история бросила на его плечи» (с. 452, 455)<sup>7</sup>.

<sup>4</sup> Михайлов О. Н. Литература русского Зарубежья. М., 1995. С. 312.

<sup>5</sup> Геллер Л. О неудобстве быть русским (эмигрантом). По поводу писем Замятина из Парижского архива В. Крымова // Новое о Замятине / Под ред. Л. Геллера. М., 1997. С. 177.

<sup>6</sup> Замятин Е. Избр. произведения. Повести, рассказы, роман, пьесы. М., 1989. С. 42.

<sup>7</sup> Здесь и далее цитаты приводятся по изд.: Замятин Е. Избр. произведения. М., 1990, — с указанием страниц в скобках.



Нельзя сказать, чтобы современники Замятина не замечали его «русскости». Уже после выхода в свет первых произведений писателя критик Р. Григорьев констатировал: «В голосе молодого художника прежде всего и громче всего слышится боль за Россию. Это основной мотив его творчества, и со всех страниц немногочисленных произведений Замятина ярко и выпукло проступает негодующий лик нашей родины — больная запутанность русской “непутевой” души, кошмарная и гибельная беспорядочность нашего бытия и тут же рядом жажда подвига и страстное искательство правды...»<sup>8</sup>. А. Ремизов, знавший Замятина лучше других, на его возвращение из Англии тонко отреагировал: «Замятин из Лебедяни, тамбовский, чего русее, и стихия его слов отборно русская. Прозвище: “англичанин”. Как будто он и сам поверил — а это тоже очень русское. Внешне было “прилично” и до Англии... и никакое это не английское, а просто под инженерную гребенку, а разойдется — смотрите: лебедянский молодец с пробором!»<sup>9</sup>. Еще один современник «лебедянского молодца», В. Шкловский, писал: «В России его называли “англичанином”, но английская в нем была, пожалуй, только его трубка»<sup>10</sup>.

В современной науке о Замятине было подмечено открытое проявление индивидуальности художника. Л. В. Полякова, например, видит в замятинских произведениях «свой угол зрения, свой предмет исследования. И этот предмет — Россия, подчеркнута русский человек, русский характер»<sup>11</sup>. Она же вступает в полемику с Л. Геллером, отмечая, что «именно следствием неразработанности проблемы национального контекста замятинского наследия можно считать спорное утверждение Л. Геллера о том, что “Островитяне”, “Ловец человек”, даже “Мы” написаны как бы на вненациональном языке»<sup>12</sup>. А. С. Сваровская подчеркивает «пристальный интерес» писателя «к глубинным процессам, происходящим в толще народного сознания», который «был направлен как на поиски в русском национальном характере позитивных начал, непреходящих жизненных ценностей, так и на трезвое постижение его противоречий, загадок

<sup>8</sup> Григорьев Р. Новый талант // Ежемесячный журнал. 1914. № 12. С. 83–84.

<sup>9</sup> Цит. по: Михайлов О. Н. Литература русского Зарубежья. М., 1995. С. 305.

<sup>10</sup> Шкловский В. Б. О рукописи «Избранное» Евгения Замятина // Замятин Е. Избр. произведения. Повести, рассказы, роман, пьесы. С. 7.

<sup>11</sup> Полякова Л. В. Евгений Замятин: творческий путь. Анализ и оценки. Вместо предисловия // Творческое наследие Евгения Замятина: Взгляд из сегодня. Кн. 1. Тамбов, 1994. С. 15.

<sup>12</sup> Полякова Л. В. Открытия, сенсации, приговоры в новейших работах о Евгении Замятине. Контроверза // Вестник Тамбовского университета. Сер.: Гуманитарные науки. Тамбов, 1999. Вып. 1. С. 59.

и слабостей»<sup>13</sup>. Р. Гольдт, размышляя об эмиграционном периоде замятинского творчества, приводит слова А. Штейнберга, полностью с ними соглашаясь: «Один из директоров немецкой кинематографической фирмы, который интересовался произведениями Замятина и читал их на немецком языке, сказал ему: “Вы очень русский, вас нельзя приспособить к нашей жизни”»<sup>14</sup>. Т. Т. Давыдова замечает в ранних произведениях писателя стремление «выработать *русский национальный вариант стиля*»<sup>15</sup>, а монография Н. Н. Комлик полностью посвящена анализу «богатейшей системы народной поэзии, народных традиций, обычаев, мироощущения и миропонимания народа в их тесном внутреннем соотношении с оригинальной художественной системой писателя»<sup>16</sup>.

К постижению вопросов общечеловеческого бытия писатель шел через *художественный анализ* русской национальной жизни и русского характера, используя опыт предшественников и современников, опираясь на собственные представления о нравах, обычаях, традициях, идеалах своего народа, на знания его культуры. И в этом плане Замятин развивался в едином русле преобладающих тенденций русского искусства первой трети XX в.

В этот период наблюдался своеобразный взрыв интереса деятелей отечественной культуры к произведениям, которые бы тесно смыкались с фольклором, с художественно-эстетическими традициями народного творчества. Ярким национальным колоритом пронизаны работы М. А. Врубеля, В. М. Васнецова, Б. М. Кустодиева, Н. К. Рериха, К. С. Петрова-Водкина, Н. К. Римского-Корсакова, И. Ф. Стравинского, С. С. Прокофьева, С. В. Рахманинова, А. К. Глазунова, С. Т. Конёнкова, Ф. О. Шехтеля, А. В. Щусева.

Обращались к фольклору и национальной мифологии и писатели. В. А. Келдыш справедливо отмечает, что «в системе ценностей нашей предоктябрьской литературы одна из самых непререкаемых — народно-национальный характер»<sup>17</sup>. Черпали творческое вдохновение в этнографических странствиях по Русскому Северу М. М. Пришвин

<sup>13</sup> *Сваровская А. С.* Тема духовного захолустья в прозе Е. Замятина 1910-х годов // Проблемы метода и жанра. Томск, 1990. С. 184.

<sup>14</sup> *Гольдт Р.* «Подземелье Гунтона»: неизвестный сценарий Е. Замятина // Новое о Замятине / Под ред. Л. Геллера. М., 1997. С. 157.

<sup>15</sup> *Давыдова Т. Т.* Творческая эволюция Евгения Замятина в контексте русской литературы первой трети XX в. М., 2000. С. 89.

<sup>16</sup> *Комлик Н. Н.* Творческое наследие Е. И. Замятина в контексте традиций русской народной культуры. Елец, 2000. С. 4.

<sup>17</sup> *Келдыш В. А.* Е. И. Замятин // Замятин Е. Избр. произведения. Повести, рассказы, роман, пьесы. С. 14.

и А. М. Ремизов. Написал оригинальную работу «Поэзия заговоров и заклинаний» и стихотворный цикл «Пузыри земли», насквозь пронизанные духом народной эстетики, А. А. Блок. С. М. Городецкий выпустил имевшую огромный успех книгу стихов «Ярь» (1907), в которой были созданы языческие образы славянской старины, Б. А. Садовский издал книгу стихов «Самовар», А. Белый, Ф. Сологуб, М. Горький, А. И. Куприн, И. А. Бунин, Б. К. Зайцев, И. С. Шмелёв, С. Н. Сергеев-Ценский в своем творчестве также обращались к богатейшей художественной сокровищнице народного искусства.

Русский характер с его тайнами, парадоксами и очарованием манил к себе и не отпускал творческую волю художников на протяжении столетия. Замятин не стал здесь исключением. Национально выраженный склад характера героев Замятина возможно рассматривать в качестве частного случая *художественного* характера, через который раскрываются как авторская гуманистическая концепция, так и исторически сложившийся тип поведения русского человека (поступки, мысли, стремления, чувства, идеалы, мечты, переживания, речь).

Выразительность Замятина-художника обусловлена контекстом традиций национальной жизни. Характерные для всего творческого наследия писателя циклы «северных» произведений и «космогонической» прозы отмечены пристрастием автора к лирико-драматическим сюжетам, напряженно-событийным конфликтам и коллизиям, символически насыщенному хронотопу, многоплановой композиции, «звукописи» и «цветописи», обращением к былинным мотивам, к конкретным приемам устного народного творчества, к духовным канонам русского православия, образам-архетипам, к страстным мужским и женским характерам, вниманием к идейно-тематическому постоянству, подтексту и названиям произведений.

Такой угол зрения позволяет признать национальное начало как доминирующее и основополагающее в формировании поэтики Замятина, в становлении его творческой индивидуальности, а также оценить уникальность творческого почерка писателя, выйти на новый уровень осмысления его прозы именно в контексте традиций народной культуры, разрушить многочисленные мифы о Замятине-«европейце» и таким образом о подражательности или вторичности многих его художественных решений<sup>18</sup>.

Евгения Замятина, родившегося в южной части центральной России, в городе Лебедяни Тамбовской губернии, на всем протяжении

---

<sup>18</sup> См.: Геллер Л. Евгений Замятин: уникальность творческого почерка (?) // Кредо. 1995. № 10–11. С. 10–22.

его жизненного и творческого пути привлекали северные края, причем без какой бы то ни было постоянной географической определенности. Русский южанин по духу и крови, он получил образование и постоянную прописку в северной столице России — Петербурге, строил ледоколы для русских северных морей в северной стране Англии, ссылался на Русский Север. Замятин писал и о Петербурге, и о ледоколах, и об Англии, и о Русском Севере, каждый раз вкладывая в «северную» проблематику своих творений новое, оригинальное содержание.

В работах о Замятине в аспекте «северной» тематики принято говорить лишь о так называемой «северной» трилогии («Африка», «Север», «Ёла»). Между тем логично было бы расширить географические и содержательно-смысловые границы этого объемного понятия. «Северность» — отличительная черта не только таких столь разных произведений писателя, как «Кряжи», «Африка», «Север», «Ёла», «Дракон», «Пещера», «Мамай», «Все», «Наводнение», но даже и «Ловец человеков», «Островитяне». Образ Петербурга в рассказе «Дракон» и образ Англии в «Ловце человеков» и «Островитянах» вполне могут быть рассмотрены как отдельные аспекты «северной» темы в творчестве писателя. Что касается «северной» трилогии, то ее название следовало бы конкретизировать и обозначить как «беломорская». Исходный географический материал диктует особую специфику «северным» произведениям Замятина: северно-русскую, петербургскую и английскую («островную»), при сохранении важной общности, которая, на наш взгляд, заключается в национальной выраженности их поэтики. В этой связи Т. Т. Давыдова справедливо отмечает: «...национально характерное образуется у Замятина во многом благодаря географическому фактору, являющемуся новым воплощением в литературе местного колорита»<sup>19</sup>. Предметом изображения в «северных» произведениях писателя становится русский характер в самых неожиданных и вместе с тем типичных его проявлениях.

Доминирующим национальное начало становится в произведениях о Русском Севере: «Кряжи» (1915), «Африка» (1916), «Север» (1918), «Ёла» (1928). Получается, что к теме Русского Севера писатель настойчиво обращался на всем протяжении творческого пути. И это, видимо, не случайно.

Именно на этой огромной территории Северо-Восточной Руси в сложных, порой физически невыносимых климатических и бытовых условиях шло становление русского национального характера, об одной из особенностей которого В. О. Ключевский писал так:

---

<sup>19</sup> Давыдова Т. Т. Философские мотивы в повести Е. И. Замятина «На куличках» // Филологический сборник. М., 1998. С. 146.

«Своеобразие климата и почвы обманывает его (великоросса. — Н.Ж.) ожидания, и, привыкнув к этим обманам, расчетливый великоросс любит подчас, очертя голову, выбрать самое что ни на есть безнадежное и нерасчетливое решение, противопоставляя капризу природы каприз собственной отваги. Эта склонность дразнить счастье, играть в удачу и есть великорусский *авось*»<sup>20</sup>. К словам выдающегося русского историка можно добавить: отличительной чертой характера русского человека, сформированной в «северных» условиях, стала не только его вечная дерзновенная игра со счастьем, но и вечный поиск его, вечное странничество с целью найти обетованное место на Русской земле, где царит социальная справедливость и люди живут по правде.

Писатель хорошо знал историю и современность районов Русского Севера. В разное время он побывал в Архангельске, Мурманске, «в Кеми, в Соловках, в Сороке», как писал сам, а также в вологодских, псковских деревнях. В творческом плане поездки оказались плодотворными. Русские северные мотивы нашли отражение во многих произведениях писателя. Кроме известной «беломорской» трилогии («Африка», «Север», «Ёла»), «северно-русским» с полным правом можно считать рассказ «Кряжи», художественный мир которого складывается из вологодских наблюдений автора.

Рассказ «Кряжи», к сожалению, незаслуженно обделен вниманием современных исследователей творчества писателя. Он часто лишь мельком упоминается в контексте анализа других произведений Замятина. И совсем не обращается внимание на его «северное» происхождение, хотя географические ориентиры в нем указаны довольно определенно. Прежде всего это река Унжа, протекающая по современным Вологодской и Костромской областям. Характер местности, описанный в рассказе (хвойные леса со множеством «мочежинок» — болот), позволяет предположить, что действие происходит на Северных Увалах Вологодского края, откуда река Унжа берет свое начало *двумя* истоками, что символично для поэтики «Кряжей». Иван да Марья, главные герои рассказа, как два мощных независимых водных потока, сливаются в конце концов в одну полноводную реку любви.

Поэтика рассказа «Кряжи» глубоко национальна. Повествование насквозь пронизано великолепным местным колоритом. Система образов, композиция, язык, стиль подчинены общим канонам и принципам, бытующим в устном народном творчестве, но доминирующим

---

<sup>20</sup> Ключевский В.О. Русская история. Полный курс лекций: В 3 кн. Кн. 1. М., 1993. С. 279.

при этом является былинный мотив. Вполне возможно, что во время своих северных путешествий Замятин мог слышать былины в живом исполнении: по утверждению фольклористов, в устном варианте на Русском Севере они существовали до 30-х гг. XX в. Писатель всегда пристально интересовался стихией народной речи, внимательно изучал местные легенды, приметы, обычаи, которые впоследствии нашли органичное отражение в его творчестве. А наблюдение за «северными» чертами характера русского человека вылилось в глубокое художественное осмысление национального типа героя-мечтателя, потрясающее по силе обобщения и емкости поэтического воплощения.

«Кряжи», Иван да Марья — самые настоящие русские типы мужского и женского характеров былинного склада. Их богатырская сила, физическая и духовная красота, страстная натура почти идентично списаны Замятиным со знаменитых героев национального эпоса, хотя способ реализации этих качеств писатель выбрал иной: не в героических схватках с внешними врагами Руси, а в любовном столкновении.

Былина — жанр сугубо русский, поэтому она вдвойне интересна и показательна с точки зрения изучения русского национального характера, и не только мужского, но и женского. Женщины-богатырши — постоянные персонажи русского эпоса. Это жена Добрыни Никитича — Настасья Микулична, жена Ильи Муромца — Латыгорка (Златыгорка), жена Дуная — Настасья-Королевична. Они равны мужчинам-богатырям по силе: физической и духовной, хотя часто оказываются ими побежденными и становятся их женами. Но здесь, видимо, имеет место не реальное физическое превосходство богатырей над богатыршами, а изначальная женская хитрость. Скорее всего, притвориться побежденной было единственным способом найти дорогу к мужскому сердцу. Женщины, особенно русские, всегда отличались в таких делах особой мудростью. Тяжелая, полная постоянных смертельных опасностей жизнь заставляла их любить мужей так сильно, насколько это возможно, чтобы обратиться в бегство даже саму смерть. Видно, древние русские воительницы хорошо знали и как рождается любовь: только в извечном борении мужского и женского начал, только в вечных муках души и тела, только в духовном единении со всей Вселенной. Эта мысль проходит через все творчество Замятина и является основной в рассказе «Кряжи».

Особо стоит сказать о семантике названия произведения, которое представляет собой своеобразную сжатую преамбулу к последующему повествованию. «Кряж» — исконное русское слово, издавна бытует в народной речи и в начале века было понятно всем русским

людям. У него имеется множество значений. При помощи «Толкового словаря...» В. И. Даля рассмотрим самые основные: 1. «Материк» и противоположное «остров». 2. «Твердая, отдельная часть чего-либо, составляющая по себе целое». 3. «Крепыш, здоровяк» (о человеке). 4. «Ловушка на крупного зверя». 5. «Кряж гор, гряда, хребет». 6. «Непаханое место...»<sup>21</sup>.

Как известно, Замятин был большим любителем многослойных и многофункциональных названий, которые бы пускали глубокие корни в поэтическую структуру произведения. Действительно, характеры Ивана и Марьи прекрасно ассоциируются с независимыми, гордыми, отдаленными друг от друга водной преградой островами, которые, однако, рано или поздно должны составить один большой материк, как части составляют целое. Оба героя крепыши, богатыри, лучшие молодые люди во всей деревне, настоящие «кряжи». Их души широки и нетронуты, как целинная нераспаханная земля. Судьба подготвила для Ивана и Марьи ту самую «ловушку на крупного зверя» под названием «любовь». И оба они в нее попались, потому как такого сладкого плена жаждет каждое русское сердце. Кроме того, одно из значений слова «кряж» — гора, горная гряда — может еще раз подтвердить предположение о месте расположения родной деревни Ивана и Марьи — Пожого на Северных Увалах, представляющих собой самый настоящий горный кряж на необъятных просторах русской равнины.

Возможна, думается, и другая интерпретация этого значения. Интересно сопоставить (но не отождествить) Ивана и Марью с былинным богатырем-горой Святогором, образ которого менее всего похож на человеческий и больше напоминает природную стихию, в которой живет русский народ. У «кряжей» стихийность природы является не внешним, а внутренним качеством. Любовная страсть — единственная стихийная сила, владеющая главными героями и не подвластная им.

По мере того как росло и укреплялось государство Древняя Русь, в какой-то мере происходило снижение образа богатыря. На смену язычнику Святогору пришли богатыри-христиане Илья Муромец, Добрыня Никитич, Алеша Попович. Все они, кстати, родом из районов Северо-Восточной Руси — Мурома, Рязани, Ростова. И, думается, этот интересный факт не случаен. По-видимому, он своеобразно отражает актуальную для того времени национальную идею освобождения государства от внешней опасности, которое непременно должно

---

<sup>21</sup> *Даль В.И.* Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. Т. 2. М., 1994. С. 208.



было прийти с Севера, ибо, по народным представлениям, там жили свободные, сильные люди, легко подчиняющие себе суровую природу и уж тем более шутя решающие всякие государственные проблемы. Именно с этими героями «северного» происхождения связано формирование в народном сознании национальных эстетических и духовных идеалов. Иван и Марья из рассказа «Кряжи» показаны Замятиным как настоящие народные лидеры, соединившие в себе характерные черты легендарных национальных героев.

В фольклоре имена Иван и Марья очень часто выступают как синонимы русского мужчины и русской женщины вообще. Они проникли в народную фразеологию и народную ботаническую терминологию, что еще раз подтверждает подлинную «русскость» этих имен и их прочную связь со всеми сферами духовной культуры русского народа.

Иван да Марья олицетворяют собой национальный идеал союза мужчины и женщины. В связи с этим словарь «Русская ономастика и ономастика России» констатирует: «Антропонимное словосочетание *Иван да Марья* в народной речи, фольклоре выступает со значением “мужчина и женщина”, “муж и жена, супружеская пара” (как правило, крестьянская), а также как условное обозначение “мужского” и “женского” начал...»<sup>22</sup>.

По оценке Замятина, изображение борьбы этих двух начал достойно эпического размаха и основательности, которыми как раз славится русская былина. Поэтика рассказа «Кряжи» формально почти полностью отвечает общим былинным канонам, имея, однако, собственные оригинальные черты. Замятин не следует слепо за традицией, а пытается ее преодолеть. Предметом углубленного анализа писателя является любовная страсть в подробностях ее проявления — то, что в русском героическом эпосе всегда находится на втором плане или вовсе отсутствует. Продолжительный период возникновения, развития и нарастания любовного чувства главных героев рассказа «Кряжи» совсем не похож на единовременный, почти формальный акт добычи себе невесты настоящим былинным богатырем. В своем произведении Замятин, видимо, попытался изобразить прекрасный внутренний мир национальных героев, опираясь на народные представления о настоящей «русской» любви. Поэтому в «Кряжах» эпическое начало как бы отступает на второй план, а на передний выдвигается лирическое. В рассказе эти начала словно меняются местами, что происходит при одновременном соблюдении всех остальных былинных канонов, хотя и творчески

---

<sup>22</sup> Русская ономастика и ономастика России: Словарь / Под ред. О. Н. Трубачева. М., 1994. С. 88.

адаптированных автором к прозаическому художественному тексту. В связи с этим жанр «Кряжей» можно условно определить как «лирический былинный рассказ».

Классические русские богатыри и богатырши, захваченные одной единственной страстью героико-патриотического характера, в произведении Замятина подвергаются необычному для них испытанию. Любовная страсть сжигает Ивана и Марью. Их внешнее противоборство обманчиво, в нем нет и не может быть победителя и побежденного. Оно выражает извечное стремление русского человека «объять необъятное», весь мир, слиться с ним воедино, достигнув заветной гармонии духа, души и тела. Такой любовный максимализм свойствен русскому национальному характеру. Образно говоря, в рассказе «Кряжи» Замятин нарисовал «пейзаж» русской влюбленной души с ее дремучими лесами, речными «омутьями» и узкой кочковатой дорогой, на которой нельзя разминуться, не задев души любимого человека.

Композиция «Кряжей» подчинена идее вечного противостояния мужского и женского начал. Произведение имеет трехчастную структуру, что характерно как для фольклора, так и для индивидуального стиля Замятина. Первая глава похожа на былинный зачин, в ней объясняется, откуда, куда и зачем выехали главные герои, из-за чего вышла у них вражда. Здесь доминирует былинный мотив встречи. Вторая — почти полностью посвящена Марье и ее «богатырскому» подвигу. В этой части преобладает женское начало. Кроме того, глава имеет свою собственную композицию. Триумфальная победа Марьи над огромным «сомажкой» вставлена в «рамку» Ивановых любовных колебаний и мучений. Согласно былинному канону, богатырь должен силой добыть себе невесту: либо похитить ее, либо победить в честном поединке. Но такой способ сватовства в начале XX в. явно был не в моде. По местному обычаю, Иван решает отдать Марье свой гребень в качестве объяснения в любви, но быстро понимает, что таким небогатырским способом ее «не одолеть», потому гребень летит в Унжу. Третья глава посвящена неудачливому влюбленному, в ней доминирует мужское начало. Она самая большая, информативная, включает в себя кульминацию и исход.

Интересно, что сюжетные линии Ивана и Марьи развиваются параллельно, сталкиваясь напрямую только в начале и в конце рассказа: в начале — чтобы разойтись, в конце — чтобы соединиться. Народное творчество, заметим, немислимо без параллелизма. Однако в «Кряжах» Замятин использует этот прием для выведения формулы любовного парадокса: две параллельные прямые Ивана и Марьи все равно рано или поздно пересекутся, даже если для этого влюбленным

придется изменить всю систему математических координат или все устройство Вселенной.

Русский народ всегда свято верил во всемогущую силу любви. Он создал фольклор, где видел себя сильным и свободным богатырем-исполином, наделенным огромной физической и духовной красотой. Этими чертами нация награждала самых ярких своих лидеров, способных представлять весь народ. Иван да Марья — типичные национальные герои. В своей Пожоге они неординарно выделяются из общего сельского коллектива, так как лучше, умнее, сильнее, красивее всех. Народ в рассказе показан как единая монолитная, мудрая личность, выражающая собственное мнение, хотя и в форме синтаксически неопределенно-личных предложений. В глазах «общественного мнения» деревни Марья — «заводило, коновод», «оторвяжница», «богатыриха», «бой-девка». Под стать ей и настоящий богатырь Иван, попов работник, в одиночку срубивший целую делянку векового леса. «Попов работник» — очень важная уточняющая характеристика главного героя. Дело в том, что Иван и Марья имеют разный социальный статус: он — батрачит на попа, она — управляет собственным большим хозяйством. Но, по народному мнению, этот факт не является существенной преградой для их любви, ибо она не переступает сословных границ. Он хоть и наемный работник, но внутренне абсолютно свободный человек. На Русском Севере никогда не было рабства, поэтому народное сознание здесь отличалось высокой степенью демократизма, которым, кстати, обязательно отличаются все русские былины.

При описании внешности «кряжей» Замятин скупится на эпитеты. В портретах Ивана и Марьи он выделяет лишь самые яркие черты, которые в данном случае полностью соответствуют народным идеалам красоты. В рассказе автор постоянно обращает внимание читателя на Марьины «брови соболиные». Это постоянный эпитет народной поэзии, часто встречающийся именно в былинных сюжетах. Замятин со свойственным ему даром творческого переосмысления известных вещей сумел включить данный троп в динамическую систему произведения, мастерски обыгрывая его в различных художественных ситуациях и делая его средством отображения настроения Марьи: «Эх, хороша девка, брови-то как нахмурила соболиные!» (с. 232) или «А в кругу Марья ходила, веселая, червонная, пышная: только брови соболи — строгие, да губы тонкие — строгие» (с. 234).

Иван, по народному мнению, также олицетворяет национальный тип мужской красоты: «ды кудрявый, ды статный», «богатырь какой» (с. 233). Русский фольклор и особенно народная песня любят прославлять «кудрявых» добрых молодцев. Кудрявым, как известно, был

знаменитый былинный богатырь-крестьянин Микула Селянинович<sup>23</sup>. А уж силушка-то у Ивана действительно былинная, богатырская. Чего только стоят одни «четырёхчетвертные сосны» (75–80 см в диаметре!), которые он «сам-один» положил (!) на Марьин воз. Нет сомнений, что в этом ярком эпизоде Замятин использует былинный прием поэтизации бытовой детали. Но в то же время невозможно не почувствовать здесь какого-то скрытого авторского подвоха, заставляющего поломать голову над вопросом: был ли Иван в действительности такой сильный или в этой сцене использована Замятиным обыкновенная гипербола, без которой немислим былинный жанр? Точно сказать, думается, невозможно. Правдоподобные и одновременно неправдоподобные факты в рассказе «Кряжи» по-былинному сплетены в единую цепь событий. Замятин, как известно, большой мастер загадывать загадки как читателям, так и исследователям. И кто знает: может и впрямь шутя Иван справился с вековыми соснами — каких только на Руси чудес не бывает.

Существенную роль в повествовании играет другой персонаж русских былин — «старое идолице»: «Через эту самую нечисть и пошла вражда между Иваном да Марьей» (с. 232). В данном случае автор выдвигает красивую, поэтичную, но снова не очень правдоподобную причину «раздеряги» между главными героями. Замятин сознательно пользуется былинной непоследовательностью в рассуждении как великолепным художественным приемом.

Несомненно, идолице — лишь формальный повод к завязке любовных отношений главных героев, но само по себе в тексте рассказа оно несет большую смысловую нагрузку. Эта «нечисть» есть самый настоящий языческий бог, которого на Руси одновременно боялись и почитали, проклинали и уважали, а также уничтожали и неистово ему поклонялись. Очень характерно в «Кряжах» народное отношение к низвергнутому божеству: «Там — Никола себе Николой, а все-таки и к нечисти надо с опаской: кабы какой вереды не вышло. И тайком от попа, с почетом, вынесли нечисть за прясло, там и поставили у дороги» (с. 232, курсив мой. — Н. Ж.).

Видимо, не случайно Замятин в самом начале повествования делает акцент на дуализме народного мировоззрения, в котором мирно уживаются языческие и христианские постулаты. Эта не знающая границ двойственность русского характера хорошо просматривается именно в былинных сюжетах. В них дело доходит до того, что богатырь может попросить благословения Господа Бога или Богоматери,

<sup>23</sup> От прибаутки до былины: Русский фольклор / Сост. и примеч. В. Аникина. М., 1991. С. 246.

собираясь на бой с мифологическим чудовищем вроде Змея Горыныча (Тугарин Змей) или того же Идолица. Причем у каждого богатыря были свои чудища, с которыми он боролся. Еще в начале XV в. высокопоставленный католический священник — кардинал Д'Эли, путешествовавший по Руси, доносил в Рим: «Русские в такой степени сблизили христианство с язычеством, что трудно было сказать, что преобладало в образовавшейся смеси: христианство, принявшее в себя языческие начала, или язычество, поглотившее христианские верования»<sup>24</sup>.

В наследство от языческого прошлого русскому человеку достались страстность натуры, природная чистота души, образное мышление и постоянное максималистское стремление к гармонии во вселенских масштабах. Христианство дало возможность русскому народу расти духовно, создало фундамент для его нравственного потенциала.

По «Толковому словарю...» В. И. Даля, идол — это изваяние *многого* божества. В «Кряжах» оно символично приобретает смысл *многого* препятствия между влюбленными, которое народному мнению кажется, однако, существенным. В том же словаре заявлено и переносное значение слова «идол» — «кого либо что любим страстно, безрассудно, кому или чему поклоняемся, как божеству»<sup>25</sup>. Этими словами можно точно охарактеризовать отношение Ивана к Марье, красивой, строгой, недоступной.

Иван, как и его былинные собратья, испытывает насущную потребность в совершении подвига. Но ему нужно победить не врагов Отечества, а морально «одолеть» страстно любимую богатыршу Марью. В третьей, «Ивановой» главке, действие развивается и по былинным канонам, и вопреки им. В Синем Логе неизвестно откуда появляется громадный змей, представляющий смертельную опасность для жителей деревни. Иван с надеждой ищет с чудовищем поединка, но его опережают, другие находят и убивают змея. Затем главный герой по-богатырски выбирает самый трудный и опасный путь в Варегу: едет один ночью по дороге, где бродят голодные волки. Но и тут его ждет неудача: «как на смех — хоть бы один» (с. 232). В какой былине это бывало: богатырь не везучий на подвиги?! Вновь Замятин взламывает традицию изнутри, взлом этот совершенно обоснован особенностями национальной психологии: такое с человеком только любовь может сотворить.

<sup>24</sup> Цит. по: Смирнов М. Ягелло-Яков-Владислав и первое воссоединение Литвы с Польшею. Одесса, 1868. С. 16.

<sup>25</sup> Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. Т. 2. М., 1994. С. 208.

Архетип дороги — излюбленный мотив устного народного творчества, успешно освоенный русской классической литературой. В былинах он часто играет ключевую роль. Русский богатырь всегда находится в пути: он все время куда-то едет, скачет на добром коне. На «прямоезжих дорожках» происходит большинство былинных событий. Дорожный мотив как бы обрамляет повествование в рассказе «Кряжи», еще раз тем самым подчеркивая судьбоносность и неслучайность встреч, происходящих на знаменитой русской дороге. Она такая же кряжистая и норовистая, как Иван да Марья. На узкой колее любви им невозможно было разминуться, разъехаться, не задев сердец друг друга. Поэтому не старое идолище зацепила своей осью Марья, а долго дремавшую в душе Ивана любовную страсть.

Рискованный переезд Иваном только ставшей Унжи можно считать его последней попыткой совершить богатырский подвиг и «одолеть» наконец гордость Марьи. Преодоление смертельной опасности, которой подвергает себя главный герой, есть единственно возможный выход из любовного кризиса. Наступает кульминация повествования. Неокрепший после оттепели декабрьский лед ломается под Иваном, и одновременно ломается лед гордости, ложного непонимания, мнимой ненависти, так долго сковывавший взаимные чувства влюбленных. В данный момент с необыкновенной яркостью раскрывается женский характер Марьи. Ее «причеты» облегчают душу, вселяют надежду, снимают напряжение и заставляют верить во всепобеждающую силу любви: «Качай, ребята! Отживе-е-ет еще, у нас народ крепкой, кряжистой...» (с. 237).

Третье, обязательное испытание чуть не стало для Ивана последним в буквальном смысле этого слова. Дорогой ценой, но он все-таки сумел выйти из поединка со смертью победителем. Любовь Марьи спасла его. Произошло это по законам строения мифопоэтического макрокосма, где третий член триады, как результат первых двух, всегда обладает превосходством над ними. В произведениях устного народного творчества действие обычно логично завершается после троекратного повторения.

В основе былинной поэтики лежат повторы: сюжетных коллизий, отдельных сцен, выражений, слов, стихов, тропов, ритмических фигур... «Повторение — это не только мнемоническое средство, — писал П. Г. Богатырев, — но и средство, выявляющее в художественной форме основное содержание и идею былины»<sup>26</sup>. Замятин широко использует повторы для усиления важнейших элементов художественной системы произведения. Они организуют его форму

<sup>26</sup> *Богатырев П. Г.* Вопросы теории народного искусства. М., 1971. С. 432.

и подчеркивают главную идею. Троекратно повторяющийся мотив любовного испытания в трехчастной же структуре рассказа определяет его доминантный лейтмотив: народное представление об идеальной любви, требующей от человека, прежде всего, готовности к поступку. Но подлинное разнообразие повторов в «Кряжах» наблюдается на языковом уровне. Это постоянные эпитеты («брови соболиные»), палилогия («кружился-перевивался веселый корогод», «хекал-свистел топор»), экспрессивная тавтология («глядь-поглядь», «тянут-потянут»).

Примечательно, что все вышеуказанные средства чрезвычайно характерны для языка былин. Они «работают» на эмоциональную цельность восприятия, с помощью интонационного нажима подчеркивают важность того или иного момента. Однако в языке рассказа чаще всего встречаются отдельные лексические повторы, ретардации, диалектизмы, просторечия, которые при разнообразии синтаксических конструкций создают удивительную атмосферу живой народной речи, отражающую дотошность, основательность, детальность национального образа мышления, ярче всего проявленного именно в былинах.

Через изображение народного языка писатель проникает в глубины национального образа мышления, который видится ему в синтезе чувства и древних архетипов поведения. Душевность — одно из главных качеств характера русского человека, поэтому в его речи столько непосредственной экспрессии. С помощью языковых приемов устного народного творчества Замятину удалось воссоздать целую вселенную любовных переживаний с учетом национальных эстетических и нравственных идеалов русского народа.

Былинные мотивы по разным причинам мало разрабатывались русской классической литературой. Можно привести считанное количество примеров: Н. М. Карамзин «Илья Муромец», А. С. Пушкин «Руслан и Людмила», М. Ю. Лермонтов «Песня про царя Ивана Васильевича, молодого опричника и удалого купца Калашникова» и былины А. К. Толстого («Илья Муромец», «Алеша Попович», «Садко»). Возможно, на волне всеобщего интереса в начале века к русской старине Замятин попытался восполнить этот пробел. И попытка оказалась чрезвычайно удачной. Главные герои рассказа «Кряжи» северяне Иван да Марья несомненно восходят к образам былинных богатырей. Они воплощают внутреннее народное стремление к Абсолюту, земным воплощением которого является прекрасная человеческая любовь, требующая напряжения и отдачи всех духовных сил. Она позволяет обрести гармонию с Другим человеком, с окружающим миром и со всей Вселенной.



В «Кряжах» писатель мастерски воссоздает яркие черты русского характера: страстность, максимализм, душевность, поэтичность, безрассудство, цельность, потребность в подвиге, бескорыстие. Поступки Ивана и Марьи обусловлены тем народным нравственно-поэтическим кодексом, многовековыми хранителями которого являются русские былины.

В художественном отношении рассказ Замятина «Кряжи» можно считать составной частью «северно-русской» тетралогии и прямым предшественником «беломорской» трилогии («Африка», «Север», «Ёла»), источником образного и идейно-философского осмысления в ней проблемы русского национального характера. Тему Русского Севера, необычайно интересную и перспективную в плане постижения основ русского национального характера, Замятин продолжает в своей «беломорской» трилогии («Африка», «Север», «Ёла»), которая создавалась на протяжении всех основных этапов его творческого пути (до революции, после революции и в конце 1920-х гг.).

А. Шейн, касаясь лишь одной стороны цикла, отмечает, что главным героем в каждом из этих произведений становится мечтатель, идеал которого «воплощается в каком-то конкретном объекте: для Волкова — это отдаленная Африка, для Марья — огромный маяк, для Цыбина — грациозная ёла. Каждый из мечтателей терпит поражение... Во всех трех случаях герой отрицает настоящее в погоне за будущим счастьем и находит только смерть. Замятин не отрицает человеческого устремления к идеалу, но отвергает наивную веру в то, что исполнение простой материальной цели автоматически ведет к новой прекрасной жизни»<sup>27</sup>. Однако в данном высказывании Шейн совсем не учитывает национальной обусловленности максималистских устремлений такого героя-мечтателя и не принимает во внимание особенностей русского характера. Между тем В. Келдыш справедливо отмечает, что северные произведения Замятина («Африка», «Север», «Ёла») «особенно национальны по своему «материалу»<sup>28</sup>. По его оценке, здесь, в этом суровом краю, русские художники слова искали «цельную народную душу»<sup>29</sup>. Действительно, вспомним А. С. Серафимовича («На льдине»), М. М. Пришвина («В краю непуганых птиц», «За волшебным колобком»), А. М. Ремизова («Посолонь», «К Моря-Океану», «Докука и балагурье»). Но, думается, не только

<sup>27</sup> *Shane Alex M. The Life and Works of Evgeny Zamiatin. Berkeley and Los Angeles, 1968. P. 190–191.*

<sup>28</sup> *Келдыш В. А. Е. И. Замятин // Замятин Е. Избр. произведения. Повести, рассказы, сказки, роман, пьесы. М., 1989. С. 16.*

<sup>29</sup> Там же.

художникам слова Русский Север послужил источником творческого вдохновения. Выдающийся русский философ Н. А. Бердяев, чей жизненный путь во многих деталях необыкновенно схож с замятинским, за участие в студенческом движении во время учебы в университете был сослан в Вологодскую губернию. Эта ссылка существенно повлияла на характер и содержание его будущих философских трудов, в которых проблема национального всегда оставалась центральной.

Представляется, что взгляды Замятина по данному вопросу чрезвычайно близки идеям Н. А. Бердяева, который во многих своих работах, в свою очередь не без влияния Ф. М. Достоевского, пытался осмыслить роль русского народа в мировой цивилизации, в мировой истории, отыскать «истоки и смысл» «русского строя души». Философ писал: «Для русского народа одинаково характерны и природный дионисизм и христианский аскетизм... Пейзаж русской души соответствует пейзажу русской земли, та же безграничность, бесформенность, устремленность в бесконечность, широта»<sup>30</sup>. Герои Замятина именно таковы: что ни характер, то открытие — безграничная глубина чувств, многокрасочность эмоций, широта помыслов, идей, стремлений.

И еще одна типично русская черта. Бердяев сформулировал ее так: «Религиозная формация русской души выработала некоторые устойчивые свойства: догматизм, аскетизм, способность нести страдания и жертвы во имя своей веры, какова бы она ни была, устремленность к трансцендентному, которое относится то к вечному, к иному миру, то к будущему, к этому миру»<sup>31</sup>. И, словно в подтверждение этой мысли Бердяева, написана трилогия Замятина: «Африка», «Север», «Ёла». Беломорская специфика позволяет выделить ее из ряда других «северных» произведений писателя и говорить о ней как о самостоятельном законченном цикле.

Первый из «беломорской» трилогии — рассказ «Африка», опубликованный в 1916 г. на страницах журнала «Северные записки» (№ 4–5), по справедливому замечанию Л. В. Поляковой, «свидетельствовал о закреплении в прозе автора лирико-романтического начала»<sup>32</sup>. Образ рыбака-помора Фёдора Волкова действительно необыкновенно поэтичен и в то же время глубоко национально выразителен. И. П. Яковлева сегодня отмечает, что вслед за рассказами «Непутевый» и «Кряжи» в рассказе «Африка» Замятин продолжает

<sup>30</sup> Бердяев Н. А. Истоки и смысл русского коммунизма. М., 1990. С. 8.

<sup>31</sup> Там же.

<sup>32</sup> Полякова Л. В. Евгений Замятин: творческий путь. Анализ и оценки. Вместо предисловия // Творческое наследие Евгения Замятина... С. 45–46.

поиск «национальных основ характера»<sup>33</sup>. В этом произведении писателя русская душа Фёдора Волкова становится предметом художественного исследования, философского осмысления и просто предметом восхищенного любования ее нежными, чуткими переживаниями. Особый, чисто замятинский психологизм проявляется в обрисовке контраста внешности и души главного героя. Портрет его не слишком привлекателен: голова похожа на «колгушку», т. е. на «грубой выделки посудину», «плечи... страшные», «маленькие глазки нерпячи», но в то же время ясный свет души Фёдора Волкова по своему смягчает его внешность: голова — стрижена «по-ребячи», а глаза — «необидные». Герой ведет себя, как большой ребенок, который совсем не ведает, что такое зло, и потому по-хорошему наивен, прост, добр и главное — поразительно отзывчив ко всему прекрасному.

Девушка из загадочной, далекой «Африки» стала воплощением жизненной мечты Фёдора Волкова. Она оказалась первой, кто сумел разглядеть в нем «хорошую» душу: «Только — хорошо засмеялась и хорошо на Фёдора Волкова поглядела...» (с. 249). «Африканская» девушка представлялась ему идеалом гармоничного сочетания внутренней и внешней красоты, которого он никогда в жизни не видел. Поэтому такой сильной любовью отозвалась в душе Фёдора Волкова песня девушки, дивно перемешавшая и сон, и явь, осветившая большую, талантливую душу главного героя «светлой грустью», «инда в груди затеснило».

Песенно-лирическое начало определяет весь поэтический строй произведения. Примечательно, что в каждой из четырех главок рассказа песенные образы-мотивы варьируются, но основная мелодия остается прежней. Она постоянно звучит в душе Фёдора Волкова: то радостно-счастливо, то страстно-любовно, то трагически-больно, то молитвенно-обнадеживающе.

Как и в русской песне, в рассказе «Африка» много повторов (в основном лексического характера), но они не являются основой поэтики, как, например, в рассказе «Кряжи». В отличие от былинной мелодии «Кряжей», где повторы замедляют повествование, в «Африке» каждый из них усиливает динамику действия, сгущая драматическое и психологическое напряжение. В данном случае интересно наблюдать художественную преемственность двух произведений. Лирические мотивы былинного характера рассказа

---

<sup>33</sup> Яковлева И. П. Е. Замятин и В. Шукшин: к проблеме народного характера // Творческое наследие Евгения Замятина: Взгляд из сегодня. Кн. VI. Тамбов, 1997. С. 44–45.

«Кряжи» перерастают в лирическую песню «Африки», углубляя проникновение во внутренний мир главного героя.

Первая главка посвящена зарождению любви-мечты Фёдора Волкова, ассоциирующейся в рассказе с весенним возрождением природы. Весна начинает годовой круговорот времен года в произведении. Согласно древним народным поверьям, когда «солнце получает новые силы от влаги и начинает светить обновленным светом, пробужденная весной душа начинает творить песню»<sup>34</sup>. Белая гага, белая ночь, белая девушка — это образы-лейтмотивы лирической песни, которую поет влюбленная душа главного героя. Именно под влиянием прекрасной мелодии любви, ярко зазвучавшей над уродливым, опошленным доморощенными мещанами бытом бедной поморской деревни, «поверил в Африку Фёдор Волков» (с. 243). Поверил почти без всяких сомнений, не ведая, что на свою погибель. Видимо, Д. С. Лихачев был прав, когда заметил: «Несчастье русских — в их легковерии»<sup>35</sup>. Главный герой уверовал в свое «высокое предназначение», в то, что «белая девушка» — его истинная, настоящая судьба. Но нельзя подстроить под свою мечту реальную жизнь, которая мстит за это жестокими разочарованиями. Их жертвой пал русский человек Федор Волков.

В начале второй главки Замятин контрастом к поэтической душе главного героя вводит в повествование «зудливого, неотвязного» Пимена, в избе которого пела «белая девушка». Противопоставляются они и внешне, и внутренне. Первый — богатырского сложения, добрый, наивный, безобидный, с прекрасной, широкой душой, второй — «уедливый», лицемерный, «душа комариная», «росту маленького, тощий». Бытовая приземленность, грубая утробность и примитивность, духовная омертвелость повседневной жизни в лице Пимена ежечасно больно «жиляли» беззащитного Фёдора Волкова, но деться от них он никуда не мог. Только лишь выражал свой немой протест, как многие талантливые душой русские люди: «грузен сидел, и глаза были красные, кровью налитые, вином несло — и все ухмылялся» (с. 246).

Фёдор Волков искренне пытался перенести свои нежные чувства к полуфантастической «белой девушке» на земную, из плоти и крови Яусту. В воображении героя происходит таинственное превращение златовласой, «ражей» Яусты в печальную русалку, плачущую в том самом окне, где виделась ему «белая девушка». Русалочий мотив органично вплетается Замятиным в лирическое повествование. И, ви-

<sup>34</sup> *Белякова Г. С.* Славянская мифология. М., 1995. С. 47.

<sup>35</sup> *Лихачев Д. С.* Нельзя уйти от самих себя... Историческое самосознание и культура России // Новый мир. 1994. № 6. С. 119.

димо, не случайно. По наблюдению М. Забылина, «в создании мифа о русалках, русский народ высказал более поэзии, чем в создании других мифов»<sup>36</sup>. Русалок в народе считают чародейками, ночью при луне заманивающими в свои сети одиноких путников прекрасным пением, которое до того обаятельно и душевно, что слушатель может внимать ему, не сходя с места, несколько лет.

«Горькая девушка» с «зелеными волосами русальными», вся в слезах, стала героиней новой песни, которую сложила чуткая к чужим страданиям душа Фёдора Волкова на мотив прежней мелодии. Однако Юста не могла сделать счастливым главного героя, потому что изначально была настоящей русалкой: мертвой духовно при сохраненной внешней телесной красоте. Вместе с весной — самым очарованным временем года — ушла у Фёдора Волкова и любовь к Юсте.

Песня, которую пела Юсте его душа, грубо обрывается на полуслове: «Бежал к Юсте Фёдор Волков: обнять ее поскорее, какая она теперь — после ночи? Бежал по избе — по скобленому белому полу... “Да ты что, сбесился — не вытерев ноги прешь-то? — заголосила Юста в голос. — Этак за тобой, беспелюхой, разве напригираисси?” Со всего бега стал Фёдор Волков, как чомором помраченный» (с. 245). И в этой бытовой мелочи — весь русский человек: всякий практицизм, рационализм чужды его душе, она поет от любви, от счастья, а тут вдруг полы и грязные ноги. Словно не о ветошку у порога вытер ноги Фёдор Волков, а о душу свою. Как жить после этого? Нет жизни. Только чистая, далекая, манящая прекрасной неизвестностью мечта об Африке поддерживает жизненные силы Фёдора Волкова.

Третья и четвертая главки рассказа посвящены попытке главного героя реализовать свою мечту: сначала в мыслях, а потом и на деле. Капитан Индрик в «волосах седых, как во мху», с грустными глазами, будто видевший, «чего живым видеть нелеть», стал своеобразной иконой героя, дарующей силы жить, утешение и надежду. Судя по всему, седой капитан когда-то сам искал романтическую «Африку» — да так и не нашел, разочаровался и боль от этого разочарования пронес через всю жизнь. В Фёдоре Волкове увидел он родственную душу, уловил симптомы собственной, похожей на алкоголизм, болезни: «дрянь, а выплюнуть никак не может, беда!». Поэтому капитан Индрик сделал все от него зависящее, чтобы «Фёдор Волков доехал» до Африки.

В рассказе Замятин сумел выразить вечную боль русской души — непреодолимое внутреннее одиночество, порождающее в русском

---

<sup>36</sup> Русский народ, его обычаи, обряды, предания, суеверия и поэзия / Собр. М. Забылиным. Симферополь, 1992. С. 60.

народе такое распространенное явление как духовное странничество. Фёдор Волков, как и всякий богатый душой русский человек, стремится найти свой символический невидимый град Китеж. И погибает... от радости, потому что «есть Африка. Фёдор Волков доехал».

Через два года после рассказа «Африка» Замятин создает вторую часть «беломорской» трилогии — «Север». Позже писатель вспоминал о том, как создавалась центральная вещь цикла: «В 1915 году я был на Севере — в Кеми, в Соловках, в Сороке. Я вернулся в Петербург как будто уже готовый, полный до краев, сейчас же начал писать, — и ничего не вышло: последней крупинки соли, нужной для кристаллизации, еще не было. Эта крупинка попала в раствор только года через два: в вагоне я услышал разговор о медвежьей охоте, о том, что единственное средство спастись от медведя — притвориться мертвым. Отсюда — конец повести «Север», а затем, развертываясь от конца к началу, и вся повесть (этот путь — обратного развертывания сюжета — у меня чаще всего)» (с. 396). Этой фразой Замятин объяснил «технологию» создания своего произведения. Что же внутри его?

Прежде всего, пожалуй, обратимся к определению жанра. Сам автор и большинство замятиноведов (О. Н. Михайлов, Т. В. Иванова, С. Ф. Дмитренко) называют «Север» повестью — и не без формальных оснований. Но, скорее всего, это *лирическая повесть*.

Лиричность повествования — важнейшая и неотъемлемая черта замятинского «Севера». В нем органично соединяются родовые признаки эпоса и лирики, дающие веские основания называть его лирической повестью. От эпоса в «Севере» четкий, многособытийный сюжет, полнота изображения характеров, «персонажная многофигурность», многоплановость развития действия. Эпичным по форме и смыслу является название произведения — «Север». Оно вовсе не «безлико», как считал А. И. Солженицын<sup>37</sup>, а точно соответствует масштабу повествования о русском национальном характере. Короткое, емкое слово «Север» соединяет в себе природные, исторические, духовные, культурные и даже социально-экономические реалии края. Парадоксально (что, однако, в духе Замятина), но через «неоригинальное» название повести писатель сумел выразить суть такого уникального явления, как Русский Север. Кстати, четвертый том прижизненного собрания сочинений Замятина, куда вошла и «беломорская» трилогия, вышел под общим названием «Север», что еще раз подтверждает, какое важное значение придавал писатель повести в целом и указывает на неслучайность ее заглавия.

---

<sup>37</sup> Солженицын А. И. Из Евгения Замятина. «Литературная коллекция» // Новый мир. 1997. № 10. С. 191.

Но что в ней от лирики? Прежде всего, наличие субъекта повествования — автора-рассказчика, выражающего личную заинтересованность в судьбах своих героев. Главенствующую роль играют лейтмотивы: образные, звуковые, ритмические, особое внимание уделяется отдельным художественным деталям. Речь автора-рассказчика насыщена экспрессией, пронизана особой лирической интонацией, усиленной многочисленными ассонансами и аллитерациями. Широко используются поэтические тропы: метафоры, параллелизм. «Север» состоит из 28 относительно законченных фрагментов, соединенных между собой посредством ассоциативных связей, усиливающих лирическое звучание произведения. Но основными признаками, подчеркивающими лирическую тональность «Севера», являются темы любви и природы, очень сильно и глубоко Замятиным здесь раскрытые.

И ничего не было бы удивительного в появлении лирической повести в творчестве писателя, если бы не время ее создания — 1918 г. Солженицын «подивился» этому факту достаточно любопытно: «Еще такой свежий, многообразный, самому себе неизведанный талант Замятина — *вдруг* (курсив мой. — Н.Ж.) обратился не к революции, а к вечной природе и вечной любви. <...> И кому это было доступно, нужно в 1918?»<sup>38</sup>.

С одной стороны, с высказыванием Солженицына нельзя не согласиться, особенно в той части, что «Север» был незаслуженно забыт современниками писателя, но, с другой, нельзя забывать, что Замятин совсем недавно (в конце 1917 г.) вернулся из-за границы. И прямым следствием его пребывания в Англии можно считать появление не только «Островитян» и «Ловца человек», но и «Севера», насквозь пронизанного любовью ко всему русскому, национальному. Вспомним слова Н. В. Гоголя о том, как выростал замысел поэмы «Мертвые души»: «Я... точно как бы почувствовал, что узнаю цену России только вне России и добуду любовь к ней вдали от нее»<sup>39</sup>. Видимо, то же самое произошло и с Замятиным. Обостренная долгой разлукой любовь к родной земле нашла у него выход в лиро-эпическом (как у Гоголя) произведении. Таким образом, появление «Севера» в творчестве писателя можно считать вполне закономерным.

Замятин в Англии имел прекрасную возможность сравнить и оценить положительные и отрицательные качества русского национального характера на фоне северно-европейской духовной цивилизации.

---

<sup>38</sup> Там же. С. 190, 191.

<sup>39</sup> Гоголь Н. В. Авторская исповедь // Гоголь Н. В. Собр. соч.: В 6 т. М., 1953. Т. 6. С. 218.



Может быть, поэтому голос автора-рассказчика в «Севере» по сравнению с «Кряжами» и «Африкой» отличается большей выраженностью и большей субъективностью в оценках героев и их поступков. Он формирует собственный взгляд на мир, собственные идеалы и ценности.

Интересна композиция повести. Архитектонически она напоминает живописное полотно или кинофильм, соединяя в себе временную и пространственную перспективу. Фоном в такой картине служит умиротворенный северный пейзаж, на втором плане находятся колоритные характеры местных жителей, на переднем — образ Марeya, а посредником между ними является поэтичная натура Пельки. В свою очередь, каждая из 28-ми главок повести построена по такому же трехплановому принципу и представляет собой логически заверченный эпизод. Поэтому, наверное, архитектоника «Севера» гораздо ближе к искусству кино, чем к статичной живописи. Не случайно режиссер А. Ивановский снял немой художественный фильм именно по мотивам этого произведения Замятина.

Образ Марeya — главного героя «Севера» — является фокусирующим центром повествования. Портрет его замечателен: «Синие ребячьи глаза, белые волосы, пухлые губы... и страшные саженные плечи — младень-богатырь» (с. 347). Детскость — отличительная черта его натуры. Он большой ребенок, который каждую секунду своего существования познает мир: вслушивается, всматривается, вдумывается в него. Природная непосредственность Марeya в сочетании с чистой младенческой наивностью и юношеской мечтательностью обладают необыкновенной притягательной силой для добра, любви, красоты, высоких помыслов.

После второй главки, где Марей показан во всей красе своей души, следует полный «перевернутых» метафор исторический экскурс о том, как появились в этом краю люди, подобные ему. Это были монахи-пустынники, которые отправлялись в суровые края замаливать грехи Святой Руси. Крохотная вставная новелла о «ките Ионыче», основанная на местных фольклорных мотивах, почти камнями на камне не оставляет от первичного ветхозаветного сюжета о скитаниях пророка Ионы, смысл которого заменяется чисто русским содержанием, подкрепленным замятинской концепцией еретичества. Путем оригинального наложения сюжета на сюжет писатель исследует глубинные истоки такого типа русского характера, как Марей. «Кит Ионыч» скорее всего олицетворяет собой всю русскую землю, на которой живет Иона — русский народ. Потому, видимо, у кита такое уважительное прозвище — «Ионыч». Кстати, только в славянском переводе Библии «большая рыба», именуется «китом», указывая тем самым на национальную особенность мышления — всеобъемлющую

образность. Под метафорой «отчаянного русского китобоя», видимо, скрывается образ великого еретика, осмелившегося бросить вызов догматическому устройству мира: всему привычному, обыденному, «известному» и «бессмертному». А вызов бессмертию означает вызов Богу. Это грех, но грех созидающий. Его преодоление, «замаливание» ведет к заветному синтезу «завтрашнего дня», к гармонии со всей Вселенной, а значит и к духовному примирению с Богом: «Кто если замолит грех — того кит выкинет, и пойдет выкинутый, где-нибудь скрытником поселится: мудрый — из чрева китова. Молится, радуется летнему незаходящему солнцу, радуется зимней ночи незаходящей, радуется грешным и праведным, радуется смерти, когда смерть придет...» (с. 344–345). «Мудрость» — ключевое слово в этом фрагменте и притом исконно русское. По Замятину, «мудрое» отношение к жизни есть по сути еретическое. В статье 1919 г. «Завтра» он смело провозглашал: «Сегодня обречено умереть: потому что умерло вчера и потому что родится завтра. Таков жестокий и *мудрый* закон. Жестокий — потому что он обрекает на вечную неудовлетворенность тех, кто сегодня уже видит далекие вершины завтра, мудрый — потому что в вечной неудовлетворенности — залог вечного движения вперед, вечного торжества» (с. 402; курсив мой. — *Н.Ж.*).

Мудрый советчик местный, праведный старец Иван Романыч, выкинутый из «чрева китова», первым сумел разглядеть еще в маленьком Марее незаурядные задатки творца, способного бросить вызов времени, преодолеть вчерашнее и сегодняшнее во имя счастливого завтра: «Был, мать, твой младень на том свете, а вот откачали — и позабыл, вспомнить бы — а не может. Ничего-о, вспомнит!» (с. 345). В символикe «Севера» Мареево пребывание между жизнью и смертью, возможно, означает то, что он тоже из «чрева китова». Интересно: по новозаветной традиции Иисус Христос, предвидя свою смерть и последующее воскрешение на третий день, сравнивает эти события с трехдневным пребыванием Ионы в чреве кита: «Ибо как Иона был во чреве кита три дня и три ночи, так и Сын Человеческий будет в сердце земли три дня и три ночи» (Мф 12, 40). Отсюда следует, что каждый «выкинутый из чрева китова» сразу же поднимается на иную духовную высоту. Этим можно объяснить странную для окружающих самоуглубленность Мареея, его непонятное поведение и никому неведомые думы, мечты, стремления: «А только балухманный какой-то стал, все один, и глядит — не глядит, не на тебя — мимо, и кто его знает, что видит» (с. 345). Нельзя не отметить: Марей очень напоминает образ «отживевшего» Ивана из «Кряжей», являясь его своеобразным продолжением, несмотря при этом на разницу в возрасте, в котором свершилось их путешествие на тот свет. Наблюдается явное

текстуальное сходство финала «Кряжей» и соответствующего эпизода в «Севере», что еще раз дает основание вести анализ не в рамках трилогии, а тетралогии.

Также в наследство от «кряжистого» Ивана и в какой-то мере от Фёдора Волкова из «Африки» Марей получил такую доминантную черту характера, как страстность, идущую в свою очередь от богатырских образов русских былин. Не зря в «Севере» сидел Марюшка над Тунежкой, сказывающей старинки. Физическая сила, которой традиционно обладают русские национальные герои, здесь не в счет, ибо она не является средством достижения заветной цели. Единую фольклорную природу повести и рассказов «Африка» и «Кряжи» констатирует также Л. Шеффлер, хотя и в несколько ином аспекте: «Dieser umfangreiche, auf Landschafts- und Milieu-Darstellung ausgerichtete Text gehört in die Reihe der folkloristisch gefärbten Provinzerzählungen: <...> A f r i k a , K r j a ž i...»<sup>40</sup>.

В отличие от модели образов Ивана и Фёдора, Замятин дает краткую предысторию Марей, упоминает о его детстве и матери. Мы впервые видим родственника главного героя — его племянника-зуйка Степку, являющегося одновременно своеобразным двойником Марей-мальчишки. Автор прозрачно намекает на это: «А дяденька Марей — тут, сзади. Такой же льяноволосый, как Степка, и бог его знает, много ли старше Степки» (с. 343). К тому же Степка — «зук». Это слово очень распространено у поморов. В одном значении оно обозначает юнгу, мальчишку-прислужника, каковым Степка в действительности и является, в другом — маленькую чайку. А чайка почти всегда символизирует мечту. Таким образом, представляется, Замятин дает понять, что истоки всех стремлений главного героя следует искать в его «мудром» детстве.

Марей долго не мог понять своего предназначения в жизни, не мог найти цель, которая бы привела его к реализации того огромного душевного потенциала, коим наградили его Бог и природа, пока «не вспомнил» того, что увидел в детстве, находясь между жизнью и смертью. По стечению обстоятельств, сразу две великие силы: любовь и мечта о «фонаре-солнце» одновременно завладели сердцем Марей и начали вести непримиримую борьбу между собой за безраздельное властвование в его душе.

В роковую ночь на Ивана-Купалу жизнь Марей круто изменилась. Он услышал рассказ Коротмы об удивительной «фонарине» в Питере, от которой «все до камушка видать, всякую травинку...» (с. 348).

<sup>40</sup> Scheffler L. Evgenij Zamjatin. Sein Weltbild und seine literarische Thematik. Köln; Wien, 1984. S. 234.

В ту же ночь рыжая лопка Пелька пыталась привлечь его внимание, но пока безуспешно. Любовь и мечта разделились в судьбе Марая, стали антагонистами при всем сходстве их страстной природы. Едва упомянутое Замятиным в «Кряжах» противостояние огненной и водной стихий обретает в «Севере» несколько иной смысл, особенно в связи с праздником Ивана-Купалы. Заметим, что у Замятина упоминание о том или ином празднике никогда не является только хронологическим фактом, а имеет под собой разветвленную метафорическую подоплеку. Уже на пейзажном уровне писатель организует противостояние дня-огня («жарынь», «красный камень», «земляная кровь», «румяное солнце») и ночи-тумана. Само название праздника летнего солнцестояния — «Купала» — означает «кипеть, вскипать, страстно желать», указывая на связь купальских обрядов с огнем и влагой. Чучело Ивана Купалы топят в воде, разжигают священные костры, через которые прыгают участники праздничного действа. В эту волшебную ночь в душе Марая тоже вспыхнул огонь, пламя от которого поднялось выше всех купальских костров. Задумал «младень-богатырь» по рассказу Кортотмы сделать «фонарь, как солнце» — ни много ни мало, и чтобы сиял он над всей землей, над городами «в сорок, а может в пятьдесят улиц». Как тут не вспомнить бердяевскую мысль о вечном стремлении русской души к абсолютному, с разделением по категориям она не сможет смириться. Вот так «фонарь-солнце» и ослепил своим призрачным, но манящим светом, словно огненный цветок папоротника, указующий на недостижимый клад-мечту. В ту же знаменательную купальскую ночь рыжая лопка Пелька заронила в душу Марая крохотную искорку любви, точно волосок упал с ее огненной головы. Но не сразу понял «младень-богатырь» своего счастья, которое ему само в руки шло. Пелька, после многократных бесплодных попыток завладеть вниманием любимого, решила на отчаянный шаг: пальнула в Марая из ружья! Только так и смогла достучаться до его сердца. Открылась тогда Марая главная истина любви, сам понял, почувствовал ее всем телом, всей душой: «Не нужно солнца. Зачем солнце, когда светят глаза?» (с. 345).

«Можжевательный венок», который Пелька надела на Ивана Купалу и больше уже не снимала до самой смерти, несет в повести особую смысловую нагрузку. Видимо, зеленый венок в ее рыжих волосах — («рыжее — зеленое — эх!») — это не только естественное желание женщины выглядеть красивее, но и попытка Пельки сохранить любовь, зародившуюся в душе Марая именно в купальскую ночь, когда все растения обретают волшебную силу. Венок стал его магическим талисманом, амулетом на счастье: «Всякое утро, напевая, плела свежий

можжевеловый венок, а вчерашние — вешала на стены. Может быть, зеленые венки — жертва богу. Может быть, зеленые венки — счет дням и ночам...» (с. 357–358).

Можжевеловый, живущий в природе и восемьсот и тысячу лет, является лучшим олицетворением бессмертия любви, а кольцевая форма венка — ее бесконечности. Пелька, как и подобает язычнице, исповедующей одного бога — природу, инстинктивно украшает свой дом атрибутами магической, заклинательной символики, с помощью которых надеется обеспечить себе и любимому тепло, уют, счастье. Но не знала она или не хотела знать, что по северному русскому обычаю столь любимым ею можжевеловым посыпают путь при похоронах. И, действительно, совсем скоро Пельке только ценой смерти (и своей, и Мареевой) удалось вновь раздуть угли уже было потухшего костра любви, зажженного в ночь на Ивана Купалу.

«Север» — это единственное произведение «беломорской» трилогии, где показана многокрасочная история взаимной любви мужчины и женщины от ее прекрасного начала до трагического конца. Потому — это «поэма любви — на дивной северной ткани»<sup>41</sup>, по меткому выражению А. И. Солженицына. Симфонизм любовного сюжета и средства его раскрытия в повести лишь укрепляет вышеизложенное предположение о лирической природе жанра «Севера». Нельзя также не отметить, что фильм, снятый по этому произведению режиссером А. Ивановским, назывался «Северная любовь». Автором сценария был сам Замятин.

Художественной основой «поэмы любви», видимо, следует считать лирические мотивы рассказов «Кряжи» и «Африка». В «Севере» Замятин в полной мере реализует поэтическую находку «Кряжей» — идею лирической былины. «Этот былинный тон, да на дивном фоне Севера, — пишет Солженицын о «Севере», — сразу поднимает рассказ над временем, такое хоть двадцать веков назад»<sup>42</sup>. Он же, добавим, придает повествованию эпический характер. Шум сосен, сопутствующий неспешному ритму рассказа «Кряжи», отдаленным отголоском присутствует также и в «Севере». Однако образная система поэмы, скорее всего, родственна «Африке»: в силу и своего особого беломорского колорита, и в силу песенно-лирического начала. Любовь-сон на фоне северной природы, веселый поход на охоту, влюбленный рябчик, вещие сны, приукрашенный рассказ о когда-то виденном — это все «африканские» приметы, которые были использованы автором в «Севере», но уже на более высоком художественном и философском

<sup>41</sup> Солженицын А. И. Из Евгения Замятина. «Литературная коллекция». С. 190.

<sup>42</sup> Там же.

уровне. Любовь, похожая на сон, стала для Марeya и Пельки явью. Она единственная сила, которая противостоит разрушающей, губящей душу и жизнь, супермечте.

Любовь, как известно, часто является стимулом к творчеству. В просветленной этим чувством душе Марeya смутная давнишняя мечта о «фонаре-солнце» вдруг обрела яркие реальные очертания: «Марeya осенила благодать: “Фонарь устроить, как в Питере. Запалить над становищем — и ни ночи, ничего: вся жизнь — по-новому”. И будто вот для этого и жил, и Тунежма — про это, сейчас только самое слово понял: фонарь» (с. 361).

Сбылось предсказание старца Ивана Романыча о том, что «вспомнит» Марей свое истинное предназначение. Стремление к всеобщему, отвлеченному благоденствию и нежелание удовлетвориться своим собственным, реальным, близким и дорогим счастьем в очередной раз приводит русского человека к душевной и личностной катастрофе, после которой жить уже нельзя. Суть этой национальной черты характера прекрасно выразил Д. С. Лихачев: «Русские готовы riskовать самым драгоценным, они азартны в выполнении своих предположений и идей. Они готовы голодать, страдать, даже идти на самоожжение... ради своей веры, своих убеждений, ради идеи»<sup>43</sup>. Точно так же, как и Фёдор Волков, Марей легко поверил в хвастливый рассказ Кортумы о питерском чудо-фонаре, и пока строил его, жил в «светлом кругу мечты», за которым далеко осталась «рыжая лопская девушка».

Но фонарь этот, вытянувший из Марeya все жизненные, духовные силы, завладевший его мыслями, душой, оказался союзником и атрибутом тьмы: «Над подслепым маленьким огоньком и снизу и сверху — на тысячи верст — мерзлая, мертвая тьма. И от огонька — будто еще кромешней, еще чернее» (с. 369). Тьма эта пробралась в сердце героя, заслонила собой все самое светлое в его душе, убила любовь. Смерть уже одела на влюбленных «зеленый можжевеловый венок», в один миг превратившийся из символа любви в символ торжества тьмы вечности над кромешной, едва горящей искоркой человеческой жизни. Как с самого начала Замятину была известна концовка поэмы, так был заранее предопределен трагический финал душевной драмы Марeya, который дорогой ценой постиг, что истинным, настоящим светом, рассеивающим мрак и темноту на земле, светит только любовь.

Последняя, завершающая часть «беломорской» трилогии была написана Замятиным лишь спустя десять лет, в 1928 г. «Ёла» — один

---

<sup>43</sup> *Лихачев Д.С.* Нельзя уйти от самих себя... С. 119.

из лучших рассказов писателя позднего периода, и в художественном отношении он едва ли уступает «Северу». Это произведение является своеобразным итогом поисков Замятина и в области общей философии, и в сфере художественной формы. В статье «Закулисы» он признавался: «Все сложности, через которые я прошел, оказываются, были для того, чтобы прийти к простоте (“Ёла”, “Наводнение”). Простота формы — законна для нашей эпохи, право на эту простоту нужно заработать» (с. 396). Требованию простоты, этому творческому принципу национально выраженной поэтики, подчинены композиция и система образов рассказа.

Образ Цыбина, главного героя рассказа, завершает замечательную галерею портретов замятинских фантазеров-мечтателей, представленных не только в «северно-русской» тетралогии, но и в других произведениях писателя, начиная с ранних. Вспомним Тимошу («Уездное»), «непутевого» Сеню («Непутевый»), Андрея Ивановича Половца («На куличках»), Костю Едыткина («Алатырь»), Селиверста («Знамение»), землемера («Землемер»), Д-503 («Мы»), Куковерова («Рассказ о самом главном»). У каждого из них есть своя мечта. У Цыбина она выражается в стремлении во что бы то ни стало заполучить в собственность ёлу, небольшое поморское парусное судно. Смысл жизни этого героя заключен всего лишь в трех годах, в течение которых он невероятным трудом копил деньги на ёлу. До этого времени Цыбин будто и не жил. Лишь одна ниточка осталась от «той» жизни — жена Анна, которая как часть прошлого тоже была принесена в жертву мечте. Все три года ожидания покупки ёлы семья жила впроголодь. Этот период Замятин уподобляет затянувшейся беременности, когда в неприкосновенной коробочке с деньгами «лежала их ёла, трудно, медленно зрела, питаясь человеческим соком, — и может быть, теперь уже близок был час, когда она наконец родится» (с. 465).

Рассказ имеет вполне строгую структуру. Первую главку можно условно озаглавить: «Рождение ёлы». Она начинается описанием чудной природной картины, точно отражающей предчувствие близкого счастья, долго зревшего в душе Цыбина: «Двухнедельные тучи вдруг распорол, как ножом, и из прорехи аршинами, саженьями полезло синее. К полночи солнце уже било над Оленьим островом всю, тяжело, медленно блестел океан, кричали чайки» (с. 464). Этот прекрасный динамичный пейзаж похож на небесные «роды», в результате которых появилось на свет солнце, долгожданное и людьми, и чайками. А Цыбин уже точно знал, что его «ребенок» — ёла — должен скоро родиться. Появление ёлы на свет могло бы с полным успехом заменить ему рождение сына или дочери, ведь ради нее они



с женой отказали себе в такой радости. Этот сознательный отказ от жизненных благ ради высокой цели напоминает тот самый «христианский аскетизм», о котором говорил в связи с русским характером Н. А. Бердяев. Л. Шеффлер любопытно называет ёлу «суррогатом» собственного ребенка главного героя, хотя никак нельзя согласиться с выдвинутым ею предположением об «эротической» природе всех мыслей и поступков Цыбина<sup>44</sup>, обусловленных, скорее всего, все-таки особенностями национального образа мышления.

Вскоре у Цыбина появилась реальная возможность собрать, наконец, недостающие деньги на покупку ёлы. Долгожданный час пришел, погоня за счастьем началась: «Игра шла крупная: ставкой была цыбинская ёла» (с. 465), а вместе с ней и вся цыбинская жизнь. В один миг в простом русском рыбаке проснулся азартный игрок: или все или ничего, или жизнь или смерть. Это тоже характерная особенность русской ментальности, прямо противоположное качество «христианскому аскетизму» — «природный дионисизм», по выражению Бердяева.

Сердце Цыбина бьется в такт заветному созвучию: «“Ёла...” — ёкнуло сердце» (с. 466) — яркая комбинация аллитерации и ассонанса. Чувства переполняли Цыбина, они прорвались наружу: «Цыбин и правда, как свихнулся. Он, не переставая, говорил, белые зубы сверкали, в шляпке ударил веслом так, что весело хрястнуло пополам...» (с. 466). Продолжая тему «Рождение ёлы», можно точно сказать: у Цыбина начались, наконец, «схватки». Ради близкого счастья, ради перспективы «новой великолепной жизни» он совсем не жалеет себя: «Бечевка до крови резала Цыбину руки, но чем больнее было рукам, тем ему было шире, радостней, хотелось петь, орать разбойно, вовсю» (с. 466). Такое состояние главного героя сравнимо только с состоянием роженицы, когда радость появления на свет живого существа заглушает боль, потому что этот ребенок часть тебя самого и уже не может причинить тебе зло. И ёла «родилась»: «Клаус отсчитал Цыбину двадцать червонцев. Это была ёла — это была его, Цыбина, ёла!» (с. 467).

Вторую часть рассказа можно озаглавить как «Ёла-невеста». В сознании Цыбина происходит новая метаморфоза: ёла-ребенок все больше превращается в ёлу-невесту. Открывает эту тему старый «морской волк» Фомич: «Посудину покупать — это, брат, все одно как жениться... Это — в жизни раз» (с. 468). Фомич, как тонкий психолог, точно определил душевное состояние Цыбина. На бот Клауса,

---

<sup>44</sup> Scheffler L. Evgenij Zamjatin. Sein Weltbild und seine literarische Thematik. S. 249.

уходящего в Мурманск, где можно было купить ёлу, «Цыбин явился в новой, еще не стиранный рубаше, в черном пиджаке...» (с. 469). «Он ехал все равно что к невесте», — в который раз подчеркивает автор. Свою суженую — ёлу Цыбин угадал сразу каким-то непонятным человеческому разуму чутьем: «Ёла стояла и ждала, нарядная, как невеста» (с. 470).

Цыбин никогда не относился к своей мечте о ёле как мечте о чем-то материальном, средстве достижения денежного достатка, прекращения нужды, решения других бытовых проблем. Ёла была потребностью его души. Он ее очеловечил, одухотворил, вдохнул в нее жизнь, поделился с ней своей душой. И она откликается на малейшие его переживания. Отношения между ними в этой части таковы: Цыбин — «жених», ёла — «невеста». Если свести их к единой условной схеме, то получим комплекс действий, напоминающих элементы и стадии русского свадебного обряда:

1. «Сватовство»: «жених» предвкушает встречу с «невестой», волнуется: «Цыбин стиснул зубы, кулаки, всего себя, — чтобы не бежать» (с. 479). Тут же возникает напрасное опасение «жениха»: уж не сосватана ли «невеста» за другого: «Продана?» — хрипло спросил он (Цыбин. — Н. Ж.) Клауса. «Она (хозяйка ёлы. — Н. Ж.) говорит, что она идет сделать порядок на кубрике. Она не продавала». Цыбин засмеялся...» (с. 470). 2. «Смотрины», от которых «жених» приходит в восхищение: «Цыбин один полез в трюм, ощупал, обласкал каждый бимс, каждую доску, он улыбнулся — один, себе, руки у него тряслись» (с. 471). Здесь же случается и первая ревность «жениха» — никто не должен посягать на его суженую. Цыбин при появлении более богатого покупателя «вытащил из кармана кулак с зажатым ножом, замахнулся... Фомич стиснул его руку так, что захрустело, хозяйка выронила нож... Цыбин... схватил его (конкурента Цыбина. — Н. Ж.) толстое, вязкое тело, комкая, выволок на палубу, подтащил к борту, с веселой, злой легкостью поднял и бросил на берег» (с. 472). В этот критический момент Цыбин находился на грани отчаяния и внутренне готов был совершить преступление, убить человека, который посягнул на его мечту, смысл его жизни.

Все противоречия души русского человека вмиг дали о себе знать, обратились во внутренний конфликт личности. Природную мягкость, открытость, детскую чистоту души Цыбина подавили другие, до сей поры неизвестные качества: жестокость и безрассудство. Но, по Бердяеву, здесь нет неожиданностей: «Два противоположных начала легли в основу формации русской души: природная, языческая, дионисическая стихия и аскетически-монашеское православие», открывающие «противоречивые свойства в русском

народе», в том числе «жестокость, склонность к насилию и доброте, человечность, мягкость»<sup>45</sup>. 3. Своеобразное «венчание» состоялось в тот момент, когда хозяйка ёлы «глубоко посмотрела в Цыбина, может быть — увидела все, взяла деньги» (с. 472). 4. А следом состоялась скромная, но счастливая «свадьба» (Л. Шеффлер называет ее «Surrogat-Hochzeit»<sup>46</sup> — «суррогатная свадьба»).

Но совместная жизнь «молодых» длилась недолго. Как скоро выяснилось, хозяйкой на ёле оказалась сама смерть. Автор прозрачно указывает на это: «Клаус сказал: “Она тебе говорит, что теперь ёла твоя, а за ёлу она возьмет тебя”» (с. 473). Замятин постоянно подчеркивает неестественно холодную руку хозяйки, «как у мертвой». «Ёла — ковчег смерти» — это доминантный лейтмотив третьей, последней части рассказа.

Бот Клауса взял на буксир ёлу Цыбина, который был счастлив как никогда, но неотвратимая трагедия вместе с роковым штормом приближалась: «На севере быстро выростала, нагибалась все ближе тяжелая серая стена» (с. 475). И эта стена раздавила Цыбина и его мечту. Чтобы ёла не разнесла вдребезги бот Клауса, Фомич отдал страшный приказ: обрубить буксир. «Смерть» ёлы означала для Цыбина собственную смерть. Он не захотел спастись один, без нее, без колебания прыгнул на ёлу — ковчег смерти, сохраняя ей верность до конца.

Несмотря на то что Замятин на исходе 1920-х гг. простоту провозгласил своим творческим принципом, он не отказался от своих предыдущих художественных достижений, главным из которых возможно является воплощенная им на практике идея интегрального образа, заключенного, чаще всего, уже в названии произведения. Образ ёлы в одноименном рассказе несомненно интегрален. Он быстро развивается, глобально растет от главы к главе, причем по точной аналогии с основными вехами человеческой судьбы: рождением, свадьбой, смертью. В «Толковом словаре...» В. И. Даля, помимо основного значения слова «ёла», находим другое, выделенное отдельной статьей: «удача, счастье»<sup>47</sup>. И хотя это определение Даль приводит под знаком вопроса, для рассказа Замятина оно верно по сути. В сознании Цыбина ёла и счастье — тождественные понятия. Как Фёдор Волков и Марей, Цыбин легко уверовал в возможность наступления

<sup>45</sup> Бердяев Н.А. Русская идея // Русская душа. Тысяча лет отечественного любомудрия. М., 1994. С. 165.

<sup>46</sup> Scheffler L. Evgenij Zamjatin. Sein Weltbild und seine literarische Thematik. S. 249.

<sup>47</sup> Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка. Т. 2. С. 518.

«новой, великолепной жизни» через формальное достижение какой-либо самой благородной, самой высокой цели. В этом заключается их общая трагедия и трагедия всего русского народа.

Будущее, дорога к которому устлана ничем не оправданными жертвами, не может быть счастливым. Думается, эта мысль особенно занимала Замятина в период работы над рассказом и, наверное, во многом объясняет причину обращения писателя к теме Русского Севера после десятилетнего перерыва. В конце 1920-х гг. роман «Мы» перестает быть фантастическим по содержанию, его пророчества стали сбываться со страшной быстротой. Почему это оказалось возможным? — видимо, таков был главный вопрос, который Замятин задавал тогда самому себе. И единственный ответ он видел в природе русского человека, часто склонного подменять переустройство к лучшему реальной жизни призрачными мифами о рае на земле, ведущими к жестокому самообману. Революция, сулившая первоначально столько надежд на осуществление вековой мечты русского народа о «светлом завтра», привела Россию к началу новой трагической эры в ее истории. Рассказ «Ёла» — это философское предвидение Замятина, его предостережение всем русским людям от увлеченности супер-идеями, во имя которой бы отрицалось настоящее во имя будущего.

Интересно отметить, что в этом произведении писателя прослеживается очевидная магия числа «три»: три года Цыбин копил деньги на ёлу, три части в рассказе, которые олицетворяют три основные вехи человеческой судьбы: рождение, свадьба, смерть и, наконец, три буквы в ключевом слове «ёла». В композиционно-поэтической троичности рассказа наблюдается проявление русского фатализма, характерного для фольклора и одновременно мистики этого числа, свойственной всему человечеству. Третий раз, третья фаза, третье испытание, третья стадия в русском фольклоре всегда являются итоговыми, решающими, неизбежно вытекающими из двух предыдущих. Таким образом, троичная структура рассказа «Ёла» и широко разветвленная в нем символика числа «три» работают на раскрытие главной мысли произведения: утопичность стремлений русского героя-мечтателя. В третьей части гибнет сам герой, его ёла и вместе с ней надежды на «будущую, прекрасную жизнь». К тому же сам «беломорский» цикл Замятина представляет собой трилогию, где «Ёла» носит характер итогового произведения, вобравшего в себя лучшие художественные достижения «Африки» и «Севера». Кроме того, итоговость «Ёлы» можно рассматривать в контексте всего творчества писателя. «Творчество Е. Замятина сделало свой “полный круг”, — пишет И. А. Костылева. — “Ёла”, “Наводнение” — это произведения

конца 20-х годов, подытожившие трудные поиски писателем своего пути в литературе»<sup>48</sup>.

Лиричность — отличительная черта всех «северно-русских» произведений Замятина, но в большей степени она присуща все-таки собственно «беломорской» трилогии. В этой связи нельзя не согласиться с мнением В. А. Туниманова, определяющего в целом ее жанр как «лирико-драматическая»<sup>49</sup>. Она представляет собой цикл своеобразных вариаций на тему любви и мечты: в «Африке» внезапно вспыхнувшая любовь сливается с мечтой о ней, в «Севере» любовь и мечта выступают антагонистами, а в «Ёле» сама мечта становится предметом настоящей любви.

Но главной особенностью всего «северно-русского» цикла («Кряжи», «Африка», «Север», «Ёла») является его единая, национально выраженная поэтика, во многом обусловленная особенностями местного колорита. Созданные Замятиным замечательные народные характеры богатyrского типа (Иван, Фёдор Волков, Марей, Цыбин) очень напоминают первых покорителей этого сурового края: духовно прекрасных, физически сильных, отчаянно мечтающих о «новой, прекрасной жизни». А собственно в «беломорской» трилогии уже наблюдается действительно законченное «обобщение мужских характеров»<sup>50</sup> русского склада во всей их глобальной цельности и противоречивости.



---

<sup>48</sup> *Костылева И.А.* Традиции и новаторство в творчестве Е. Замятина (синтез реализма и экспрессионизма) // Творческое наследие Евгения Замятина: Взгляд из сегодня. Кн. I. Тамбов, 1994.

<sup>49</sup> *Туниманов В.А.* Замятин // Русские писатели. 1800–1917: Биограф. словарь. М., 1992. Т. 2. С. 321.

<sup>50</sup> *Солженицын А.И.* Из Евгения Замятина. «Литературная коллекция». С. 190.



**В. Н. ЕВСЕЕВ**

## **Жанровый синтез в рассказах Е. Замятина\***

Рассказ «Пещера» (1920) — случай жанрового и литературно-родового синтеза в прозе Замятина, мирообраз, выражающий авторскую эстетическую концепцию действительности. «Синтетические» образы рассказа полифункциональны, и это создает сложные жанровые очертания произведения.

В 1922 г. реакция критики на рассказ была незамедлительной. В благожелательных и резких отзывах речь не шла о Замятине как модернисте. В произведении усматривали прямую или потаенную сатиру на пореволюционную действительность. Замятиним слово было найдено — «пещера», им были вынуждены пользоваться все рецензенты. В «Пещере» находили однозначный сатирический гротеск. Рассказ виделся сатирическим, полемическим, а гротеск — приемом, увеличивающим «минусы» пореволюционной жизни периода военного коммунизма. Но рецензенты, современники Замятина, не находили в авторском гротеске того, что составляет суть подобного способа изображения — качественного сдвига в образе или искажения реальных пропорций мира. А. К. Воронский упрекал автора в «моральной астрологии», признав безусловным жизненное правдоподобие картины: «Рассказ превосходно выписан и передает то, что было. Были эти дни, когда комнаты превращались в ледяные пещеры»<sup>1</sup>. Художественная реальность «Пещеры» точно соответствовала действительности Петрограда 1918 и осени-зимы 1919–1920 гг.

---

\* Глава из кн.: *Евсеев В.Н.* Художественная проза Евгения Замятина: Проблемы метода, жанровые процессы, стилевое своеобразие. М., 2003. С. 59–91. Публикуется по этому изданию.

<sup>1</sup> *Воронский А.* Литературные силуэты. Евг. Замятин // Красная новь. 1922. № 6. С. 135.

Замятин берет главное, типичное в расстроенном быте: голод — «пять любовно, добела отмытых картошек», картофельная шелуха, продовольственные карточки; холод, промерзший Петроград, чугунная печь, проблема дров; не работают электроосвещение и водопровод. Вроде бы «бытовой сор», но экстремальный, из него вырастает обобщение. Второстепенные детали исключены. «Модельность» бытовых подробностей очевидна, но при этом — реалистичность отображаемого, нет ни одного неправдоподобного факта.

Бытовой материал у Замятина, как и в реализме, сохраняет в определенной мере эстетическую ценность. Существенную роль в этом играет предметно-вещный план сюжета, безусловно, авторский стиль характеризуется стремлением к всеохватывающей символической или психологической трактовке попавшей в поле зрения детали. Но бытовая деталь не всегда символизируется, она и сама по себе ценна — как отражение характерности жизни. В ней прослеживается связь с обстоятельствами, историческим временем. Замятина нередко и считали «бытовиком». Бытовая деталь не изымается из сферы жизнеподобия, она «точная» примета исторического времени, при некоторой неотчетливости его границ. Решаются повседневные заботы, но в экстремальной ситуации — испытательной для жизни человека.

Оба этажа петербургского дома олицетворяют драматичное земное бытие в определенных исторических и бытовых обстоятельствах, им подчинена жизнь обитателей дома. Верхний этаж — «высокий», он ближе к «небу» в трехэлементной структуре мира, что выделено направленностью взгляда Мартина Мартиныча: взгляд, хотя и с «корточек», устремлен вверх. На верхнем этаже, несмотря на пещерный быт, еще сохранены духовные («высокие») представления о любви, долге. Символичны в подобном плане и предметы письменной, книжной и музыкальной культуры. Но такой порядок культуры разрушен, «опутан» материальными заботами ситуации выживания. Именно в ней оказались верхние жители, ранее далекие от земных реальностей.

На нижнем этаже тоже напряженно сражаются с бедой, но здесь уже наступило пещерное («языческое») время. Мотив оборотничества (образ смены сущности) воплощает деградацию человека к зверинотелесному (бездуховному) существованию особенно выпукло, гиперболочно — как погружение на «дно» мира, в царство смерти, хотя все реально мотивировано: Обертышев — практический, «земной» человек, умеющий приспособиться к обстоятельствам. «Пещерная» мораль основана на инстинктах выживания, на законах природы, в ней не принципиальны собственно человеческие качества. С виду интеллигентный Обертышев, подчинивший себя цели выживания



семьи-рода, когда заходит речь о помощи, мгновенно преобразуется в оборотня, «обрастающего» зубами.

Нисхождение Мартина Мартиныча по лестнице на нижний этаж — спуск на уровень инстинктов, актуализированных временем, считает автор. В «пороговом» пространстве, на лестнице, «на черте» как образе психологического кризиса, решающего перехода каких-то границ и меняется, как у «оборотня», этическая структура внутреннего мира персонажа. Нисхождение характеризуется эпитетом «кандално», подчеркивая спонтанный поиск топлива. Поиск, обусловленный и чувством долга, приводит к победе «нового» («пещерного» Мартина Мартиныча над «давним» («со Скрыбыным»). Человек у Замятина — существо двойственное, сочетающее в себе духовную и природную ипостаси (сущности). Активное равновесие противоположных сил нарушено: «пещерный», инстинкт вытеснил нравственный самоконтроль, подавил сознание человека — носителя нравственной культуры, не свойственной природному миру, существующему иными механизмами регуляции жизни.

Автор стремится оттенить в краткой сцене, что борьба совершилась стремительно, т. к. стремительно действовал инстинкт: рефлексии, сознательному решению отведено мало места, Это вторая завязка подлинного конфликта, предшествующая этикопсихологической драме, кульминационные моменты которой еще впереди, т. е. они требуют сюжетно-мотивного и психологического развития. Душевная борьба будет усиливаться: «пещерный» Мартин Мартиныч победил временно. Первая завязка «находит» причины поведения человека в бытовых, исторических обстоятельствах, в его непосредственных связях: долг перед женой, любовь к ней, желание, чтобы она стала «прежней». Вторая завязка «обнаруживает» детерминанты в телесно-материальной природе человека. Она в глубине хранит психические защитные механизмы, генотип бессознательных, спонтанных рефлексов самосохранения жизни, в мифопоэтическом ключе — «древних» инстинктов, хранящихся в глубинах «пещеры» и бессознательном «ДНС» психической структуры человека. Автор последователен: он завершает сцену воровства репликой Обертышева: «Теперь всё крадут, сами знаете...» (с. 414)<sup>2</sup>. Нарушение традиционного этического правила («не укради!») «узаконено» обстоятельствами «пещерного» времени, косвенно оправдывает героя и, следовательно, может не создать новой проблемы

<sup>2</sup> Здесь и далее цитаты приводятся по изд.: *Замятин Е.* Избр. произведения: В 2 т. / Вст. ст. и примеч. О.Н. Михайлова. М., 1990. Т. 1, — с указанием страниц в скобках.

для коллизий. Конфликт был бы попросту снят, а сюжет утратил бы напряженную динамику развития.

Возвращение на верхний этаж, где еще живы остатки разума, сознательных решений и культуры поведения, открывает перед героем нравственную драму совершенного им действия.

Типичность ситуации для большинства рецензентов была безусловной, с этим не спорили. Обращали внимание на характер обобщения, авторские оценки, кому адресовалась сатира. «Все было, — продолжает А. К. Воронокий. — Но как рассказана, в каком освещении дана вещь? О драконах-большевиках ни слова, но весь рассказ заострен против них: они виноваты в пещерной жизни, и в кражах, и в смерти Маши»<sup>3</sup>. Но все же критика автора «Пещеры» не являлась безадресной.

Направленность сатирических, полемических стрел Замятина всегда была адресной. Рассказ с заглавием «Пещера» указывал на исходную точку падения в пучину разрушенного быта — революционный 17-й год. Фамилия Зиновьева в опубликованном в 1922 г. тексте рассказа выявляла адресат критики. Зиновьев Г. Е. — председатель Петроградского Совета, глава города, тогда разделявший всю полноту ответственности за положение в Петрограде. Мелкая сошка, приближенная к власти, выведена в негативном виде. Это предельно распоясавшаяся среда, делающая себе новых кумиров: «Я... — Зиновьев: на колени!» (с. 416). Адреса сатиры конкретны.

Но лезвие сатиры Замятина — обоюдоострое. Кто «молится» чугунной печке, «пещерному богу» — русский интеллигент. Кто крадет дрова — он же, коренной носитель представлений о высокой культуре, т. е. не «примитивный» или «природный» человек — тип героя, заполонившего литературу того периода. На историческом изломе встретились две эпохи — «пещерная», жесткая к человеку, и вся предшествующая ей культура: она с усилием противостоит первой, а порой, как шелуха, слетает с человека. Разумеется, речь идет о культуре умозрительной, далекой в вымышленных представлениях о мире и человеке от тех жизненных реалий, в которых личность повседневно пребывает.

Текст отсылает к «знакам» культуры («письменный стол», «книги» и прочее). Он воплощает «симфонию» голосов культуры дореволюционной поры, все же, в авторском выражении, замкнутой, символистской — утонченной, рафинированной, оторванной от реалий жизни, от ее неизбывных противоречий (но оказавшейся погруженной в них). В рассказе очевиден намек, что эта культура «парила» над жизнью.

<sup>3</sup> Воронский А. Литературные силуэты. Евг. Замятин. С. 135.

Она была замкнутой и субъективированной: «синенькая комната», «зеленое небо», «снизу, из другого мира — шарманщик...» (с. 415).

Образы контекстуальны, по типу они — аллюзии, реминисценции. Символистская цветосимволика пародируется, хотя не в резких тонах. Синий цвет отсылает к «небесной» устремленности этой культуры, уменьшительные формы травестируют переживания о безвозвратно ушедшей культуре. Зеленый цвет неба, замкнутый, «картинный» характер этой сотворенной «вселенной» выражают ее «книжность», элитарность, земную непрочность. Закономерен в этом плане эпитет — характеристика увядающей Маши: «бумажная» (с. 416). Главные атрибуты данной культуры: музыка и модель символистского двоимирия — теоретический предмет символистов, их практика, которую они пытались перенести на саму жизнь. В центре «вселенной» — рояль или пианино, скрябинский опус как символы музыки, играющей столь важную роль в жизни и творчестве символистов («...и я играла»). Имя А. Н. Скрябина в «Пещере» значимо, ибо само имя — символ ушедшей эпохи, ее теургических, мистических поисков с целью преображения мира. Свое творчество Скрябин рассматривал как синтез, магию, заклинание, как мистерию, способную реализовать «медиумическую» сверхзадачу, «расколдовать» Душу мира, вселенной и тем самым преобразить ее. В последние годы Скрябин разрабатывал замысел грандиозной Мистерии, готовил вступление к ней — «Предварительное действие»<sup>4</sup>. В рассказе с темой смерти, проблематикой ветхой плоти человека указан последний опус Скрябина — так же знак смертности человека, противопоставленной его устремленности к высотам духа.

Пародирование состоит в том, что вместо музыки, ритмов вселенских процессов, отражающих целостность, бесконечность мира, вместо «музыки революции» слышится глухой стук топора, подступает мертвенная тишина. «Синяя льдина», похожая на гроб, «бессмертный шарманщик», «мудрая морда луны», мечта о бессмертии («мы — никогда не умрем» здесь символистский аналог пребывания в Вечности — с. 415) — все это из символистского словаря или декадентской литературы рубежа веков, разом, оставшейся где-то за порогом исторического слома. Но эта культура под пером автора, при сочувствии ей, явно проговаривается о своей изначальной отграниченности от жизненной толщи, ее повседневности: «снизу, из другого мира, шарманщик». Двоимирие в данном случае травестируется автором. Явно — мир для него беспрерывен, не делится на высшие

<sup>4</sup> См., в частности: *Минералова И. Г.* Русская литература Серебряного века (поэтика символизма). М., 1999. С. 66–104.

и низшие сферы. «Бессмертный шарманщик» — уличный музыкант, нехитрыми мелодиями ручного органа добывающий на пропитание, равно пребывающий в мире, а не внизу — с точки зрения «высокой» культуры (антитеза одновременно создается и отменяется автором). В едином, неделимом замятинском мире «надмирность» или «двоемирие» пародируется в пластичном пространственном образе как раздвоенность героя: «...одной половиной видел бессмертного шарманщика, бессмертного деревянного конька, бессмертную льдину, а другой — пунктирно дыша — пересчитывал с Обертышевым поленья дров» (с. 415). Все совершается «здесь и сейчас», в сложном и противоречивом «сцеплении» человека и мира, духа и плоти, обстоятельств и связей с другими людьми. «Перевернутый» мир символизма Замятин вновь перевернул, возвращая человека к этому сакраментальному «здесь и сейчас», из «сверхреальности», некоего потустороннего мира к «земным» реалиям манифестирующим — вне всякой мистики — сущности жизни.

Полемика, ирония не означают абсолютного отрицания символистской культуры. Отношение Замятина к символистам отличалось противоречивостью. Не принимая их двоемирия, в сущности — романтического, он, напротив, ценил их способность к мечте с проекцией в будущее, устремленность к духовному восхождению (кстати, прямо вытекающее из двоемирия). Автор сочувствует своим героям, но констатирует: земной мир, погруженный в историческое и социальное бытие, мстит им за «неотмирность», корректирует их знание и самопознание — неполное. Утонченная культура не выдерживает пресса «пещерных обстоятельств». Им с усилием противостоит духовность.

Замятин создаст образ-обобщение — образ глины, ставший лейтмотивом рассказа. Культура с трудом противостоит «пещерным» обстоятельствам. Революционная эпоха «смяла» ее в бесформенный «кусочек глины», предлагая начать с нуля («назад к Адаму» — с. 412). Эпоха обстоятельствами «лепит» характер, она создает новые психологические очертания личности в зависимости от того, каков выбор и духовные силы личности.

Сатирическое задание в «Пещере» — не единственное, оно не определяет всех жанровых параметров рассказа. Эпоха представлена в психологическом ракурсе. Рассказ можно считать психологической новеллой. Мнение о «Пещере» как психологической новелле высказано неоднократно, но оно не аргументировалось. Два мнения — прямо противоположны. «Горизонты психологической новеллы («Пещера». — В.Е.) не открывают читателю большого мира» (Н. А. Грознова). Иначе считает Е. Б. Скороспелова: ««Пещера» — “тайное тайных” его (Замятина. — В.Е.) “малой” прозы — “психологическая новелла”».

Признакам психологической новеллы соответствуют сюжет, композиция, хронотоп «Пещеры». Условием для психологического повествования являются сосредоточенность на переживаниях героя, его личной судьбе, авторский интерес к душевным переломным ситуациям. Герой в рассказе подвержен испытанию, это заостряет противоречия. Герой открыт всему миру, его ничто не защищает, незащищенность выявляет его опыт. Герой находится в ситуации психологической ломки. Переступая границы, он вынужден отвечать за свои шаги духовным потрясением, отчуждением, непониманием окружающих людей. Разрешение психологического конфликта (прежде всего с самим собой) выявляет силу или слабость героя.

«Пещеру» можно считать новеллой — кратким эпическим повествованием, сжатым «романом» об индивидуальной судьбе человека. Новелла раскрывает противоречивость характера человека, его свободу-несвободу в драматичных перипетиях, в сюжете с неожиданными, резкими поворотами, завершенными пуантом — новым ракурсом для предшествующего действия, вопросом, актуализирующим философский аспект предмета изображения.

Но новелла ищет «новость», необычное происшествие (приключение как основу для испытания индивидуальной судьбы героя) в газетной хронике. Замятину сюжет предлагала пореволюционная действительность. Она всюду была экстремальной. Кража дров не являлась экстраординарным событием, она была будничным, типичным для психологии целого периода жизни страны явлением.

Замятин проявил себя нравственным максималистом. Конечно, психологический конфликт мотивирован художественно: кражу совершает интеллигентный человек: в этом состоит «случай» психологической новеллы. Проступок выявляет психологическую, нравственную неготовность героя к общему падению нравов («сейчас всё воруют») и собственному погружению в пещерную тьму.

Своеобразие замятинского психологизма определяется изображением испытательной, кризисной ситуации, порождаемой ею душевной напряженностью, крайней психологической неустойчивостью героев. Они переживают свою судьбу как нерешенную и незавершенную, где каждый шаг чреват выбором в ситуации, когда воочию открывается трагический удел человека как отдельной личности — и в качестве конечного существа.

У малого жанра (новеллы, рассказа) нет большого объема «внутреннего» эпического времени для развертывания («созревания») характеров и явлений. Новелла демонстрирует противоречия, а не раскрывает их со всей обстоятельностью и широтой. Действие в ней сконцентрировано во времени и в ситуации. Авторский психологизм (ин-

терес к кризисным, переломным состояниям в душе героя) сливается с возможностями эпического объема: герой изображается неготовым к решению драматических коллизий. Они, возникнув, намечают путь героя через центральную ситуацию, через резкий «скачок» (кражу — испытательную ситуацию) к внутренней психологической драме. Композиция «Пещеры» есть структура психологической новеллы, однако не все решает композиция. Для психологической новеллы обязательна сосредоточенность на переживаниях героя, его эволюции в переломных моментах. Но и здесь объем ограничивает возможности детального психологического анализа, авторских описаний внутреннего мира героя в передаче сложного процесса движения чувств. Замятин избегает развернутых описаний внутренних переживаний героя, являющихся основным средством психологического анализа в классическом реализме.

Малое «поле» психологического анализа в «Пещере» расширяется благодаря «синтетическим» образам. Они представляют (замещают) психологические понятия. Можно выделить несколько признаков, приемов авторского психологизма.

Психологизм достигается за счет нерасчлененности субъектно-объектных связей в повествовании, их «зыбкими» границами, когда трудно различить слово автора и слово героя. Такие персонажи, как Маша, Обертышев, Селихов, самораскрываются в диалогах и монологах, в сфере восприятия и комментариях главного героя. Но его психология — в центре внимания автора. Она выражена в лаконичных внутренних монологах, в незавершенных фразах (с многоточиями). В них заключен потенциал психологичности изображенного явления. Опущенные части фраз скрывают сложные переживания. Нерасчлененность субъектно-объектных отношений ведет к тому, что герою «присвоен» весь видимый им окружающий мир «пещеры-вселенной» — как внешний психологический фон его внутреннего мира, самоощущения. Окружающий героя мир, его пространственно-временные приметы, его облик в целом и в отдельных его частях — функции сознания героя. Автор исходит из его круга знаний и представлений. В ряду предметов, находящихся в спальне, выделен «археологический» предмет («каменно-вековые гончарного вида лепешки»), свидетельствующий о спектре интересов хозяина. Поэтому герой может видеть окружающий мир, действительность, обстоятельства в признаках «пещерной» эпохи — в границах наличного «кругозора» знаний. Иначе говоря, в рамках всего повествования актуализирована «психологическая точка зрения», когда авторская точка зрения может опираться на то или иное индивидуальное сознание (восприятие).

Замятин раскрывает мир героя, его психологию, не отказываясь от аналитического наблюдения, но ограничивая его по причине избранного «модуса» изображения — художественного синтеза. Аналитические описания свойственны, например, толстовской прозе, постигающей «диалектику души» человека. Они дают выверенные истолкования внутреннего мира героя (изнутри) и его психологические характеристики «со стороны» — от лица других героев, автора. В замятинской поэтике такие средства сведены к минимуму. Задачи почти те же, но решаются они иначе. Образ в «Пещере» воплощает клубок нарождающихся мыслей, порой смутных ощущений, «широкозахватную» психологическую рефлексивность, ее динамику, взаимопереходность, поэтому проза чужда анализу как систематике, описанию каждой части целого. Автор как бы остается в сфере сознания и восприятия героя. Внутренний мир героя и его окружение открывается постольку, поскольку это доступно сознанию самого героя, в том числе и в психологическом аспекте. Многое решается в зоне его мировосприятия, но всегда автор может отстраниться.

Вместе с тем на бытовой, предметно-вещный мир наслаивается «сетка» универсальных образов, выполняющих и психологическую функцию. Автор не искажает действительность. Однако достоверность, типичность — не в точной передаче фактов, событий, бытовых реалий и подробностей, а в передаче психологического восприятия этой реальности. Т.е. быт втянут в сферу непосредственных переживаний персонажа, здесь он психологически воспринимается и оценивается. Нарушение пропорций и дано в сфере воспринимающего сознания, в его «психологической» точке зрения.

Особую роль в психологическом аспекте выполняет «интегральный» образ пещеры. Универсальный образ и есть «психологическая сетка», спроецированная на поведение персонажей. Напомним, что в пещере можно лишь переживать кризис, принимать последние решения, умирать или возрождаться.

Замятинская поэтика снимает оппозицию внешнего-внутреннего. Автор находится внутри изображаемого мира (но одновременно и извне). Образ пещеры воплощает средоточие мира, он — «внутренний», символический (ценностно-хронотопический) центр художественного мира произведения как образного аналога внехудожественного мира. Весь мир («вселенная») переносится «внутрь» пещеры, он отражается в человеке, который как бы расположен в ней. Грубо говоря, мы всегда — в мире, в его «чреве». «Пещера» есть замятинский образ расположения человека внутри непрерывного материального мира (континуума), в его противоречивой целостности. Здесь нет границ между «внешним» и «внутренними» мирами. Создастся авторский



мирообраз, он может быть носителем и психологического, и философского смысла.

С этой особенностью связана другая черта рассказа. Нагнетается всеопределяющая, всеохватывающая психологическая атмосфера переживания «пещерной» реальности, экстремальной на протяжении сюжета. Эта реальность в целом характеризуется внутренним угнетением, психической неустойчивостью, общей подавленностью героев. Экспрессивными являются средства и приемы, необходимые для выражения экстремальной ситуации, в которую «помещены» герои самим временем (разумеется, и автором).

В динамичном повествовании Замятина (что вообще ему свойственно) статичное или объемное описание состояния персонажа заменяет емкая «предметная», «слуховая» деталь. Она выполняет функцию психологической метафоры («ножом по стеклу», образы «глины», «щепки», отколовшейся «льдины»). Внутреннее состояние персонажа нередко выражено через внешнюю атрибутику, т. е. границы между «внешними» и «внутренними» мирами сняты. Психологизм замятинской прозы специфичен, он неклассического типа. В изображении явления «синтетический» образ выполняет психологическую функцию не отдельно, а в совокупности с другими функциями — сатирико-полемическими и другими. Образ в прозе писателя целостен, неразложим в этой целостности, он стремится решать сразу все функции.

Двусоставный метафорический эпитет («скомканное, глиняное» — лицо) — средство психологической характеристики персонажа, внутреннего мира героя. Лицо уподоблено куску глины, т. е. аморфному, бесструктурному веществу, у которого потеряна определенная «форма», «фигура». Интегральный образ «пещеры» тоже несет семантику аморфности, как, впрочем, и состояние «послепотопной» жизни, в которой ранее устойчивые связи разрушены. Метафорический перенос («...теперь у многих глиняные лица» — с. 112) порождает наглядно-предметный, «визуальный» образ. Самоощущение героя передается в физической расщепленности, в соприкосновении с окружающей «материей» (у Мартина Мартиныча от соприкосновения с ней остаются на теле «вмятины»). Принцип реализованной метафоры Замятин использует повсеместно: предметно-наглядный образ передает и психологическое понятие «мякотелого» человека, т. е. его характер.

В образе главенствует общий, «эскизный» план выражения, заменяющий подробное, детальное описание, вероятно, предполагаем мы, сложного и противоречивого комплекса психологических переживаний и ощущений человека в ситуации хаотического «послепотопного» быта.

«Скомканное» лицо может выражать не только общее для целой эпохи психологическое состояние, во и конкретную психологическую реакцию человека, оказавшегося в ложном положении. Мартин Мартиныч, скрывший от жены реальное положение с дровами, находится в состоянии растерянности и беспомощности. Он — спонтанно и, может быть, по внутренней своей природе — не желает огорчить близкого человека, у которого есть еще надежда на праздник и, главное, на выздоровление, на возвращение к полноценной жизни. Мы догадываемся о скрытых чувствах, переживаниях героя (Март проговаривает возникшую ситуацию: в кабинете нет дров). Они дополнены пониманием безысходной ситуации и собственной недееспособности, порождающим — на фоне звука топора в нижнем этаже («щепают коряги от барки»: практичный Обертышев нашел дрова) — психологическую «деструктивность» внутреннего мира.

Метафорический образ стремится быть символом — многозначным образом. Его семантическая глубина жестко не регламентирована, она опирается на читательское домысливание. Такую же психологическую роль в данной сцене выполняет образ птицы. Она мечется в замкнутом пространстве. Это «пространство» — душа героя. Образ — параллель к психологическому состоянию Марта.

Косвенно (ассоциативно) образ птицы сопряжен с другим образом рассказа — «ноевым ковчегом». С ним сравниваются комната-спальня («вселенная») и петербургский дом, где «спасаются» от исторических и бытовых катаклизмов люди. В ветхозаветной истории потопа птицы Ноя — ворон и голубь. Последний, выпущенный из ковчега во второй раз рукою Ноя в безбрежное водное пространство, возвратился с масляным листом — знаком, что вода сошла с земли. Появление птицы с благой вестью приурочено к «вечернему времени» (Быт 8: 11) — образ птицы в рассказе тоже появляется дважды и соизмерим с «сумерками» — символической (в суточной шкале времени) границы между светом и тьмой — образами борьбы надежды и отчаяния. На этом, собственно, и закончилось сходство. Продуцированная в тексте рассказа библейская аналогия резче подчеркивает смысловой контраст, соответствующий авторскому замыслу. В христианской эмблематике голубь (небесный вестник) с веткой маслины (оливы) — символ мира и духа благодати, благой вести об обновленной земле. Он — «вестник примирения» Бога, дотоле скорбевшего о порочном человечестве, ниспославшего на него потоп, с праведником Ноем. Человеческий мир в «Пещере» противоречив. Он нагружается в хаос, тьму. Поэтому замятинский образ не лишен сакральной символики, но служит цели «высветить» отдаленность человеческого мира, пребывающего в противоречивой исторической, национальной жизни, от идеального

прообраза благодати. Характерно, что автор использует общеродовое наименование («птица»), исключает традиционно-христианскую атрибутику (лист, ветвь маслины). Образ лишь отчасти символизирует надежду. Он — метафора безысходности, отчаяния.

Образ строится по принципу психологического параллелизма, восходящему к тому слою мифопоэтики в фольклоре, где возможно сравнение с птицей как тождество двух явлений — души человеческой, отлетающей от тела, с птицей — существом, обитающем в верхних слоях миропорядка: «...и кусок Мартин Мартиныча, как с воли залетевшая в комнату птица, бестолково, слепо тукался в потолок, в стекла, в стены...» (с. 412–413). В структуре сравнения («кусок» Мартина Мартиныча и птица) обнажается непередаваемое на словах сложное единство — незавершенный комплекс мыслей и переживаний, чувств героя. Это пример авторского способа воплощения «эмбрионального», как бы в зародыше, если воспользоваться термином самого Замятина, «языка» мысли, психологической рефлексии — еще не ставшей отчетливой, как бы выходящей на уровень сознания из психических глубин, пример воплощения «молекулярной жизни человеческой души» (с. 87, 101).

Птица в поисках выхода из замкнутого пространства — психологическая метафора лихорадочно пульсирующей в сознании героя мысли, направленной к поиску дров, напряженного переживания ответственности за близкого человека. Это образ осознания героем собственной неспособности решить проблему, в целом драматического мироощущения, раздвоения в связи с ложным положением из-за только что прозвучавших слов «благородного» обмана. Хаотично летающая птица (птица-душа) — предметная, «визуальная» метафора раздвоенной («расколотой») души, аналогия психической и этической структуры осознающего свое двойственное положение человека, поэтому образ строится и на основе традиционного нерелигиозного символа. Это литературный штамп, эмблематичный образ в искусстве — «птица в клетке», восходящий к представлению о птице как существе, природой созданном для свободного полета, но запертого в клетке-темнице, образе неволи, а шире — земного удела (опять же соотносимого у Замятина с образом «пещеры»). Мы наблюдаем пример «неклассического» способа и форм психологизма, свойственных прозе начала XX столетия.

После метафорического эпитета («лицо у него скомканное, глиняное») следует дополнение. Оно в тексте выделено графическим знаком — скобками: «...(теперь у многих глиняные лица: назад — к Адаму)» (с. 412). В ключевых словах — новая аналогия, в них заявлен эксплицитно (прямо, как бы от автора, взявшего в скобки

свои слова) принцип обобщенности в индивидуальном состоянии персонажа. Слова, выделенные пунктуацией, принуждают заново осознать смысл первой части синтактико-смыслового целого. Характер и обстоятельства, специфика эпохи и психология человека, его «природа» представлены здесь в мифопоэтическом ключе прочтения образа (впрочем, как и многие другие замятинские образы). С этой целью в повествовании актуализированы антропогонические мифы о творении первого человека из пластичного материала — глины. «Синтетический» образ решает, наряду с психологической функцией, и другие задачи — сатирические и полемические.

Образ «глиняного» человека («Адама») выделен обобщающим словом: «у многих». Он явно полемичен по отношению к революционной эпохе, его психологический субстрат не отделим от сатирического задания. Революционные эпохи, предлагающие утопические проекты быстрого и кардинального изменения общества, исходят, как правило, из умозрительных представлений о человеке как «пластичном» существе (эти проекты игнорируют весьма сложную и противоречивую природу человека). Ранее устойчивые связи в культуре общества при этом деформируются, они приводятся (и осознанно приводятся) в хаотическое состояние как условие нового акта «творения». Эпоха претендует быть «мастером», «творцом» нового характера человека. Однако у Замятина изображенные обстоятельства (результат сознательного деяния — «потопа»: раньше все было несовершенным) свидетельствуют о беспорядке, разладе человеческой жизни.

Приходят в забвение (мотивы забвения и памяти в рассказе) духовные слои, культурные пласты жизни, ставшие «минувшими», «прежними». Жизнь (бытие человека) как бы возвращена к естественному природному состоянию, к первичной материи, в «бессознательное» состояние. (В мифопоэтическом «языке» глина как «первичное» вещество соотнесено в словаре Х. Э. Керлота с понятием материи; материя есть «бессознательное формы»<sup>5</sup>.)

Пластичная, мягкая глина — символ распада и возрождения. В рассказе на первый план выходит символика распада жизни героев, обусловленного деградацией к «пещерным» временам. Пластичность глины возможна при наличии воды — связующей силы (так мотивируется движение героя за водой). Реалистическая деталь (спуск Мартина Мартиновича за водой на нижний этаж петербургского дома) включена в символическую пространственную структуру — двухъярусную. Нисхождение за водой с верхнего на нижний этаж глубоко символично. Оно равнозначно перемещению с уровня сознания, раз-

<sup>5</sup> Керлот Х.Э. Словарь символов. М., 1994. С. 142.

ума, самоконтроля на уровень бессознательной, инстинктивной жизни (дно «пещеры»). Дом уподоблен внутренней психической структуре героя, а лестница и движение по ней символизируют противоречивую дуальную связь между сознанием и глубинами человеческой психики (и символы этих глубин — вода и нижний ярус дома). Герой, отмечено, сходит с «небесных» высот к земле, к ее первичным источникам жизни. Однако этот спуск явно «хаотичен», отчасти бессознателен, интуитивный и инстинктивный, «подсказанный» подсознанию первичным чувством — слухом: «Слышно: внизу, у Обертышевых, каменным топором щепают коряги от барки...» (с. 412). Такое перемещение из одной области в другую может символизировать и движение в царство смерти, расположенное в нижнем уровне мироздания в мифологической иерархии. В обряде христианского крещения вода символизирует смерть природного и возрождение духовного человека. Но в таком аспекте лестница, обледенелая от водяных «сплесков» (с. 413), воплощает не живую связь между двумя уровнями в процессе нисхождения, а мертвую (вода в Петербурге не живая, а мертвая). (Лестница как символ градации символически воплощает также процесс психологического самопознания героя).

Вода в холодном мире героев находится в застывшем (мертвом) состоянии. Пластичность глины должна быть обеспечена и теплом, источником которого является естественное светило или замещающий его искусственный огонь — средство размягчения и обжига глины (так мотивируется движение героя и за топливом для огня). «Материя» в застывшем состоянии — «колкая», хрупкая. Она превращена эпохой в «скомканное» состояние. Но она непластична, она «колется» так же, как застывшая вода — лед (мотивы льда, льдины в рассказе). Такова «логика» поэтического языка Замятина, она опирается не только на мифологический язык, но и научное мышление, оперирующее первичным, «физическим» материалом (еще одна сторона авторского синтеза).

На смену классическому «анализу» (в том числе и психологическому) в прозе Замятина утвердился «синтез». Малый «объем» средств психологического изображения компенсируется повышением их семантической ассоциативности, смысловой емкости. Нередко достаточно лаконичного «звукообраза» («ножом по стеклу»), который говорит больше о психологическом самочувствии и нравственном микроклимате изображенной среды, нежели подробное описание этого психологического самочувствия.

Следовательно, авторский психологизм обусловлен определенной поэтикой. Внутреннее состояние героя выражено через внешний облик, «телесно», предметно, ибо снимаются границы между внутренним

и внешним. Образ зримый, предметно-вещный, но мы как бы смотрим в его содержание, вглубь, в заповрхностный мир явлений. Здесь вся «вселенная» «вибрирует», отражая драматический строй внутреннего мира главного героя, сдвиги и процессы, равные космическим и природным стихиям.

Отчуждение (как состояние душевной жизни героя, его внутреннего мира — микрокосма), психологическое напряжение выражены образом отколовшейся льдины (т. е. «макрокосмическими» процессами). В сцене беседы Марта и Маши с Селиховым использован психологический подтекст. Селихов шутит, но Март понимает, что приход домового председателя имеет другие цели. Март «подбрасывает дров», т. е. пытается «разогреть» человеческие отношения, со страхом ожидая слов гостя. Он еще надеется или пытается отдалить момент официального сообщения, склонить гостя на свою сторону. Формируется скрытая метафора нарастающей психологической «температуры» (понятие дается в наглядном образе). Смех по поводу происходящего в городе, довольно грустный, резко оттеняет внутренний драматизм. Но от повышения внутренней «температуры» «вселенная» героя, будучи наполнена застывшей водой, раскололась на отдельные льдины, как весной — под воздействием тепла — начинается ледоход. Герой воспринимает себя на отдельной льдине, его уносит от людей, их голоса уже звучат как бы издалека (не в масштабе кабинета, а во вселенском масштабе), звучат «оттуда»: «Пол в кабинете — льдина; льдина чуть слышно треснула, оторвалась от берега — и понесла, понесла, закружила Мартина Мартиныча, и оттуда, с диванного далекого берега — Селехова еле слышать» (с. 416–417).

Однако в «Пещере» сатирико-полемический, гротескный аспект сюжета и психологизм в изображении и выражении конфликта — не единственные жанровые константы. Жанровый синтез проявляется в том, что картина конкретно-исторической жизни, способ ее подачи, «интегральный» образ «пещеры» и многое другое в произведении имеют ярко выраженный характер притчевости изображенных событий и явлений.

Кольцевое — по принципу параболы — обрамление сюжета центральным образом, мифопоэтические средства и приемы создания этого образа придают локальным событиям и конкретным судьбам петербуржцев 1919 г. статус универсальности, всеобщности, а художественному обобщению — философский смысл. Притча — жанр онтологический: единичное, конкретное в этой жанровой модели человека и мира рассматриваются в общебытийном аспекте, с точки зрения общечеловеческих проблем, вечных в драме человеческого существования — в истории и в природном космосе. В «Пещере»

интенсифицированы основные категории бытия: человек, мир, пространство и время, жизнь и смерть. Определяющую роль вновь выполняет многогранный образ пещеры.

В авторском замысле и исполнении образ пещеры предполагает широкий круг философско-этических ассоциаций, основанных на продуцировании образами произведения возможных аналогий (черта художественного синтеза). «Пещерные» люди — Мартин Мартиныч и Маша — «благоговейно, молча, благодарно простирали к нему руки» (с. 411). Стилизация художественной реальности, высокая архаичная лексика, приближенная к церковно-славянской, переводит бытовое явление в новое — ценностное — измерение. Реальность (жизнеподобие) бытового жеста, предмета соблюдается (обычный бытовой жест — промерзший человек протягивает руки к огню, чтобы согреться), но стилизация и другие авторские приемы «моделируют» петербургскую квартиру, где «спасаются» люди, как образ храма, в центре которого находится алтарь-печь: «В темной пещере — великое огненное чудо» (с. 411). Петербургская спальня — это и «пещера», и «вселенная», и храм, и «ноев ковчег» — «корабль спасения». В христианской традиции храм и есть «корабль спасения», он также моделирует всю вселенную в архитектуре и символике. Следует отметить, что образы спальни и людей (в экспозиции рассказа они в позе моления) адресуют читателя к иконографическим традициям: иконописцы в деревянной основе будущей иконы выдалбливали углубление для основного изображения, называемое «ковчегом». В таких сравнениях, возможных ассоциациях, опирающихся на параболическую поэтику притчи, частные события укрупняются, приобретают «космический» масштаб, обобщающий смысл.

Символична пластично выраженная поза моления, обращенная в центре спальни-пещеры, моделирующей вселенную, к явленному чуду. Поза благоговения и надежды на весну-возрождение образно маркирует утраченный идеал, обещающий надежду и спасение, указывает на другой пласт символики пещеры, восходящий к христианской традиции, к культу Рождества Христова.

Богородица, по христианским легендам, родила Богомладенца в хлеву, т. к. в Вифлееме ей не нашлось места в гостинице. Хлев, по апокрифическому Евангелию Фомы, был устроен в пещере. Здесь и располагалась первая земная колыбель-«спальня» Христа — ясли. Отчасти Замятин, преследуя свой замысел, следует иконографической традиции символического изображения чудесного рождения Христа в пещере. Канонически на иконе Рождества нет атрибутики — нет хлева, соломы, кормушки. Младенец лежит не в рукотворном мире, а в пещере, символизирующей сердцевину мира-вселенной, соединение горного



мира с дольным, земным, приход преображения «изнутри»; «...пещера — это образ мира, в самую глубину которого входит Бог, подобно зерну или закваске, выбрасываемым в поле или тесто, Пещера — это сердцевина земли, средоточие материальности». Так поясняет символику иконы Рождества в «Школьном богословии» (М., 1997) диакон Андрей Кураев, продолжая: «пещера дается темным фоном: тьма без малейшего просвета». Автор отмечает, что окружающая источник света Христа-младенца — тьма — символически свидетельствует о «поразительной невосприимчивости мирского мрака к свету Евангелия». Думается, в данном аспекте цветосимволика рассказа («темная пещера») вызывает ассоциации с иконографической символикой.

Конструктивными являются и другие философские аспекты мифо-архаической и библейской символики пещеры. Раннехристианские храмы воплощали, как и любые святилища, вселенную и имели пещерный облик, т. к. в образе пещеры сливались идеи жизни, смерти и воскресения. На этот образ наслаивается символика «ноева ковчега». «Ноев ковчег» — еще одна парабола, отсылающая к библейской истории потопа с целью универсализации образа. Количество персонажей «Пещеры» (Март, Маша, Селихов, Обертышев, его жена и трое детей) строго соответствует библейскому числу «спасающихся» людей: Ной, его жена, три сына и их жены: всего восемь человек (см. Быт 6: 18); история человечества в притчевом сюжете чревата повторениями, возможными аналогиями. В любом случае, архаическая и библейская символика учтена автором рассказа, она необходима ему для создания универсального фона, придающего изображению судеб отдельных людей глубину философской и нравственной проблематики. Но при этом конструктивным является принцип антитезы, по сути философско-этической: свет истинной духовности (непреходящие ценности) — ложные, подменные «боги» (ценности).

Жизнь любящих друг друга людей (Марта и Маши — пары человеческой, «повторяющей» в авторском решении историю человечества) заброшена в большой и грозный мир земного бытия — «темный» и «холодный». Символические аналогии с «потопным», «ноевым ковчегом» и храмовым культом открывают этико-философский аспект жизненной драмы, идею спасения, ставшую для героев определяющей. Образ водной стихии, расстроившей ранее созданный человеком порядок мира, переосмыслен. Вода как текучая стихия представлена в стадии косности, смерти — «льда и «холода» мира. «Холод» и «тьму» земного бытия желательно согреть светом, растопить теплом, и человек (Мартин Мартиныч — хозяин искусственного очага) делает отчаянные усилия. Отчаянные, т. к. люди в ситуации выживания отчуждены друг от друга, отношения между ними — при

внешнем участии (с Обертышевым и Селиховым) — «холодные», как холоден искусственный, неподлинный свет. В этом притчевом ракурсе выявляется символика «пещерного бога» — чугунной печи.

Смысл образа в том, что жизнь петербуржцев сведена к насущным телесным потребностям в тепле. Но вместе с тем происходит и подмена ценностей в драме человеческого существования, приближенного к ситуации выживания. В данной ситуации пещерный бог («огненное чудо») есть языческий идол, требующий жертвоприношений. Эпитет «огненное» адресует к другим слоям символики пещеры. В мифопоэтической традиции огонь или очаг в пещере уподоблены солнцу — огню в небесной оболочке; отсюда церковнославянское «пещера» — «печь», «русская печь»<sup>6</sup>. Налицо соединение двух образов: печь подобна пещере — углублению с огнем внутри. Огонь печи-временки замещает солнечный огонь, но он не сравним с последним. Солнечный огонь (свет и тепло) — альтруистичен, щедр для всех печной огонь — искусственное пламя, требующее жертв — дров, которых нет для поддержания огня в жизненно сузившейся «вселенной» героев.

Огонь — стихия двойственная: созидательная, очищающая, дающая свет и тепло, и образ уничтожения, смерти<sup>7</sup>. Философская мысль Замятина, что ранее было отмечено, идет от определяющей в его творчестве идеи неразрывного и противоречивого единства духовного и материального начал в человеке. В прозе писателя человек трагически привязан к собственной «материальности» — телесности, проще сказать в нашем случае — он нуждается в тепле. «Пещерный бог» у Замятина — «жадный» огонь, пожирающий окружающий мир, как пищу. Он изображен как живая стихия, которая, лишь насытившись, мурлычет подобно домашнему коту. Но его «прирученность» иллюзорна. Люди, уповающие на него (стихию собственно «материальную», а не духовную) как спасение, могут стать его заложниками, что и происходит с Мартином Мартинычем, совершившим кражу. Пещерное бытие стало местом мук его совести. В христианской традиции мучение грешной души — в адском пламени. В отечественной языковой традиции мир ада — пекельный мир (ср.: пекло). В библейском тексте он уподоблен «печи огненной» (Мф 13: 42). Однако в замятинской притче именно дольний мир становится для человека пекельным. Духовное и телесное в человеке ослаблено в кризисное время жизни, они «ветхие» (сравнение человека с «ветхим» Адамом), здесь — хрупкие под прессом обстоятельств, эти две сущности человека, особенно

<sup>6</sup> Мифы народов мира: В 2 т. / Гл. ред. С. А. Токарев. Т. 2. С. 311.

<sup>7</sup> Славянская мифология: Энци. словарь / Под ред. В. Я. Петрухина и др. М., 1995. С. 284.

в случае, когда духовные, нравственные основы личности с усилием этим обстоятельствам противостоят. Автор рассматривает человека как явление культуры и природы в философско-этических категориях, в том числе и в рамках христианской культуры, где — в дуализме духа и тела — все приоритеты были отданы духовной ипостаси человека. В пещном действе — религиозной драме три отрока проходят огонь невредимыми, душа же замятинского героя опалена огнем<sup>8</sup>. Насколько огонь будет очищающим, думается, этот вопрос Замятин оставил истории, но однозначен вывод авторской притчи о человеке: плоть человеческая смертна (проблема актуализована в тексте: «...ведь мы — никогда не умрем»), тело принадлежит утробе «пещеры» — земле, подчиняется ее законам, тем насущнее встает перед человеком проблема высокой одухотворенности.

В связи с образом пещеры надо сказать и о попытке Замятина осуществить синтез трех литературных родов — эпоса, лирики и драмы. Конечно, в эпическом произведении можно лишь создать подобие лирики и драмы, т. е. их образы в восприятии читателя. На этом пути синтеза у представителей художественной культуры Серебряного века было немало творческих находок, плодотворных решений.

Эпическое, повествовательное произведение дает описание ситуации. Драма имеет цель воссоздать реальность ситуации. Она представляет действие как происходящее сейчас, на глазах зрителя,

<sup>8</sup> См. христианское предание о трех отроках и пещном действе: Библейская энциклопедия: Репринт. 1891 г. М., 1990. С. 455, 564. Очевидно, автор «Пещеры» отсылает читателя к пещному действу. Обряд или чин пещного действия совершался за неделю до Рождества в утреню. Его тема — мучения трех отроков, отказавшихся поклониться ветхозаветному идолу. Для религиозной драмы посредине храма устанавливалась «пещь». В религиозной символике пещного действия определяющая роль отведена огню и воде. Н. В. Поньрко статье «Святочный смех» обращает внимание на амбивалентный (двойственный) характер символики огня: «Для греховного, ветхого человека огонь будет убивающим, адским, для духовного, нового — очищающим и возрождающим» (см.: Лихачев Д. С., Панченко А. А., Поньрко Н. В. Смех в Древней Руси. Л., 1984. С. 163). Вода, заливающая огонь, — символ спасения в христианстве, в его литургических текстах, как и образ погашенного огня. Огонь и вода выполняют существенную символическую роль в религиозных мистериях, отражающих христианское понимание природы человека: «Всякий человек — новый Адам. Падая, он повторяет путь, пройденный Адамом, восставая — приобщается к Христу» (Там же. С. 180, 193). Именно такой путь проходит главный герой рассказа, впрочем, и героиня (пуп, женщины повторяет путь Евы и Богоматери), но автор рассказа подчеркивает их телесную — земную — «ветхость» (значение имени Адам «земля»), противопоставляя последней бессмертие души, опаленной огнем, но сопротивляющейся падению.

видимое ему. Задача лирики состоит в «исследовании» не ситуации, а эмоциональной реакции на нее. Замятин стремится к синтезированию в образе и слове, повествовании, предметном мире произведения восприятия (эмоциональной реакции), представления (показа событий и лиц как бы в действии, а не рассказа о них) и умозрения (когда в сменяющихся образах воплощено и движение абстрактных понятий). Именно в этом и можно найти объяснение эстетической природы художественного синтеза в творчестве писателя.

Драматизация повествования в «Пещере» обусловлена природой конфликта — трагического. Образы и повествование театрализованы — в повышенной их знаковости. Замятин в пространственных образах имитирует «театральность» действия, которое как бы происходит на глазах у читателя. Действие протекает в ограниченном пространстве, «рампа» ему создается в экспозиции. Здесь расставляется театральный реквизит (он перечислен целым рядом предметов). По сути, это описание интерьера сцены. Описание подчиняется законам сценографии, как и жесты, позы персонажей. «Драматургичность» сюжета заключается в том, что персонажам «выделены» роли, они носят театральные «маски», например, романтической героини (Маша), потенциального злодея (Обертышев), шута (Селихов), хотя природа человека у Замятина сложнее, нежели в рационально построенной трагедии классицизма, где характер героя сведен к одной доминирующей черте. Театральность связана с трагическим содержанием. Есть трагический герой с высокими устремлениями, вошедшими в неразрешимое противоречие с обстоятельствами и собственной противоречивой природой, которому, в свою очередь, противопоставлен герой-антагонист. (Фатальность, роковые силы, которые некоторые исследователи рассказа приписывают сознанию Замятина, его взгляду на мир, на деле обусловлены природой конфликта и задачами синтеза. Герои у автора рассказа «дублируют» персонажей драмы.) Экспрессия декламации подчеркивает театральность. Часть текста можно рассматривать как авторские ремарки, комментарии к действию, монологам персонажей (текст от лица героя типа ремарки «А Маша:», текст в скобках и т. д.). Время действия соответствует условному времени трагедии, укладываясь в 24 часа. Пространство четко разделено. Оно соответствует характеру героя (его масштабу) и состоит из двух ярусов — двух этажей петербургского дома. (Кстати, пространственное разделение условно «делит» героев на «высоких» и «низких».)

В рассказе воплощена характерная для художественного мышления писателя идея непредсказуемости проявлений сложной, противоречивой природы человека — существа духовного, но вобравшего

в себя все ритмы и стихии природного космоса; отсюда — постоянные уподобления жизни человека живой и мертвой природе, движению ее «материализованных» стихий. Человек предрасположен к изменению (метаморфозе) в кризисных ситуациях. Телесное теснит, преобразовывает духовный слой личности. Оно «спорит» с сознанием, призванным регулировать выходящие из границ естественные стихии, меняет этическую структуру личности, иногда — прямо противоположно. Возникает устойчивый в произведениях писателя мифологический мотив метаморфозы, когда сущности меняются местами. Человек у Замятина как бы бесконечно движется в пределах своих возможных крайностей. Он не знает себя в возможной полноте знаний. Замятии напряженно ищет органику сочетания этих крайностей из произведения в произведение.

Поэтому и в «Пещере» он ставит своего героя в ситуацию самопознания. Пещера — образ самопознания, условия проникновения к глубинным сущностям и характеристикам жизни. В энциклопедической статье В. Н. Топоров отмечает: «Пещера может выступать как символ условий, в которых возможно только неподлинное, недостоверное, искаженно-искажающее знание и неполное существование»<sup>9</sup>. «В философском мифе о пещере (7 книга “Государства” Платона) земное бытие человека, — продолжает автор статьи, — уподобляется положению прикованных узников, находящихся на дне пещеры; повернутые лицом к стене, они могут видеть перед собой только тени людей, проходящих перед пещерой, — единственное их знание о реальном мире». В решении платоновского вопроса (насколько достоверно знание человека о мире и о самом себе) замятинский герой «прикован» (отметим эпитет «кандально») к условиям бытия внутри «пещеры»-вселенной. Однако он, относительно свободный, способный передвигаться, предпочитает сидеть спиной к пещере — своему бытию, направляя взор вверх («запрокинув голову... чтоб не видеть земли...»). Но бытие властно направляет человека вниз, к земле, к окружающему миру — бытию драматическому. Но, по Замятину, человеку иного бытия не дано: «пещерные» времена и «потопы» были всегда; таков характер притчи. Удел человека состоит и в том, чтобы осуществлять познание и самопознание своих возможностей. В этом заключается ответ революционной эпохе, изначально крайне умозрительно полагававшей изменить человека и общество в решительно короткие сроки.

Итак, синтез условно-обобщенных способов изображения, мифопоэтики и принципов реалистической эстетики, принятый в художе-

<sup>9</sup> Мифы народов мира: В 2 т. Т. 2. С. 311.

ственном методе Замятина, порождает сложные жанровые очертания его произведений.

В «Пещере» мифопоэтика и стилизация универсализуют событие, выявляют в нем повторяемость, вневременной, общечеловеческий смысл (суть здесь не сводима лишь к образам «потопа» или «ковчега» и неизменные начала в человеке и в природе — в порождаемой мифом о пещере глобальной образной модели мира).

«Пещера» — рассказ-трагедия, т. к. бытовой случай поднят до уровня трагедийности. «Высокий» герой столкнулся с земной действительностью, столкновение породило антиномию. По структуре рассказ схож с трагедией, где основная ситуация задана в целом. Она не меняется, но постоянно осложняется, т. е. трагизм нагнетается, предполагая катарсис. Силы, действующие в социальных связях, в природе человека могут быть роковыми. Герой порой не волен в выборе, но он решает свою судьбу в ситуации гибели. Он не способен отказать от собственной природы, но может преодолеть ее «пещерные» начала — даже ценой физической гибели.

Однако принципиальная жанровая антииерархичность, свойственная замятинской поэтике «синтетизма», приводит к тому, что «Пещера» является и психологической новеллой. Это осложняет жанровые признаки произведения, затрудняет выбор однозначного жанрового определения. В притче персонажи — не объекты художественного наблюдения, они субъекты этического выбора<sup>10</sup>. Персонажи «Пещеры» являются также и объектами психологического анализа, при этом сюжетопорождающим фактором стали предельно конкретные события, вполне реалистически представленные конфликтные ситуации, формирующие психологическую драму персонажей.

«Пещера» — философско-психологическая притча, осложненная гротеском, полемическим заданием и ярким сюжетно-композиционным новеллистическим решением конфликта и темы.

1920-е гг. отмечены вниманием Замятина к художественному эксперименту, в т. ч. эксперименту с жанровыми формами. Ведущим становится малый жанр — подвижный, оперативно откликающийся на стремительно меняющуюся историческую действительность. Жанр рассказа оказывается подвижным, «синтетическим», интегрирующим изобразительные возможности готовых жанровых моделей. Их диффузия приводит к тому, что в рассказе трудно выделить жанровую доминанту. Условность форм и приемов создания сюжета, хротопа подчеркивается как прием синтеза. На бытовые картины и сцены

---

<sup>10</sup> Литературный энциклопедический словарь / Под ред. В. М. Коженикова, П. А. Николаева. М., 1987. С. 305.

в рассказах наслаиваются фантастические планы, история, событие, изображенное как реальное, соединяется фантастикой (рассказы «Все», «Икс» и др.).

Пространственно-временная структура малого жанра усложняется. В экспериментальном и философском «Рассказе о самом главном» (1924) пространственно-временной континуум состоит из нескольких параллельных планов — исторического, земного, природного и космического миров, сосуществующих в едином ритме Вселенной, где микрокосмы людей и природных существ сосуществуют, сопрягаются с макрокосмическими масштабами единой жизни мироздания. Взаимопроникновение всего сущего (большого и малого, вечного и однодневного, далекого и близкого) выделено параллельностью описаний, расширяющих пространство и время. Вселенная с помощью фантастического допущения (гибель далекой планеты), постоянных изменений пространственно-временные ракурсов предстает как непрерывно изменяющийся континуум, в котором апокалиптические процессы, космическое и историческое бытие, пронизанные драматическими коллизиями, чревато рождением новых миров и существ.

Другой путь расширения жанровых возможностей рассказа связан с опытом работы Замятина в 1920-х гг. над пьесами. С середины 1920-х Замятин нередко приходит к приему драматизации прозы, создает своеобразные «театрализованные» рассказы. В этом проявилась и «зрелищность» образа в прозе писателя, стремление локализовать художественное пространство в образ концентрированной «площадки», на которой разыгрываются коллизии судьбы персонажей.

Историческая действительность преломляется в рассказе «Икс» (1926) своеобразно. С одной стороны, автор сразу же дает прямую установку читателю, что произведение в жанровом отношении — рассказ («В спектре этого рассказа основные линии — золотая, красная и лиловая...», с. 481). Определение эпической основы произведения уже в первой фразе подчеркивается типом авторского повествования, который является открытым, прямым: все события и поступки героев комментируются самим автором — в эксплицитной форме. В центре повествования оказывается локальный исторический отрезок времени, отмеченный точной датировкой события (май 1919 г.). Революционный быт рассмотрен в столкновении старых и новых форм жизни и поэтому предстает неустойчивым, явно трагикомическим и абсурдным.

Подчеркивая, что произведение является «рассказом», эксплицитный автор, постоянно вмешивающийся в действие, комментирующий его, подающий реплики, формирует — при обращении



к реалиям исторического времени — «модельность» происходящего. Этому служит и четкая театральная структурированность пространства. Все события и конфликты берутся в строго очерченные «сценические» рамки. Историческая действительность и быт введены в «декорации», которые подчеркивают не условность происходящего, а его внутреннюю и внешнюю трагикомичность.

Действие переносится, как это и возможно в рассказе, из одного места в другое, локализуется на центральной «площадке» — пересечении улиц Блинной, где разыгрываются любовные драмы, и Розы Люксембург, улицы, концентрирующей в себе признаки революционного быта (здесь расположены «всевозможные УЕПО, УЭКО, УОНО» и развивается «красная линия»; с. 481). Поэтому цветовая живопись (тоже средство художественного синтеза), выражающая конфликт времени (между революционными требованиями, установлениями и естественными потребностями человека), органически синтезируется и в «сценическую» форму сюжета — как меняющиеся цвета декораций.

Повествование, оставаясь «рассказом», принимает яркие театрализованные формы. Автор меняет сцены, уточняет их пространственные, интерьерные атрибуты: «дождевой занавес раздвинут», «ложи-подворотни полны публики», «сцена — два подъезда» (с. 488). Дождь здесь превращается в «сплошной стеклярусный занавес», а улица трансформируется в театральный зал: «Вся Роза Люксембург была сейчас театральным залом: стеклярусный дождевой занавес раздвинут, ложи-подворотни полны публики, сотни глаз прикованы к сцене. Сцена — две конструктивных, по Мейерхольду, площадки: два подъезда с навесами у входов в галантерейный магазин Перелыгина (входы, конечно, забиты досками: год — 1919-й). Действие разворачивается одновременно на обеих площадках...» (с. 481). Ряд других приемов акцентирует театральность. Текст нередко дается в скобках, напоминая ремарки из пьесы.

Синтез прозы и театральности, конечно, носит условный характер, т. к. пространство и время в эпическом произведении вербализуются: автор подчеркивает, что время измеряется разворачиванием повествовательного текста («Еще пять-десять строк — и, глядишь, дьякон придумал бы, что сказать»; с. 484). Вместе с тем автор концептуально берет на себя роль сценариста, педалирующего инсценированность недраматического произведения, уточняющего зрелищные формы изображения, разрабатывающего мизансцены. Акцентирование театральности концентрирует внимание читателя на условности, абсурдности, трагифарсовости революционного быта и новой идеологии, что проявляется в судьбе дьякона Индикоплева, сознание которого

раздвоилось между требованиями новой идеологии и естественными потребностями человека, что породило развитие конфликта к трагикомическому финалу. Буффонадные, фарсовые элементы развенчивают метаморфозы человека — дьякона Индикоплева, превратившегося в марксиста, т. е. надевшего социальную маску, ему не свойственную. Каламбур, введенный автором в текст, раскрывает мнимость социальной маски, за которой скрывается «марфизм» — поклонение плотским радостям (комическое обнажение примата материального в марксизме). Высокие, но утопические идеи в быту превращаются в фарс, в комедию (история с прозодеждой), которая может, напротив, принять пугающие фантазмагорические обличья. Особое отражение реальности в синтетической структуре рассказа обнажает абсурдность не вообще жизни, а тех ее форм, которые навязаны сознанию и поведению человека, чья этика подвержена коррозии релятивизма. Революционный быт оказывается историческим «спектаклем», порождающим трагедию и комедию частной жизни человека в условиях нарушенного нормального хода этой жизни.

Имитация «сценичности» необходима Замятину для расширения жанровых возможностей произведения малой формы. Стилизуя сюжетное действие рассказа, подчеркивая его сценичность, Замятин открывает дополнительные возможности для художественного обобщения и оценки исторической действительности. Стилизация «под пьесу» сюжетных ситуаций присваивает рассказу жанровые возможности другого литературного рода — драмы (комедии, фарса), актуализирует алогизм революционного быта. В дополнительных координатах «сцены» он выявляется в своих нелепых признаках, обобщается и оценивается. Драматизация рассказа с использованием признаков фарса, буффонады формирует сатирическое обобщение и подобную же оценку предмета изображения.

Экспериментируя с жанром рассказа, открывая в нем новые возможности, Замятин создает рассказ-миниатюру «Десятиминутная драма» (1928). В рассказе повествование, как в «Иксе», ведется от лица автора, комментирующего действие по законам сценического искусства. Вновь имитируя эпическое действие как разворачивающееся на «сцене» — глазах зрителей (а это действующие лица рассказа и читатель), Замятин ломает жанровый стереотип восприятия, совмещая событийный ряд рассказа с рамкой сцены и драматического произведения. Демонстрируя авторскую литературную игру, обнажая условность приема драматизации прозаического произведения, Замятин парадоксально выводит показанное событие в иное смысловое — и интерпретирующее это событие — измерение: «Никто, кроме меня, не знал, что сейчас они забудут обо всем... и сделаются

статистами моего рассказа, с волнением ожидающими, чем кончится десятиминутная трамвайная драма» (с. 461).

Конфликт в «Десятиминутной драме» строится на противопоставлении ожидаемого и действительного. Сюжет драматизирован: напряженность происходящего в городском трамвае (он и является «сценой» и «залом», где расположены действующие лица и зрители) определяется ожиданием скандала: пьяный пассажир с пролетарской родословной намерен унижить действием «прекрасного молодого человека»: «А и бить же мы вас, сукиных детей, будем!.. Ты кто? Ты — член капитала, вот ты кто»... «А вот как я сейчас тебя тресну по очкам, вот тогда и...» (с. 462).

Персонажи ведут себя, как этого требует жанр драмы, автор уточняет его родовые черты: «Кондуктора нельзя винить: он не мог отправить дальше трамвай, пока в вагоне не появится второй элемент драмы» (с. 461). Функция диалога усилена, за счет диалога сюжет развивается к развязке.

Рассказчик, комментирующий событие, обращает внимание на детали, жесты, мимику, вводит паузы, растягивающие действие, доводящие его до высшего напряжения («Двадцать трамвайных глаз взволнованно ждали развязки»; с. 462). Пародируя жанр драмы, Замятин использует его в серьезных целях. Конфликт носит бытовой характер, однако символика пунктов трамвайного маршрута воплощает авторское обобщение: «Начало драмы возвестил кондуктор церковным возгласом: “Бывшая Благовещенская площадь — площадь Труда!”» (с. 461). В частной, бытовой сценке открывается исторический конфликт и авторское обобщение: идеология века искажает сферу общечеловеческих отношений. Созданная условная реальность подчиняется воле художника, но до определенного предела, Замятин и здесь ломает стереотип восприятия, ожидания логического конца конфликта. Конфликт разрешается благополучной развязкой, выражая замятинскую идею непредсказуемости человека, в котором добрые начала природы могут одержать победу над социальной разобщенностью: «На прощанье... Красавчик ты мой — ну дай я тебя поцелую!» (с. 463).

Произведение в жанровом отношении комический рассказ-сценка, в котором объединяются драматические и комические стороны действительности.

К рассказам драматизированным, в жанровом отношении сатирическим примыкает рассказ «Слово предоставляется товарищу Чурьгину» (1927). Сатирическое обобщение в нем также создается с помощью гротескных средств, элементов театрализации и сказа.

Условно-игровое начало, приемы драматизации сохраняются в сатирических и юмористических рассказах последнего десятилетия

творческой жизни Замятина. В 1930-е гг. он развивает достигнутое. Сценическая площадка определяет контуры сюжета рассказов «Часы» (1934), «Лев» (1935).

В рассказе «Встреча» (1935) русский эмигрант, бывший жандармский полковник, играет в фильме роль жандарма и узнает в другом актере студента, которого когда-то — не в фильме, а в реальной жизни — унизил, и, естественно, ждет мести — по неписанным правилам. Парадоксальная условная ситуация построена на театральной эстетике, маркированной в завязке действия: «Как только полковник услышал этот захлебывающийся, заикающийся голос, в голове у него, как в театре, мгновенно раздернулся какой-то занавес...»<sup>11</sup>. На фоне съемок фильма развивается психологическая драма полковника: он ждет выстрела — исполнения когда-то прозвучавшей из уст студента угрозы. Вместо мести ему предложили сыграть в шахматы: их он отнял в наказание у студента в тюремной камере, еще в дореволюционной России. Прошлые события входят в театральную канву съемок фильма, пересекаются прошлая жизнь в воспоминаниях, актерская жизнь на сценической площадке, ситуация ожидания выстрела и будущее, которое может не состояться, если прозвучит выстрел. В рассказе Замятин также применяет парадоксальный финал. Ожидание развязки как логического следствия прошлых поступков не совпадает со сложной психологией человека, социальные и актерские роли и маски оказываются беднее этой психологии. Драматизация произведения здесь подчинена задачам не сатирическим, а психологическим. Специфика конфликта позволяет говорить о жанре психологического рассказа.

Замятинский парадоксальный, «театрализованный» сюжет раскрывает парадоксы поведения и судьбы человека. Синтезирование в него театральной эстетики акцентирует в жанре рассказа условность ситуации, философский, психологический или сатирический взгляд автора на действительность. Драматизация прозы усиливает изобразительное и выразительное начала именно малого жанра в творчестве Замятина.

В конце 1920-х Замятин создает произведения, ставшие вершинами прозы этого времени, — рассказы «Ёла» (1928) и «Наводнение» (1929), позволившие ему в «Закулисах» констатировать: «Все сложности, через которые я шел, оказывается, были для того, чтобы прийти к простоте... Простота формы — законна для нашей эпохи, но право на эту простоту нужно заработать»<sup>12</sup>.

<sup>11</sup> Замятин Е. Мы. Романы, повести, рассказы, сказки / Сост. И. О. Шайтанов. М., 1989. С. 497.

<sup>12</sup> Замятин Е. Избр. произведения: В 2 т. М., 1990. Т. 2. С. 403.

Движение к искомой «простоте» было внутренним побуждением художника. Характерно, что проза этих лет характеризуется как «традиционно-психологическая» (М. А. Резун). Думается, что произведения конца 1920-х гг. не столь традиционны, как представляется на первый взгляд. Обращаясь к жанру психологического рассказа, Замятин не отказался от накопленного опыта. Стремясь «гармонизировать» сюжет с психологическим заданием, он теперь не выделяет условную форму как конструктивную, исключает гротеск, маркированный сдвиг пространственно-временных планов. Замятин, как и в ранней прозе, показывает своих героев в моменты душевного кризиса или в ситуации, требующей необычайного напряжения сил. Но в изображении внутреннего мира героев деталь становится психологически интенсивной. Психологическая деталь заменяет подробные, выверенные описания психологических состояний: замятинский герой — личность цельная и страстная, не склонная к рефлексии, к углубленному самоанализу. Поэтому психологическая деталь, как правило, символичная, заменяет внутренний, обращенный к психологическим ощущениям, монолог героя. Рассматривая душевное состояние героя, писатель представляет его как непрерывный процесс изменения переживаний, осознанных и неосознанных волевых импульсов и эмоций, фиксируя кульминационные моменты этого процесса. Внутренняя жизнь человека предстает как сложный и динамичный процесс, отражающий моменты развития личности.

Уподобляя внутренний мир человека окружающему мирозданию, Замятин осуществляет психологический анализ в «синтетических» образах. Внутренние движения человеческой души, ее стихии, раскрываются при помощи разветвленной системы лейтмотивов, мифопоэтических образов, сочлененных разноуровневых картин (природных, бытовых, предметных, исторических и т. д.). В проекции макрокосма на микрокосм и, напротив, внутреннего мира героя на природные системы состоит своеобразие замятинского психологизма, в частности рассказа «Наводнение».





## Р. ДЖУЛИАНИ

### «Пещера» Е. Замятина: история и апокалипсис\*

Сегодня — Апокалипсис можно издавать в виде ежедневной газеты.

*Ю. Анненков. «Портреты»*

Рассказ «Пещера» был написан Замятиным в самый плодотворный период его творчества, так называемый срединный период: с середины 1917 г. по середину 1921 г. Рассказу выпала счастливая судьба: в двадцатые годы его неоднократно переиздавали, а к концу десятилетия он уже мог похвастаться переводами на английский, немецкий, сербский, польский и итальянский<sup>1</sup>. Связь рассказа с новой советской действительностью была настолько очевидна, что современники писателя, да и многие сегодняшние читатели, воспринимали его как грандиозную антибольшевистскую метафору. Однако подобное прочтение, правильное по сути, оказывается неполным и далеко не исчерпывает заложенный в рассказе смысл.

Как и многие современники, Замятин ясно осознавал апокалипсическое значение октябрьских событий, о котором он открыто говорил в своих статьях и которое анализировал в художественных произведениях. Однако вышло так, что успех романа «Мы», открывшего антиутопию XX в., заслонил другие произведения писателя, оказавшиеся в тени шедевра и не рассматривавшиеся в своей тесной, глубинной связи с романом.

Когда была создана «Пещера», точно неизвестно, возможно, в 1920 г. Автор публично читал рассказ в июне 1921 г., а опубликован он был в 1922 г. 1920 г. стал зенитом<sup>2</sup> творчества Замятина: он напряженно работает над романом «Мы» (работа над романом

---

\* Впервые: *Jews and Slavs*. Vol. 18 / Ed. By W. Moskvich and S. Nikolova. Jerusalem-Sofia, 2006. P. 199–206. Публикуется по этому изданию.

<sup>1</sup> *Shane A.M. The Life and Works of Evgenij Zamjatin*. Berkeley and Los Angeles. London, 1968. P. 254–255.

<sup>2</sup> Там же. С. 37.

продолжается с 1919 г. до весны 1922 г., хотя сам автор утверждал, что написал его за 1920 г.<sup>3</sup>); в самом разгаре работа над творчеством Г. Уэллса (в 1919 г. появляется предисловие к роману Уэллса «Война в воздухе», в 1920 г. в петроградском издании «Машины времени» выходят статьи «Г. Д. Уэллс» и «О романе “Машина Времени”», в 1922 г. выходит небольшая книга «Герберт Уэллс» и предисловие к его романам «Неугасимый огонь» и «Невидимка»).

В «Пещере» рассказано о 24 часах из жизни семейной пары, Мартина Мартиныча и его жены Маши, изнемогающих от холода и отчаяния в скованном морозом Петербурге. Кажется, что его обитатели, населяющие дома-пещеры, свет в которых дают в десять вечера, да и то ненадолго, вернулись обратно в каменный век. Чтобы хоть как-то согреть больную жену в день ее именин, Мартин Мартиныч крадет у соседа дрова; когда же он собирается покончить с собой, выпив яд, жена умоляет его уступить ей яд и позволить ей умереть спокойно; сам герой выходит из дому и идет на верную смерть, какую — автор не уточняет. Экспрессионистскими стиливыми приемами Замятин рисует сценарий смерти: темнота, лед, тишина и образ «мамонтейшего мамонта», открывающий и завершающий повествование. Действие разворачивается в Петербурге, захваченном враждебными силами Севера: «Между скал, где века назад был Петербург...»<sup>4</sup>. Персонажи погружены в растущую энтропию: с наступлением холода и тьмы силы слабеют, ход мысли замедляется, отмирают правила цивилизованной жизни: теперь до конца света один шаг. Постепенное уменьшение энергии в мире, в котором, как и в романе «Мы», одерживает победу энтропия. Оживляет этот сценарий история любви главных героев, здесь, как и в «Мы», любовь — единственный «энергетический» элемент. Она выполняет «революционную» функцию: оживляет и заряжает энергией. Именно любовь дает главному герою силы выполнять физические действия (красть дрова) и силы сделать последний благородный шаг (оставить яд жене).

Критика встретила рассказ враждебно: слишком очевидным был намек на советский быт времен гражданской войны и военного коммунизма — холод, голод, отсутствие света и отопления, карточная система и т. п. Сам Замятин в письме к К. Чуковскому от 2 июля 1921 г. так описывает реакцию публики на «Пещеру»: «...в Москве я читал — в Союзе Пис<ателей> и в Доме Печати. Репертуар был один

<sup>3</sup> Евгений Замятин и культура XX в.: Исследования и публикации. СПб., 2002. С. 30.

<sup>4</sup> Цитаты из «Пещеры» приводятся по изд.: Замятин Е. Сочинения. Мюнхен, 1970. Т. 1. С. 453–462.



и тот же: “Ловец человеков” + маленький рассказ (для дома П<ечати> нарочно взял “Пещеру”)... Когда шел в Дом Печати, вспомнил одну американскую забаву: в будке — окошечко, в окошечко выставил голову негр, и джентльмены лупят в голову кожаными мечами, а негр вертит головой. К удивлению, негром я не был. Выступало несколько неизвестных мне комплиментариев, очень патетических. Потом — иксовая коммунистка, которой понравился английский рассказ и очень не поправилась “Пещера” (нужно *Te Deum* а там — *Miserere*), И наконец — Полонский, очень корректно, и лестно, и длинно. А в заключение — слово было предоставлено автору. Маститый автор был в ударе, очень ловко выбрил коммунистку и был награжден аплодисментами»<sup>5</sup>.

В 1922 г. Замятина снова сажают, он проводит в тюрьме в Петрограде целый месяц. К этому времени в литературном истеблишменте он оказался в изоляции, смотрели на него как на врага. В том же году А. Воронский напишет статью о последних произведениях писателя: «Из них самой талантливой вещью является “Пещера” и серьезной “Мы”»<sup>6</sup>. И еще о «Пещере»: «Рассказ прекрасно выписан и передает то, что было. Были это дни, когда комнаты превращались в ледяные пещеры и надо всем царил жадный пещерный бог: печка. Мартин Мартиныч жалко и неловко крал дрова, чтобы согрелась Маша. И Маша была исхудавшая и не встававшая с постели. Вспоминала о синей комнате, просто и быстро брала флакон с ядом, чтобы умереть, по-будничному отсылала Мартина Мартиныча посмотреть на луну, чтобы не видел, как она умирать будет, и тот покорно шел. Все было. Но как рассказано, в каком освещении дана вещь? О драконах-большевиках — ни слова, но весь рассказ заострен против них! Искусной рукой направляет автор каждую мелочь против них: они виновны в пещерной жизни, и в кражах, и в смерти Маши. Особенно становится это ясным в контексте иных замятинских вещей, достаточно сопоставить описание дракона с мягким лиризмом, которым овеял писатель воспоминания Маши о пианино, деревянном коньке, открытом окне и пр.»<sup>7</sup>. Отзывы других критиков были еще резче.

В «Пещере» Замятин «показал», а не «рассказал» — в соответствии с собственной терминологией писателя<sup>8</sup> и его литературной теорией —

<sup>5</sup> *Замятин Е.* Я боюсь. Литературная критика. Публицистика. Воспоминания. М., 1999. С. 333.

<sup>6</sup> *Воронский А.* Замятин // *Воронский А.* Искусство увидеть мир. М., 1987. С. 114.

<sup>7</sup> Там же. С. 115.

<sup>8</sup> *Замятин Е.* Современная русская литература // *Замятин Е.* Сочинения. Т. 4. С. 348–365.

пессимизм и отчаяние перед лицом новой советской действительности. С большой смелостью и интеллектуальной честностью в предисловии к русскому изданию романа «Мы» 1922 г., не пропущенному цензурой, он скажет о своем времени словами, которые можно отнести и к «Пещере»: «Я не знаю ничего страшнее этой энтропийной эпохи — и тень от нее падает на следующие страницы»<sup>9</sup>.

Как отмечал Йошт ван Бак, рассказ построен вокруг двух тематико-семантических полюсов: цивилизация vs эпоха троглодита<sup>10</sup>, с постоянным противопоставлением «раньше», времени благополучия, «цивилизованных» отношений между людьми, культуры («Опус 74» Скрябина, шифоньер, милые безделушки и т. п.), и «теперь», времени внутренней и внешней нищеты, возврата в каменный век, к отношениям, основанным на воровстве и эгоизме. Кроме того, в рассказе противопоставлены традиционная русская религиозная культура, ход времени в которой определялся календарем праздников и богослужений, и возврат к новому язычеству (бог-печка). Между «раньше» и «теперь» пролегла большевистская революция: она ни разу не названа, но присутствие ее ощутимо благодаря использованию приема аллюзии и некоторым реалиям советского быта. Чтобы разоблачить отрицательные стороны устройства молодого советского общества, писатель сознательно гиперболизирует историческую ситуацию эпохи гражданской войны и военного коммунизма.

Рассказ отличается тонким формальным построением. Чтобы показать апокалипсические горизонты революции, Замятин прибегает к испытанному набору образов, распространенному в литературе послереволюционных лет: прежде всего это центральный образ рассказа, являющийся, говоря словами Д. Мирского, «материнской метафорой»<sup>11</sup> текста. Это образ пещеры, определяющий идею возврата в каменный век. По мнению А. Шейна, «Пещера» и «Дракон» — это крайние примеры «материнской метафоры»: образы пещеры и дракона задают целую систему производных образов<sup>12</sup>. Для Замятина образы являются визуальным лейтмотивами, помогающими закрепить впечатления в памяти читателя. Дж. Галло писала о «пирамидальной метафоре», «распространяющей семантическое поле одной метафоры на все про изведение, на весь рассказ. В нем есть центральная

<sup>9</sup> Цит. по: Евгений Замятин и культура XX в. С. 32.

<sup>10</sup> Van Baak. J.J. Zamjatin's Cave. On Troglodyte versus Urban Culture. Myth, and Semiotics of Literary Space // Russian Literature. 10. 1981. P. 381–422.

<sup>11</sup> Mother metaphor (*Mirsky D.* Contemporary Russian Literature. 1881–1925. New York, 1926. P. 298).

<sup>12</sup> Shane A.M. The Life and Works of Evgenij Zamjatin. P. 154.

метафора, бесконечно размножающаяся и порождающая бесчисленное число метафор, сходных с ней и в то же время расширяющих ее семантическое поле; каждая из дочерних метафор располагается так, чтобы обогатить первичную метафору новыми оттенками, чтобы влиться в нее и таким образом упрочить заложенную в нее отвлеченную идею»<sup>13</sup>. Метафора пещеры напоминает и о мифе пещеры, рассказанном в платоновском «Государстве». Этот образ подхватит М. Алданов в трилогии «Ключ», «Бегство», «Пещера» (1930–1936). В рассказе Замятина рядом с метафорой пещеры (слово употребляется в тексте 26 раз) стоят «дочерние метафоры»: метафора мамонта (слова, образованные от этого корня, встречаются в тексте 9 раз), метафора зубов (10 раз), льда и мороза («ледяной», «льдина» 16 раз), темноты («темный», «темнота» 11 раз), пещерного божества — чугунной печки (10 раз), камня (8 раз), топора (5 раз).

Большое значение имеют цвета, которым автор уделяет особое внимание. Замятин пользуется ими как экспрессионист, ассоциируя их с предметами, явлениями природы, ситуациями и людьми. Прежде всего цвет служит для усиления центрального образа. На сцене, где разворачивается действие рассказа, есть только бесцветные тона: в пейзаже доминирует бело-серый цвет льда, черный цвет тьмы и пещеры, белый цвет оскаленных зубов, редкие всполохи огня, мерцающего в домах-пещерах. Лица людей цвета глины (слово «глиняный» употребляется 9 раз). В сценах, разворачивающихся внутри домов, присутствуют только два насыщенных цвета: ржаво-рыжий цвет, которым написан бог-печка, и синева флакончика с ядом. Живые цвета относятся к сфере интеллекта (мысли зеленые, как и Стена в романе «Мы», связь с миром энергии) и к области воспоминаний, прошлого: в воспоминаниях Маши загораются зеленое небо, синяя льдина на Неве, румяная вода в реке, синенькая комната героини...

В тексте ощущается характерная для Замятина, и особенно заметная в этот период его творчества, тяга к сжатой, лаконичной, совсем не описательной прозе. Язык рассказа жесткий, как жесткой является описываемая среда и показанная жизнь. В нем есть как устаревшие слова и выражения, связанные с дореволюционной эпохой («ну-с», «сударь мой», «тезоименитство»), так и лексика, указывающая на советскую действительность («на карточках», «домовый председатель»). И напротив, стремясь выделить резко очерченные контуры персонажей и выпукло обрисовать значимые детали, иногда Замятин

<sup>13</sup> Gallo G. Appunti per uno studio su Evgenij Zamjatin. Teoria e scrittura // La letteratura russa. Problemi e prospettive. Genova, 1982. P. 172.

нарочито прибегает к повтору. Например, сосед героев, Обертышев, твердит одно и то же, как заезженная пластинка, по три раза произнося короткие рваные фразы. Ностальгия по дореволюционному прошлому слышна в повторяющемся перечислении связанных с ним предметов и событий, например: «Мартин Мартиныч одной половиной видел бессмертного шарманщика, бессмертного деревянного конька, бессмертную льдину...», «румяная от заката вода» и т. д.

«Пещера» может служить показательным образцом воплощения замятинской теории прозы, изложенной писателем в лекциях, которые он читал в 1920 г. в петроградском Доме искусств. Следуя этой теории, Замятин применяет приемы литературного «неореализма», приемы явно экспрессионистские, помещая рядом далекие друг от друга логико-семантические планы: например, «глиняно улыбаясь», «синеглазые дни», «лохматые своды пещер», «ящерный хвостик — улыбка», «Двадцать девятое октября состарилось» и т. д. Он выстраивает метафоры, напоминающие типичные приемы искусства авангарда: например, «мудрая морда луны» словно позаимствована у Есенина, которого Замятин считал представителем «неореализма» в поэзии<sup>14</sup>. В тексте немало экспрессивных неологизмов, например, «мамонтоподобный», «потопотлично» и «мамонтейший мамонт», открывающий и завершающий повествование.

Чтобы передать апокалипсический размах революционного перелома, Замятин обращается к арсеналу образов, ассоциирующихся с картиной эпохальной катастрофы: прежде всего это образ пещеры, связанный с идеей возвращения в каменный век, образ Ноева ковчега («как недавно в Ноевом ковчеге»), выражение «назад к Адаму», связанное с картиной мира, каким он предстанет на утро после катастрофы. И если герои романа «Мы» Д-503 и I-330 — новые Адам и Ева<sup>15</sup>, Мартин Мартиныч и Маша кажутся последними людьми на земле. Сходное значение имеет упоминание, повторяющееся в тексте трижды, о скрябинском «Опусе 74», поскольку «семидесятые» Опусы композитора носят апокалипсический пафос и посвящены теме конца света<sup>16</sup>. Важность скрябинского мотива подтверждается тем, что Скрябина играют и в романе «Мы».

Революция воспринимается как апокалипсис, всемирный потоп, возвращение к исходной точке отсчета истории и одновременно как

<sup>14</sup> Замятин Е. Современная русская литература. С. 354.

<sup>15</sup> *Suvin D.* Reflection on What Remains of Zamyatin's *We* after the Change of Leviathans. Must Collectivism Be against People? // *Envisioning the Future. Science Fiction and the Next Millenium.* Middletown: Connecticut, 2003. P. 55, 68.

<sup>16</sup> Благодарю за эти сведения музыковеда Б. А. Каца.

сдвиг земной коры, выносящий на поверхность планеты прошлые геологические и исторические эпохи. Как у Пильняка «знаком» революционного переворота являются волки<sup>17</sup>, так и в «Пещере» мамонт воплощает непосредственное ближайшее будущее. В 1924 г. образ мамонта вернется в рассказе Зоценко «Страшная ночь», где говорится о том, что будет через 500 лет, когда Земля вновь превратится в пастбище мамонтов: «Ты вот, скажем, рукопись написал, с одной орфографией вконец намучился, не говоря уж про стиль, а, скажем, через пятьсот лет мамонт какой-нибудь наступит ножицей на твою рукопись, ковырнет ее клыком, понюхает и отбросит, как несъедобную дрянь»<sup>18</sup>.

Немецкий поэт Пауль Целан в стихотворении, посвященном Мандельштаму («Lössruppen: also...» из посмертного цикла *Sclimeepart*, 1971), также обращается к мамонту как к символу российских степей, рисуя суровый пейзаж, окружающий дальневосточный лагерь, в котором погиб поэт, а в нем — диких коней, трубящих в мамонтовый рог.

Времени в рассказе отведено особое место. Не назван ни год, ни век, есть только расплывчатое указание «где века назад был Петербург», отсылающее действие в неопределенно далекое будущее. В «Пещере» есть хронологическая последовательность действия, начинающегося вечером 28 октября и заканчивающегося вечером следующего дня. Этапы наступления холода соответствуют православным праздникам: «На покров Мартин Мартиныч и Маша заколотили кабинет; на казанскую выбранись из столовой и забились в спальне». Значит, герои покидают кабинет 1 октября (14 по новому стилю) и прячутся в спальне 22 октября (4 ноября по новому стилю). Следовательно, эти и более поздние даты, 28 и 29 октября, указаны Замятиным по «старому стилю». Между ними «роковая» дата 25 октября.

Временная организация рассказа напоминает гоголевскую трактовку повествовательного времени<sup>19</sup>. В самом деле, хронологическая точность действия диссоциирует с временными координатами рассказа: хотя действие разворачивается «века спустя», в деталях образа жиз-

<sup>17</sup> Ripellino A. M. I lupi di Pil'njak // Ripellino A. M. Letteratura come itinerario nel meraviglioso. Torino, 1968. S. 241–249.

<sup>18</sup> Зоценко М. Издранное: В 2 т. Л., 1978. Т. 1. С. 398.

<sup>19</sup> Гоголевские «Записки сумасшедшего» оказали значительное влияние на временную структуру романа «Мы». См.: Янушкевич А. «Записки сумасшедшего» Н. В. Гоголя в контексте русской литературы 1920–30-х гг. // Поэтика русской литературы. К 70-летию Ю. Манна. М., 2001. С. 198–202. Действие «Носа» Гоголь уместает от православного до католического Благовещения. См.: Успенский Б. Время в гоголевском «Носе» («Нос» глазами этнографа) // Die Welt der Slaven. 49. 2004. S. 335–346.

ни, который герои «раньше» вели, нет ничего футуристического, они явно относятся к дореволюционной эпохе: скрибииский «Опус 74», шифоньер, пианино, безделушки, шарманщик. Неназванное событие, заставившее людей спуститься по культурной лестнице, произошло совсем недавно, но процесс уничтожения набирает все большие обороты: «*motus in fine velocior*». Окончательная капитуляция людей перед холодом уже неотвратима. Помещение действия в далекое будущее — чистая условность, литературный прием, который подчеркивает трагичность и бесперспективность настоящего. Здесь мы сталкиваемся с тем, что сам Замятин называл «ложным утверждением»<sup>20</sup>, примененным ко временной организации рассказа.

В «Пещере» возникает необычный образ Петербурга: не Северная Пальмира, не Третий Рим, пышный город на воде, а опустошенная земля, покрытая пылью и льдом. В действии нет и намек на Неву, словно великой реки никогда и не было. Из текста возникает причудливый Петербург: упомянуты Васильевский остров и Марсово Поле, где раздевают безымянного Акакия Акакиевича, оставив его в одном жилете; умирающий, если уже не умерший город, который следует отнести к фантастически-визионерскому ответвлению литературного мифа о Петербурге. Многих современников писателя обижало противопоставление образа Лондона из замятинского рассказа «Ловец человеков» образу Петербурга, нарисованному в «Пещере».

Помимо связи с творчеством Гоголя, в рассказе есть еще две значимые интертекстуальные отсылки. Первая — к драме Л. Андреева «Жизнь Человека» (1907), о которой Замятин упоминал на своих лекциях в 1920 г. как о замечательном образце использования приемов символизма<sup>21</sup>. Замятин высоко ценил Андреева, скончавшегося в 1919 г., принял участие в мероприятиях, посвященных памяти выдающегося писателя, и написал воспоминания об Андрееве, опубликованные в 1922 г.<sup>22</sup> Положение Мартина Мартиньча и Маши напоминает положение Человека и его Жены из IV акта «Жизни Человека»: в пустом петербургском доме оставшиеся в одиночестве и капитулировавшие перед страданиями, но по-прежнему нежно любящие друг друга герои, вспоминают годы счастливой жизни. В сцене задействовано совсем мало предметов, среди них — «деревянная лошадка без хвоста»<sup>23</sup>; эта деталь выделена, как и «бессмертный

<sup>20</sup> Замятин Е. О языке // Замятин Е. Сочинения. Т. 4. С. 389.

<sup>21</sup> Замятин Е. Современная русская литература. С. 360.

<sup>22</sup> Книга о Леониде Андрееве. Пг.; Берлин, 1922. С. 107–109.

<sup>23</sup> Андреев Л. Жизнь Человека // Андреев Л. Собр. соч.: В 6 т. М., 1990. Т. 2. С. 474, 478.

деревянный конек» в «Пещере». Другая интертекстуальная перспектива рассказа связана с романом Г. Уэллса «Машина времени», которым в те годы Замятин занимался как критик. Реминисценции из романа угадываются в образе мира, жизнь в котором исчезает, умирает. Завершает «Машину времени» печальная картина будущего: человек и вообще любая форма жизни исчезнут с лица земли, над которой взойдет холодное блеклое солнце. Эта картина будущего опирается на второй закон термодинамики, открытый в конце XIX в.: закон утверждает необратимость всех процессов, в которых задействованы тепло и энергия. Из этого следует, что энергия Земли и машин не бесконечна. Так, в конце XIX в., ученые пришли к выводу, что Земля не сможет бесконечно долго оставаться неисчерпаемым источником ресурсов. Из этого и родилась идея, воплощенная Уэллсом в романе, что Земля движется к концу, а с ее концом наступит конец и для людей.

Смысл рассказа не исчерпывается «Miserere» — жалобным плачем жертв советской действительности. Горький, не ценивший Замятина и написавший в 1925 г. И. Каллиникову: «Замятин — очень умен, но не талантлив и не характерен» — тем не менее понял значение теоретической и философской составляющей в творчестве Замятина: «рассказ, написанный по Эйнштейну, как, напр., у Замятина, это уже не искусство, а попытки иллюстрировать некую философскую теорию — или гипотезу...»<sup>24</sup>. Сам Замятин считал, что у современной русской литературы две главные темы: «вопрос об отношении личности и коллектива, личности и государства» и «тема о положении художника в обществе, организованном на новых принципах»<sup>25</sup>. В «Пещере» разрабатывается первая тема, в своем крайнем проявлении: что может случиться после того, как политическая система установит контроль над индивидуумом и уничтожит личность. Хотя поместить действие в «далекое» будущее и было художественным приемом, Замятин выражал искреннюю тревогу и пессимистическое видение будущего теперь уже советской России. Революция отправила на свалку истории целый мир, очертания нового, безжизненного мира, пугали. В 1932 г. в интервью А. Вергу писатель признался, что ему действительно казалось, будто в голодные годы гражданской войны и военного коммунизма «миру пришел конец»<sup>26</sup>.

<sup>24</sup> С двух берегов. Русская литература XX в. В России и за рубежом / Ред. Р. Дэвис, В. А. Келдыш. М., 2002. С. 493.

<sup>25</sup> Замятин Е. Я боюсь. С. 248–249.

<sup>26</sup> Там же. С. 265.



Поэтому «Пещеру» правомерно назвать «социально-фантастической сказкой», пользуясь определением, которое сам Замятин применял к некоторым произведениям Уэллса<sup>27</sup>.

Апокалипсическое восприятие революции Замятиным подтверждают и другие его произведения этих лет, в названии которых появляются образы, связанные в русской концептосфере с закатом цивилизации и концом света: «Мамай», «Дракон», «Атилла» и т. п. В последующие годы Замятин много работает над этой темой.

По традиции, сохраняющейся и в новейших исследованиях, «Пещеру» не принято причислять к произведениям, объединенным под общим названием антиутопии<sup>28</sup>. Это объясняется тем, что по правилам в антиутопии должна быть показана реализованная в действительности общественно-политическая система и ее разрушительные последствия, в то время как в «Пещере» политическая система не описана и открыто не названа. Однако то, что советская система, хотя и обозначенная косвенно, фактически рассматривается как причина распада петербургского общества, дает полное право причислить этот рассказ к литературной антиутопии XX в. Это самая настоящая антиутопия, поскольку в ней присутствует характерный элемент перевернутой утопии, Т. е. «критика утопии со стороны ее воплощения: утопическая мечта превращается в кошмар»<sup>29</sup>. Точнее, это ухрония — разновидность утопии, восходящая к роману «2440 год» Л.-С. Мерсье (1771 г.), поскольку традиционное путешествие в пространстве заменено путешествием во времени<sup>30</sup>, точные сроки которого не определены, но его конечная точка далеко отстоит от настоящего. «Пещера» — это утопия, действие которой разворачивается в Петербурге и «со знаком —» — как писал Замятин о произведениях Уэллса<sup>31</sup>.

«Мы» и «Пещера» тесно связаны между собой: написаны они были в одни и те же годы, на одну и ту же тему (отношения между человеком и властью), в них одинаковый сюжетный узел (история любви), одинаковая проекция в будущее, которое выглядит как прямое следствие настоящего. Роман «Мы» — смелое пророчество на тему «человек и власть», «Пещера» это, скорее, видение на ту же тему; эти произведения предлагают две альтернативные картины будущего, в которых гиперболизируются конкретные тенденции и элементы

<sup>27</sup> Замятин Е. Генеалогическое дерево Уэллса // Замятин Е. Лица. Нью-Йорк, 1967. С. 140.

<sup>28</sup> См., напр.: Ланин Б. Русская литературная антиутопия. М., 1993.

<sup>29</sup> Strada V. USSR — Russia. Milano, 1985. P. 138.

<sup>30</sup> Vaczko B. L'utopia. Torino, 1979. P. 42.

<sup>31</sup> Замятин Е. Генеалогическое дерево Уэллса. С. 141.

общественно-политической ситуации в России в 1920 г.<sup>32</sup> И то, и другое произведение равно пессимистичны. В 1922 г. Воронский подчеркивал пессимизм Замятина<sup>33</sup>, причем пессимизм тотальный. В самом деле, для человека нет спасения — или он станет рабом тоталитарной власти («Мы»), или естественная эволюция, примененная к обществу, ослабленному негуманной, дикой политической системой, сама приведет его к гибели («Пещера»).

Замятин помещает апокалипсис в первой части, где показана разворачивающаяся катастрофа: «прежнее небо и прежняя земля миновали» (Откр 21: 1). Однако на его духовном горизонте не появляются новое небо и новая земля. Не спустится с неба Небесный Иерусалим, не вернется мессия, чтобы принести мир своему народу. Замятин не верит во второе пришествие: или человечество исчезнет естественным путем вследствие установления тоталитарной власти, или явится Благодетель — наполовину Великий Инквизитор, наполовину Антихрист. Нет ни мессий, ни освободителей, в таком будущем нет места катарсису. В «Пещере» Замятин рисует тревожный образ грядущего, выплескивая в нем страх, который в начале 20-х гг. испытывали многие, — страх, что будущее может обернуться возвратом в далекое прошлое. Тот же страх он испытывал за судьбу русской литературы, с болью и горечью признаваясь в ставшей знаменитой заключительной фразе статьи «Я боюсь», написанной одновременно с «Пещерой» и «Мы»: «Я боюсь, что у русской литературы одно только будущее: ее прошлое»<sup>34</sup>.

Мрачная замятинская картина будущего не осуществилась. России и русской литературе удалось не сбиться пути: они вышли из «пещеры» и вернулись к жизни. О Замятине, классике русской литературы, никто больше не скажет словами С. Семенова, написанными в 1922 г.: «Евгений Замятин стоит от нас далеко в стороне. Он почти одинок. Он почти умер для наших интересов»<sup>35</sup>.



<sup>32</sup> См. анализ структурных элементов «Мы» в статье: *Дубин Б.* Быт, фантастика и литература в прозе и литературной мысли 20-х гг. // Тыняновский сб. Рига, 1990. С. 159–172.

<sup>33</sup> *Воронский А.* Замятин. С. 120.

<sup>34</sup> *Замятин Е.* Я боюсь. С. 53.

<sup>35</sup> Там же. С. 331.



**Е. В. ЗАХАРОВА**

## **Пространство среднерусской провинции в прозе Е. Замятина \***

Коренные проблемы крестьянского космоса образуют центр идейно-художественных исканий прозы Е. Замятина. Уездная Россия находится в фокусе авторского внимания, является предметом эстетического освоения на страницах его произведений.

Взгляд на творчество Е. Замятина в контексте проблемы эстетики национального быта и бытия, художественно воплотившейся в произведениях разных жанров, позволяет проследить особенности эволюции идейно-эстетической позиции писателя, рассмотреть связи писательского мировосприятия с истоками народной культуры и национальным укладом, выявить своеобразие его художественного мира.

В публичной лекции «Современная русская литература», прочитанной в 1918 г. в Лебединском Народном Университете, Замятин писал, размышляя о судьбе русской провинции и о творческих поисках писателей-неореалистов: «Жизнь больших городов — похожа на жизнь фабрик: она обезличивает, делает людей какими-то одинаковыми, машинными. И вот, в стремлении дать возможно более яркие образы — многие из неореалистов обратились от большого города в глушь, в деревню, на окраины. <...> Тут неореалисты находят не только быт — но быт сконцентрированный, устоявшийся веками, крепчайший, девяностоградусный»<sup>1</sup>. И сам Замятин обратился к теме уездной Руси, к изображению ее быта, чтобы увидеть корни национального бытия и почувствовать природу русского характера.

«Если я вам отвечу, что я родился в России — это мало. Я родился и прожил детство в самом центре России, в ее черноземном чреве, —

---

\* Впервые: Вестник Тамбовского университета. Сер. «Гуманитарные науки». Вып. 2 (94). Тамбов, 2011. С. 192–196. Публикуется по этому изданию.

<sup>1</sup> Замятин Е. Сочинения: В 4 т. Мюнхен, 1988. Т. 4. С. 359.

подчеркивал Замятин в интервью Ф. Лефевру. — Там, в Тамбовской губернии, есть городок Лебединь, знаменитый когда-то своими ярмарками, цыганами, шулерами — и крепким, душистым, как антоновские яблоки, русским языком»<sup>2</sup>. Уездная Россия формировала ярчайшие характеры замятинской прозы. Ее контрасты и антиномии вдохновляли писателя на создание панорамных, масштабных картин русской жизни. Не случайно действие многих рассказов и повестей Замятина происходит в провинциальных городках.

В повести «Уездное» (1912) город формирует характеры ключевых персонажей произведения, их образ жизни. Микромоделью человеческого бытия в «Уездном» является образ дома, выступающий одновременно метафорой национального бытия. Вся жизнь Анфима Барыбы — это движение от дома к дому, сознательный поиск человеческого тепла и уюта. Герой постоянно находится в дороге, которая уводит его из отчего дома и позже снова возвращает к родному порогу; для него тесны рамки уездного города, но Барыба словно движется по кругу, от одной точки городского пространства до другой. Отвергая людей, встречающихся ему на пути, он в финале сам остается отвергнутым собственным отцом.

Как отметил В. Б. Шкловский, «“Уездное” Замятина показывает нам провинциальную Россию, где жизнь, кажется, остановилась, где, как будто прижатые камнем, бьются и не могут выпрямиться люди»<sup>3</sup>. Провинциальная жизнь и быт настоящей крестьянской Руси легли в основу поэтики замятинской прозы, показавшей не только широту и красоту русской души, но энтропию национального бытия, о которой позже писал В. Вейдле: «Родилась ли вообще Россия, или так и пронежилась тысячу лет в материнском лоне, так и не вышла до революции из предрассветного, утробного бытия? — Разве и впрямь не дремала она, содрогаясь, вскрикивая и бормоча, но не открывая глаз до страшного пробуждения, и то лучшее, что родилось и возшло на ее просторах, не приснилось ли ей оно и не забудет ли она его так же неизбежно, как все мы забываем среди дневных дел ночные сны?»<sup>4</sup>.

Уездная жизнь размеренна и монотонна, не случайно Тимоша сравнивает Уездное с градом Китежем: «Мы вроде как во град-Китеже на дне озера живем: ничегошеньки у нас не слышать, над головой вода мутная да сонная. А наверху-то все полыхает, в набат

<sup>2</sup> Там же. С. 15.

<sup>3</sup> Шкловский В. Б. О рукописи «Избранное» Евгения Замятина // Замятин Е. Избр. произведения. Повести, рассказы, сказки, роман, пьесы. М., 1989. С. 6.

<sup>4</sup> Вейдле В. Задача России. Нью-Йорк, 1956. С. 133.

бьют» (I, с. 120)<sup>5</sup>. Легенда о невидимом святом граде переосмыслена Замятиным: Китеж — это райское место, город праведников, но в «Уездном» сравнение с подводным градом становится указанием на статичность русской жизни.

Писатель обратил внимание на бытовую ипостась жизни провинции. Ироничное изображение уездного уклада жизни указывает на то, что замкнутые в уездном пространстве персонажи олицетворяют в замятинской художественной прозе негативные стороны русского национального быта, о которых писатель размышляет в записных книжках: «Тамбовское поле. Кому не случалось идти бескрайним тамбовским полем? Ширь, удаль, размах, и самое солнце затерялось, и так заливаешь какой-то жаворонок малюсенький, и далеко, на самом краю, сияют кресты: там — город, такой же, должно быть, широкий и вольный город построил себе тамбовский люд. А прийти в город — все оборванное, облупленное, грязное, и посреди города в луже свинья»<sup>6</sup>.

Тема Китежа возникает и в повести «На куличках» (1913), герои которой оказываются оторванными от родной земли и заброшенными на самый край света. Это пространство, лишённое жизненной перспективы, и потому Андрей Иваныч Половец — центральный герой повести — даже накануне Рождества ощущает темноту, окружающую его здесь: «Было так: он канул на дно, на дне сидел, а над головой ходило мутное, тяжелое озеро. И оттуда, сверху, слышно все глухо, смутно, туманно» (I, с. 181). Однако этому мраку в повести противопоставлена черноземная Россия. О ней тоскуют Половец, Маруся и солдат Аржаной, живущий воспоминаниями о родной земле: в его сердце и в памяти, «должно быть, росное, весеннее утро, пашни паром курятся, лемех от земли жирный, сытый землею, а в небе — жаворонка» (I, с. 166). «Недаром, — замечает Л. В. Полякова, — у солдата фамилия от земли да от поля. Именно так в тамбовских деревнях, на родине Замятина, называют хлеб: не ржаной, а именно “аржаной”»<sup>7</sup>. Человеку необходимо чувствовать родную землю, свою опору, корни. Отречение от них и их забвение грозит бедой. Именно потому так тоскует Андрей Иваныч Половец по родной, знакомой, истинной России. И даже чужой дальневосточный гарнизон он сравнивает с Тамбовом, а значит, с домом.

<sup>5</sup> Здесь и далее цитаты приводятся по изд.: *Замятин Е.* Собр. соч.: В 5 т. М., 2003, — с указанием тома и страниц в скобках.

<sup>6</sup> *Замятин Е.* Записные книжки. М., 2001. С. 135.

<sup>7</sup> *Полякова Л. В.* Евгений Замятин в контексте оценок истории русской литературы XX века как литературной эпохи. Курс лекций. Тамбов, 2000. С. 70.

Из такой — черноземной, патриархальной России — героиня рассказа «Правда истинная» (1916). Она попадает в город, о своей жизни в котором рассказывает в письме домой. Произведение открывается своеобразной мизансценой: Дашутка сидит у окна, и ей «виден между крыш вершок неба» (I, с. 357). Одно из самых ярких впечатлений девушки о городе — фонари, освещающие ночные улицы. О них она пишет матери: «И фонари на улицах цельную ночь полыхают, светло — чисто день белый, иди — куда хочешь, очень великолепно, не то что у вас в селе» (I, с. 358). Но героиня тоскует по своему селу и мечтает: «Выйти бы теперь на огород босиком, и чтоб земля праховая была под ногами <...> и больше ничего не надо» (I, с. 358). Значимым компонентом поэтики рассказа становится язык. Осознавая важность языка как средства создания произведения, Замятин в публичной лекции «О языке» (1920–1921) говорил: «Если вы пишете об уездной жизни — вы должны сами в этот момент жить уездной жизнью, среди уездных людей, мыслить по-уездному, — вы должны забыть, что есть Петербург, Москва, Европа и что вы пишете может быть больше всего для Петербурга и Москвы, а не для Чухломы или Алатыря»<sup>8</sup>. Сам писатель следовал этому принципу, и речь его персонажей отражала особенности их жизненного уклада и мировоззрения.

Сюжетообразующим является образ города в повести «Алатырь» (1914). В славянской мифологии Алатырь — это волшебный камень, упоминаемый в русских заговорах, легендах и сказаниях. Расположение города в произведении — «на том самом месте, где грибы несчетно сидели кругом алатыря-камня» (I, с. 255). Способ организации городского пространства обусловлен невиданным плодородием: «Крестили ребят оптом, дюжинами. Проезжая осталась только одна улица: вышел указ — по прочим не ездить, не подавить бы младенцев, в изобилии ползающих по травке» (I, с. 255). Языческое и христианское в повести органично слиты, и символично, что пасхальный город сравнивается со святым образом: «День выпал на славу. С утра сусальным золотом солнце покрыло Алатырь — стал город, как престольный образ. Веселая зелень трав расстелила сукно торжественной встречи» (I, с. 273).

Праздники моделируют провинциальное пространство художественного произведения, преображают его и расширяют границы. В сочельник Колумб — главный герой одноименной повести Замятина (1918) вместе со всем миром приобщается к вселенской радости: «Мороз был крепкий, остро мерцали звезды, и тишь была темная, недвижная, но живая, особая, во чреве своем таящая празд-

<sup>8</sup> Замятин Е. Сочинения: В 4 т. Мюнхен, 1988. Т. 4. С. 375.

ник, свет» (I, с. 369–370), а «в подгорной слободке, тут и там, тихие, теплые, далекие запылали костры: обогревали Христа. И вместе с Ним грелся Колумб» (I, с. 370). Город в ожидании праздника преобразается, наполняется светом и теплом и видится читателю с высоты, с которой можно обозреть всю Русь.

С характерами «провинциальной» прозы Замятина связана его надежда на пробуждение скрытых духовных сил нации. Таковы герои рассказа «Русь» (1922), в котором писатель нарисовал самобытное полотно русской жизни. Действие произведения происходит в вымышленном городе Кустодиеве, художественное пространство которого подчеркивает его отличие от столицы: «Не петровским аршином отмерены проспекты — нет: то Петербург, Россия. А тут — Русь, узкие улочки — вверх да вниз, чтоб было, где зимой ребятам с гиком кататься на ледяшках, — переулки, тупики, палисадники, заборы, заборы. Замоскворечье со старинными, из дуба резными названиями <...>» (II, с. 48). Так достигается высокая степень обобщения, позволяющая от образа провинциального города перейти к образу всей Руси — сказочной, самобытной, живописной, «кустодиевской».

Замятин противопоставляет Кустодиев и Петербург: маленький провинциальный город в рассказе «Русь» олицетворяет пространство жизни, а столица — пространство смерти, небытия. Об этом качестве Петербурга писал М. С. Уваров в работе «Метафизика смерти в образах Петербурга»: «Жизнь города началась как бы в полном соответствии с евангельскими предначертаниями — смерть попрала смерть, но жизнь, родившаяся здесь, не могла стать жизнью вечною. Она изначально явила болезнь к смерти, предстала жизнью, стремящейся к смерти»<sup>9</sup>. Исследователь справедливо замечает: «Крещендо исторического облика города, когда по нарастающей наслаиваются года, десятилетия и столетия, слышится как гимн непобедимой смерти»<sup>10</sup>.

В рассказе «Икс» (1926) Замятин также создал яркий образ провинциального города. Его герои — типичные уездные обыватели, мещане. Контрасты уездного быта проявляются уже в экспозиции произведения, в своеобразном авторском введении, предисловии: «В спектре этого рассказа основные линии — золотая, красная и лиловая, так как город полон куполов, революции и сирени» (II, с. 94). Это, по сути, столкновение и переплетение в одной точке времени и пространства прошлого, настоящего и вечного. С первой страницы

<sup>9</sup> Уваров М. С. Метафизика смерти в образах Петербурга // «Метафизика Петербурга» (Петербургские чтения по теории, истории и философии культуры). СПб., 1993. Вып. 1. С. 122.

<sup>10</sup> Там же.



рассказа ощущается перевернутость мира, хаос и беспорядок, неразрывное единство и взаимопроникновение комического и трагического.

Конфликт заложен и в названиях улиц, на которых разворачивается действие рассказа, — Блинная и Розы Люксембург. По улице Розы Люксембург проходит революционная линия рассказа, а по Блинной — любовная. Их названия выполняют функцию координат в художественном пространстве замятинского рассказа: на улице имени Розы Люксембург происходят общественно значимые события, собираются митинги и решаются политически важные вопросы, на Блинной живет красавица Марфа, соблазвившая дьякона Индикоплева, здесь обсуждаются глубоко личные, интимные темы. Название улицы ассоциируется с домашним уютом, покоем, теплом и сытостью. Но важно заметить, что именно за Блинной улицей начинается кладбище. Две основные точки человеческого бытия, вехи земной жизни — любовь и смерть, начало и конец — рядом, они хронологически близки друг к другу. Но в этой метафорической параллели скрыт еще один смысл: мечанство, сытость, успокоенность — это сон человеческой души, который, в оценке Замятина, сродни смерти.

Для создания панорамной картины бытия русской жизни начала века Замятин использует образ дома: «Густо пахло — как во всех пустых домах в тот год. Сверху в черный четырехугольник звезды равнодушно глядели вниз, на Россию, как иностранцы. Разом было слышно: частое дыхание, третий звон на кладбище, выстрелы. И конечно, немислимо, чтобы один человек сразу же слышал все это и видел звезды и нюхал вонь» (II, с. 108–109). Это взгляд на Россию с высоты. С такой высоты все люди, должно быть, одинаково маленькие, беспомощные, слабые. И символично, что картина увидена глазами бывшего дьякона, маленького человека, потерявшего смысл жизни и духовные ориентиры. В этом эпизоде явственно ощущается жалость автора к своему герою, сострадание, замятинская «белая любовь», смешанная с ненавистью.

Дьякон Индикоплев, глубоко грешный человек, чувствует космос и хаос, задумывается о невозможности совмещения контрастов бытия: «На кладбище звонили ко всеобщей, за углом солдаты пели Интернационал — и невозможно, чтоб это все вместе <...>» (II, с. 105). Отчаявшись, он решается на попытку побега, но идти ему теперь некуда. Совершенно случайно Индикоплев оказывается на кладбище, «где оптом закапывали умиравших в тот год» (II, с. 109). «Вылез красный, запыхавшийся месяц, дьякон увидел мраморную дощечку с золотыми буквами: “Доктор И. И. Феноменов. Прием от 10 до 2”». Раньше дощечка эта висела на дверях у доктора, а когда доктор переселился на кладбище — дощечку привинтили к плите» (II, с. 109).

Отчаявшись и осознав свое одиночество, дьякон решает поговорить с доктором и ждать начала приема. Так в рассказе звучит мотив безумия. В этом колоритном наблюдении над жизнью уездной России остро чувствуется печальная авторская ирония. Концептуальное наполнение имеет тот факт, что основные события происходят именно на улице, на открытом пространстве, а не в доме.

В крестьянской культуре дом — символ важнейших ценностей и глубинных смыслов национального бытия, центр мира. С темой дома в замятинской поэтике связана потеря национально-исторической памяти. По мнению Н. Н. Комлик, «Дом и Бездомье — магистральная тема всей русской литературы XX в. А подступы к ней обозначил, провидчески осознав ее корневое значение для судьбы России, Е. Замятин. <...> Новая эпоха ознаменовалась апофеозом Бездомью»<sup>11</sup>. Взгляд писателя на проблему дома и семьи отразил связь русского дома как уменьшенной модели национального космоса с целым рядом этнокультурных и мировоззренческих проблем, трагическую неупорядоченность бытия.

Провинциальное пространство имеет особую национальную природу, органичной частью которой является колокольный звон. С колокольным звоном в замятинской прозе связана тема разрушения традиционной деревни, отречения от национальных корней, о котором писатель повествует в зарисовке «Специалист по снятию колоколов»: «Сын попа, Мишка Покровский. Коммунист. Снимали колокола в Угличе, в монастыре. Собралось народу несметно, просят: — Мишка, позвони последний раз! Мишка грянул (звонарь был замечательный — попovich), звонил час — и “перевод”, и полиелей, и пасхальный. Народ плакал. Потом Мишка смахнул колокола вниз...»<sup>12</sup>.

С. Ю. Румянцев в работе «Книга тишины: Звуковой образ города» говорил о последствиях этой национальной трагедии, обусловленной тем, что «бытовое значение колокольного звона у нас невелико, бытийственное — огромно», «катастрофические разрушения традиционного быта, разлом, разлад жизни оголили город, смели множество культурных укладов, привычную мозаику деталей, образывавших картину (в том числе и звуковую картину) мира. “Взамен” остался черный хаос обломков жизней, культур, традиций»<sup>13</sup>. Об этой трагедии отречения русского народа от исторических корней писал В. Н. Ильин в «Эссе о русской культуре»: «Тьмолюбивый дух действует в русской

<sup>11</sup> Комлик Н. Н. Творческое наследие Е. И. Замятина в контексте традиций русской народной культуры: монография. Елец, 2000. С. 91.

<sup>12</sup> Замятин Е. Записные книжки. С. 64.

<sup>13</sup> Румянцев С. Ю. Книга тишины: Звуковой образ города. СПб., 2003. С. 161, 48.

революции, с самого зачатия ее. Ныне с особенной ненавистью обрушился он на колокола и колокольный звон. Трудно найти явление более символическое, чем этот вызов, брошенный небесам»<sup>14</sup>.

Лейтмотив колокола и колокольного звона в художественной прозе Замятина связан с темой пробуждения русской души от энтропийного сна. Концептуально, однако, как этот символ национальной жизни трансформируется в образ газового колокола в романе «Мы» (1921).

Провинция наложила особый отпечаток на эстетическое мировосприятие Евгения Замятина, в прозе которого нашло художественное отражение историческое бытие России начала XX в., изображены особенности национального мировидения и трагические диссонансы эпохи. Пространство среднерусской провинции в прозе художника представляет собой сложную систему и является важным для понимания ее ценностных смыслов. Народный быт входит в ткань художественного мышления писателя, а бытийность и панорамность становятся необходимыми условиями исследования национальной действительности и крестьянской души.

Ментальные черты черноземной России проявились в характерах замятинских героев. Повести и рассказы, созданные на региональном материале, выделяются единством образов, мотивов, символов. Провинциальный город в поэтике прозы Замятина является частью национального космоса, важнейшим компонентом модели народного бытия, выражающим нравственно-эстетические идеалы писателя.



<sup>14</sup> Ильин В.Н. Эссе о русской культуре. СПб., 1997. С. 444.



## **А. ГИЛЬДНЕР**

### **«Русь» Е. Замятина и «Русские типы» Б. Кустодиева: Экфрасис, диалог искусств или творческое взаимодействие?\***

Замятин познакомился с творчеством Бориса Кустодиева, одного из выдающихся членов группы «Мир искусств», еще до революции 1917 г. Об этом он писал в биографическом эссе «Встречи с Б. М. Кустодиевым» (1927): «...это было еще в Петербурге, на одной из выставок “Мира искусств”. На этой выставке я вдруг зацепился за картину Кустодиева и никак не мог отойти от нее. Я стоял, стоял перед ней, я уже не только видел — я слышал ее, и те слова, какие мне слышались, я торопливо записывал в каталоге — скоро там были исписаны все поля. Не знаю названия этой картины, вспоминается только зима, снег, деревья, сугробы, санки, румяное русское веселье — пестрая, кустодиевская Русь» (IV, с. 167)<sup>1</sup>. Последнее предложение — попытка передать словами впечатления от картины, в некоторой мере ее «описание», хотя, по сравнению с обилием кустодиевских деталей и красок, — очень лаконичное. И все-таки это своеобразный экфрасис «Масленицы» или «Зимы» (обе картины 1916 г.). Своеобразный, т. к. экфрасис, по словам Л. Геллера, «в прямом смысле представляет собой украшенное описание произведения искусства...»<sup>2</sup>. Трудно здесь говорить об украшении. Тем не менее слова писателя замечательно передают атмосферу картины, благодаря меткому обобщению.

---

\* Впервые: Творческое наследие Евгения Замятина: Взгляд из сегодня. Кн. XIV. Тамбов, 2007. С. 46–55. Публикуется по этому изданию.

<sup>1</sup> Здесь и далее цитаты приводятся по изд.: *Замятин Е.* Соч. Мюнхен, 1988, — с указанием тома и страниц в скобках.

<sup>2</sup> *Геллер Л.* Воскрешение понятия, или Слово об экфрасисе // Экфрасис в русской литературе / Под ред. Л. Геллер. М., 2002. С. 2.

Похожее впечатление произвели на Замятина картины, которые он увидел, когда впервые посетил мастерскую художника: «...от кустодиевских картин в мастерской было весело: на стенах розовели пышные тела, горели золотом кресты, стлались зеленые летние травы — все было полно радостью, кровью, соком» (с. 169). Замятин, обычно очень скупой на похвалы, считал Кустодиева «единственным, неповторимым художником» (с. 177), для кого «Русь — в сущности, единственная тема...» (с. 177). Живопись Кустодиева можно назвать пестрой не только из-за любимых им ярких красок, но и по поводу ощущения стремительного движения, свойственного его жанровым картинам и их общего настроения, если не всегда веселого, то во всяком случае оптимистического.

Осенью 1922-го издательство «Аквилон» прислало Замятину цикл акварелей Кустодиева, озаглавленный «Русские типы», чтобы он о них написал статью. И вот что сделал писатель: «Статьи я не стал писать, я сделал иначе: просто разложил перед собою всех этих кустодиевских красавиц, извозчиков, купцов, трактирщиков, монахинь <...> и сама собой написалась <...> повесть (“Русь”)...» (с. 168).

До революции, когда Замятин писал свои язвительные «провинциальные повести» — «Уездное» (1911–1912), «Алатырь» (1914) и «На куличках» (1913–1914) — «...Кустодиев видел Русь другими глазами <...> — его глаза были куда ласковей и мягче...» (с. 167). Но их личная встреча и заказ издательства наступили только после революции 1917 г., которая надолго стерла прежнюю богатую палитру красок, таких замечательных на картинах Кустодиева, и ввела как в пейзаж, так и в жизнь России преимущественно серый цвет, когда, как пишет Замятин, «пышная кустодиевская Русь лежала уже покойницей» (с. 167), и когда «...Русь Кустодиева и моя — могли <...> уложиться на полотне, на бумаге в одних и тех же красках» (с. 167). Цикл Кустодиева и повесть Замятина стали чем-то вроде окна в иной мир — былой. Картины художника стали для писателя живописным импульсом и претекстом, чтобы показать то, что еще так недавно существовало вокруг, а после революции выглядело как заповедник.

Замятин собрал в повести всех героев картин Кустодиева — «этикетки» былой эпохи: купцов, купчих, продавцов из лавок и вразнос, монахов, монахиню-игуменью, странников и прежде всего русскую красавицу, ассоциирующуюся в первую очередь с живописью Кустодиева — русскую Венеру. Он воспроизвел самые типичные жанровые сценки кустодиевских картин — связанные чаще всего с разными временами года, с религиозными церковными праздниками, со вкусом гурмана, с этнографической точностью называя традиционные блюда. Замятин связал все портреты и мотивы цикла,

а также сюжеты жанровых картин Кустодиева<sup>3</sup>, создавая единый сюжет, рассказывающий довольно банальную историю треугольника: пожилым богатый муж, молодая жена-красавица и ее молодой любовник-продавец в лавке мужа. Этот сюжет напоминает (на что обратила уже внимание О. Румянцева) лесковскую «Леди Макбет Мценского уезда»<sup>4</sup>.

Содержание повести «Русь» (1922/1923) просто — в провинциальном городе живет молодая и красивая сирота Марфа, воспитываемая тетушкой Фелицатой, игуменьей местного монастыря. Когда Марфа созрела к замужеству, тетушка решила как можно быстрее выдать ее замуж, чтобы избежать греха. Так как девушка была купеческого рода, надо было подыскать состоятельного жениха того же сословия. Марфа отказалась самостоятельно решать, кого из двух серьезных пожилых кандидатов выбрать. Жребий выпал на градского голову Вахрамеева, уже вдовца. Муж души в Марфе не чаял, опережал все ее желания, но та однажды заметила жаркий цыганский глаз молодого «молодца», и через несколько дней ее муж умер как-то «случайно», наевшись грибов. Теперь Марфа могла выйти замуж по любви за молодого парня «с угольным цыганским глазом» (II, с. 52).

Начало повести напоминает сказочный зачин: «Бор — дремучий, кондовый, с берлогами медвежьими, с крепким грибным и смоляным духом, с седыми, лохматыми мхами» (II, с. 44). Этот пейзаж

<sup>3</sup> В замятинской повести найдем прямые ссылки на следующие картины Кустодиева: Три версии «Ярмарки» (1906, 1908 и 1910), «Монахиня» (1908), «Купчихи» (1912), «Гулянье на Волге» (1909), «Деревенский праздник» (1910, 1914), «Продавец воздушных шаров» (1915), «Красавица» (1915), «Купчиха» (1915), «Масленица» (1916, 1919), «Зима» (1916), «Московский трактир» (1916), «Балаганы» (1917), «Встреча. Пасхальный день» (1917), «Купчиха за чаем» (1918), «Лето» (1918), «Лето. Провинция» (1922), «Купец. Старик с деньгами» (1918), «Ярмарка в деревне» (1919), «Сельский праздник» (1919), «Зима. Масленичное гулянье» (1919), «Голубой домик» (1920), «Купчиха с покупками» (1920), «Купчиха с зеркалом» (1920), «Купчиха и домовой» (1922), «Купчиха за чаем» (1923), «Купец в шубе» (1920), «Извозчик в трактире» (1920), «Торговка овощами» (1920), «Зима. Крещенское водосвятие» (1921), «Купец-сундучник» (1923), «Лихач» (1923), «Русская Венера» (1925–1926). Как ни странно, последняя картина датирована тремя годами позже, чем повесть Замятина. Может быть, датировка неточная, а может быть, именно Замятин вдохновил художника на создание его самой узнаваемой картины. Не подлежит, однако, сомнению факт, что обоих художников особенно вдохновлял идеал женской красоты рубенсовского типа.

<sup>4</sup> *Румянцева О.* Пересечение творческих судеб Е. Замятина и Б. Кустодиева // *Творческое наследие Евгения Замятина: Взгляд из сегодня.* Кн. X. Тамбов, 2000. С. 76.

обогащается беглым перечнем исторических эпох (князь дружины, староверы, вольница Стеньки Разина, война с Наполеоном), маркированных, согласно поэтике проповедуемого Замятиным синтетизма, по которому надо запечатлеть наиболее выразительные, только бросающиеся в глаза черты, например, исключительно отдельными деталями одежды — головными уборами («железные шеломы», «куколи скитников», «рваные шапки», «султаны наполеоновских францушек»; II, с. 44). Этот «исторический обзор» завершает фраза: «И — мимо, как будто и не было...» (II, с. 44). Итак, рассказанный сюжет разыгрывается как будто вне исторического времени: «Так неспешно идет жизнь — и всю жизнь как крепкий строевой лес, сидят на одном месте, корневищами ушедши глубоко в землю. Дни, вечера, ночи, праздники, будни» (II, с. 48). И в другом месте: «Пароходы, облака, месяцы, дни, птицы — мимо. А тут жизнь — как на якоре — качается пристально, и люди — как крепкий строевой лес, глубоко корневищами усевший в землю» (II, с. 50). Жизнь определяет только вечный круговорот времен года до момента не то реального, не то метафорического пожара. Дальнейшая судьба этих мест остается открытой, но «не будет уж бора <...> и только сказочники, с пестрым узорочьем присловий, расскажут о бывалом...» (II, с. 44). Таким образом Замятин ставит своего рассказчика в позицию сказочника, запечатляющего для будущих поколений более и менее древние были и небылицы.

Замятинский бор — символ Руси и мира, в котором жил художник Кустодиев, «и обо всем он рассказал — на все времена: для нас, кто пять лет — сто лет — назад еще видел все это своими глазами, и для тех <...> что через сто лет придут дивиться всему этому как сказке» (II, с. 44). Не зря повторяет Замятин несколько раз слово «сказка» и производные, ибо вся повесть выдержана в духе и стиле сказки, сказа, сказания. Это в значительной степени текст, продолжающий образную ткань и поэтику его дореволюционного творчества. Открывающая повесть, как будто самостоятельная вставная новелла, выдержана, как пишет О. Румянцева, в традициях неторопливого, плавного повествования, сказа, «с долей легкой иронии»<sup>5</sup>. Ирония заметна уже в первой ссылке на Кустодиева — уже на уровне определения места действия, которое происходит в городе Кустодиеве. Автор в парентетическом замечании риторически спросит: «(есть даже Каинск — неужто Кустодиева нету?)» (II, с. 45).

В этом, как и в других послереволюционных текстах Замятина («Пещера», 1920; «Мамай», 1920; «Дракон», 1918; «Наводнение», 1929),

<sup>5</sup> Там же. С. 77.



контрастно противопоставляется Петербургу, отождествляемому с Россией, — Русь: «Не Петровским аршином отмеренные проспекты — нет: то Петербург, Россия. А тут Русь, узкие улочки, — вверх да вниз, чтоб было где зимой ребятам с гиком кататься на ледяшках, — переулки, тупики, палисадники, заборы, заборы <...> и все поволжские Ярославли <...> — с городским садом, дощатыми тротуарами, с бокастыми, приземистыми, вкусными, как просфоры, пятиглавыми церквями; и все черноземные Ельцы, Лебедяни — с конскими ярмарками, цыганами, лошадьми маклаками, номерами для приезжающих, странниками, прозорливцами. Это — Русь, и тут они водились недавно <...> медведи-купцы, живые самовары-трактирщики, продувные ярославские офени, хитроглазые казанские князья. И над всеми — красавица, настоящая красавица русская, не какая-нибудь там питерская вертунья-оса, а — как Волга: вальяжная, медленная, широкая, полногрудая, и как на Волге: свернешь от стержня к берегу, в тень — и, глядь, омут...» (II, с. 45). В этом отрывке собраны буквально все мотивы, темы и герои кустодиевских картин. В последнем абзаце дается и намек на развязку сюжета замятинского текста.

В замятинской повести важен, конечно, не столько банальный и в значительной мере интертекстуальный сюжет, сколько пространство, в какое автор его поместил, придуманный автором город Кустодиев, его пейзажи, интерьеры, обычаи и герои. Уже название города, а также вся образная ткань рассказа прямо отсылают к сюжетам и героям живописи Кустодиева. Замятин передает не столько образ, сколько общую атмосферу кустодиевских ярмарок: «Крещенский мороз, в шубах — голубого снегового меху — деревья, на шестах полощутся флаги; балаганы, лотки, ржаные, расписные, архангельские козули, писк глиняных свистулек, радужные воздушные шары у ярославца на низке, с музыкой крутится карусель» (II, с. 47). Или: «Пост. Желтым маслом политые колеи. Не по-зимнему крикучие стаи галок в небе. В один жалобный колокол медленно поют пятиглавые Николы, Введенья и Спасы. старинные дедовские кушанья: щи со снетками, кисель овсяный — с суслом, с сытой, пироги косые со щучьими телесы, присол из живых щук, огнива белужья в ухе, жаворонки из булочной в горчичном масле. И Пасха, солнце, звон...» (II, с. 49). Как здесь, так и в других произведениях Замятина, русский пейзаж создается с помощью слуховых ощущений — прежде всего звона церковных колоколов.

Замятин изображает как провинциальную улицу («дощатые тротуары, бокастые, приземистые пятиглавые церкви» (II, с. 45), так и интерьеры купеческих домов: «Дома — с картинами, серебряными ендавами, часами, со всякой редкостью под стеклянным колпаком — парадные покои, пристальные синие окна с морозной расцветкой,

ступеньки — и приземистая спальня, поблескивающие венцы на благославенных иконах, <...> двуспальный пуховый ковчег» (II, с. 48). Выразительность, которая у Кустодиева достигается массой почти натуралистически изображенных деталей, у Замятина достигается немногословно. Писатель, согласно своей теории синтетизма, рассчитывает на активного читателя, который сумеет прочесть игру его намеков, как на конкретные картины Кустодиева, так и на их отдельные детали, ситуации, сюжеты, лица.

В повести выведены как «групповые» («В длиннополых сюртуках, в шубах, бутылками сапоги, волосы по-родительски стрижены «в скобку», «под дубинку»; II, с. 48), так и индивидуальные портреты (напр., торговец вразнос — «в ватной шапке горшком, лопухий, глаза острые...», II, с. 51). А вот портрет главной героини: «...Марфа — круглая, крупичатая, белая. <...> ...и пахнет — не то медом, не то яблоком, не то Марфой» (II, с. 46). Такое скупое «описание», а вернее, перечисление лишь нескольких деталей «портрета» трудно назвать экфрасисом, хотя оно является одним из важнейших составных элементов образа «пестрой, кустодиевской Руси». Кстати, имя Марфа для настоящей русской красавицы появится и в других рассказах Замятина (напр., «Сподручница грешных» — 1918, «Куны» — 1922, «Икс» — 1926).

Замятинский способ моделирования мира и человека сводится к очень экономно подобранному лаконичным штрихам. И так, мотивы и герои «Руси» ни в коем случае не «копия второй степени». Во-первых, такой Руси, какую изобразил Кустодиев в «Русских типах», во время их возникновения уже не было. Во-вторых, Замятин не задался целью создать словесную копию с картин Кустодиева — замятинская манера письма совершенно другая, чем «многословный» стиль художника. Замятин создает мир повести по принципам кодифицированной им параллельно теории синтетизма. Его «образы» возникают благодаря беглому перечислению, метким сравнениям, метонимиям, синекдохам и реже — метафорам.

Именно в год создания «Руси» Замятин пишет эссе «О синтетизме» (1922), в котором излагает основные принципы этого метода, выведенные из художественной практики художника Ю. Анненкова. Уже этот факт свидетельствует как нельзя лучше о том, что Замятин был сторонником т. н. корреспонденции и взаимопроникновения разных видов искусства. В этом тексте сказано, что анненковские «портреты — экстракты из лиц, из людей, и каждый из них — биография человека эпохи»<sup>6</sup>. Такими же экстрактами — как по насыщенности,

<sup>6</sup> Замятин Е. Лица. Нью-Йорк, 1955. С. 243.

так и по лаконизму — являются и замятинские портреты в повести «Русь», ибо, как написал Замятин в другом эссе — «О литературе, революции, энтропии и о прочем» (1923), «старых, медленных, дорезных описаний нет <...> лаконизм — но огромная заряженность, высоковольтность каждого слова. В секунду нужно вжать столько, сколько раньше в шестидесятисекундную минуту <...>. В быстроте движения канонизированное, привычное ускользает от глаза: отсюда — необычная, часто странная символика и лексика. Образ — остр, синтетичен, в нем — только одна основная черта, какую успеешь заметить с автомобиля»<sup>7</sup>. Впрочем, эта мысль появилась уже пятью годами раньше, в публичной лекции «Современная русская литература», прочитанной Замятиным в Лебедянском Народном университете 8 сентября 1918 г.: «Во времени появления неореалистов — жизнь усложнилась, стала быстрее, лихорадочней, американизировалась <...>. В соответствии с этим новым характером жизни — неореалисты научились писать сжатыей, короче, отрывистой, чем это было у реалистов. Научились в десяти строках сказать то, что говорилось на целой странице»<sup>8</sup>. Тогда Замятин причислял себя к неореалистам или точнее — к новореалистам<sup>9</sup>. Следующие теоретико-критические статьи Замятина 1920-х гг. в значительной степени повторяют и уточняют основные тезисы этого доклада и окончательно кодифицируют художественный метод синтетизма, согласно которому человека «заменяет» какая-то черта или предмет. Такая замена является зрительным эффектом синтеза, а постоянное «стремление к синтезу является основным качеством таланта Е. Замятина»<sup>10</sup>. Нетрудно заметить, что писатель в повести «Русь» следует принципам анненковской, а кустодиевской поэтики, что никак не мешает передаче атмосферы полотен автора «Русских типов».

Теоретическое объяснение принципа корреспонденции искусств найдем в эссе «Новая русская проза» (1923): «искусство слова — это живопись, архитектура — музыка»<sup>11</sup>. Это утверждение полностью применимо к искусству Замятина. Он, как правило, упрощает образ — сводит его к одному штриху. Но «зато» зрительные ощущения

<sup>7</sup> Там же. С. 254–255.

<sup>8</sup> *Замятин Е.* Современная русская литература // Замятин Е. Соч. Мюнхен, 1988. Т. 4. С. 360.

<sup>9</sup> Там же. С. 353.

<sup>10</sup> Ср.: *Гашева Н.* Поэтика Е. Замятина в аспекте типологических сходжений с другими искусствами // *Творческое наследие Евгения Замятина: Взгляд из сегодня.* Тамбов, 1994. Ч. 2. С. 176–177.

<sup>11</sup> *Замятин Е.* Лица. С. 197.

рассказчика сливаются со звуковыми и иногда с обонятельными, вызывая впечатление синестезии: «На солнце пчелы желтые — тяжелой той желтью, что бывает у яблок, уже спелых и готовых упасть...» (II, с. 51). Или уже прямо оноματοпееический образ: «только шелк шуршал на тугой груди» (II, с. 51).

Самым, пожалуй, красивым и довольно близким к экфрасису является портрет главной героини — Марфы: «...сбросив с себя шубу, и шали и платье, там Марфа, атласная, пышная, розовая, белая, круглая — не из морской пены, из жарких банных облаков — с венником банным — выйдет русская Венера...» (II, с. 48).

Все замятинские портреты, ситуации и события отличаются лаконичностью; в большинстве случаев трудно даже говорить о традиционном описании, это скорее состав наиболее видных, замечаемых издалека и в движении отличительных знаков, ибо Замятин часто смотрит на мир и человека с позиции движущейся камеры<sup>12</sup>. Форма повести «Русь» порвала с привычной статичностью экфрасиса. Ее можно назвать вслед за Геллером «экфрастическим действием»<sup>13</sup>.

А вот словесная «жанровая картина» Замятина: «За прилавком целкают счеты, и ловкие руки, мелькая шпудлькой, отмеривают аршин за аршином. Опершись о расписной сундук, с газетой, на солнце печется как тыква, тыквенно-лысый сундучник И. С. Петров. Все в белом мечутся половые в трактирах <...>. Изограф Акимыч <...> торопливо малюет на вывеске окорока и колбасы...» (II, с. 53). Она интересна тем, что соединяет статические и динамические элементы, показывая одновременно «портреты» продавца, купца — сундучника, половых, действие внутри лавки и трактира, а также на площади, синтезируя сюжеты разных кустодиевских картин. Другой, на этот раз статический «образ»: «Утро. Из розового золота кресты над синими куполами, розовые камни, оконные стекла, заборы, вода» (II, с. 52), где весь прекрасный поэтический пейзаж создан благодаря одной, розовой краске, остраниюще расцветивающей обычные предметы.

<sup>12</sup> Об этом писала в своей статье Э. Бернат. (*Biernat E. Eseje biograficzne Eugeniusza Zamiatina // Zeszyty Naukowe Wydziału Humanistycznego. Filologia Rosyjska*. 8. Gdansk, 1979. С. 15). Сравни также: *Gildner A. 1)* +, -, -, czyli u źródeł poglądów i twórczości Eugeniusza Zamiatina // *Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego. Prace Historycznoliterackie*. MLXXV. Z. 83. Krakow, 1993. С. 13–22; 2) *Portrety Jewgienija Zamiatina // Studia Litteraria Polono-Slavica*. 7. Portret — Akt — Martwa natura. SOW. Warszawa, 2002. С. 211–218; *Гильднер А. Портрет в теоретико-критических и биографических эссе Е. И. Замятина // Русский литературный портрет и рецензия в XX в.* СПб., 2002. С. 29–38.

<sup>13</sup> *Геллер Л. Воскрешение понятия, или Слово об экфрасисе*. С. 14.

Или самый поэтический образ этой повести: «А вечером — в синих прорезах сорока колоколен — качнутся разом все колокола, и над городом, над рощами, над водой, над полями, над странниками на дорогах, над богачами и пропойцами, над грешными по-человечьи и по-травяному безгрешными — над всеми расстелется колокольный медный бархат, и все умягчится, затихнет, осядет — как в летний вечер пыль от теплой росы» (II, с. 53). Это не прямые описания картин, а своеобразный поэтический комментарий к живописи Кустодиева. Здесь можно говорить скорее «взаимообмене между разными искусствами на уровне идей, тематики, топики...»<sup>14</sup>.

Как в жанровой и портретной живописи «Русских типов» Кустодиева, так и в замятинской «Руси» мы имеем дело с мотивами и этикой лубка. Словесные образы Замятина и зрительные Кустодиева отличаются лубочной выразительностью образов и цветов. Если у художника выразительность достигается за счет обилия деталей, точности рисунка и яркости красок, то у писателя благодаря очень метким, хотя исключительно скупым штрихам, которые так подобраны, чтобы передать и внутренний облик героя. У одного из замятинских героев, например: «...глаза, как у Пугача, и борода смоляная — Пугачевская» (II, с. 48).

Накрепко соединившим обоих писателей оказался Н. Лесков, чей «Сказ о тульском косом Левше и о стальной блохе» воодушевил обоих — писателя — на создание сверхсмешной игры «Блоха» (1926) (так определил жанр этого произведения сам Замятин), и его не менее забавной стилизации житийного жанра — «Жития Блохи» (1926), — и художника — на сотрудничество в двух разных постановках пьесы и серии иллюстраций к «житию». Зимой 1924/1924, как пишет Замятин, «появилось на свет новое наше общее детище — спектакль “Блохи” — в Художественном Театре (2-м), в Москве». Замятин оценил гротескную сценографию Кустодиева к «Блохе» как одну из самых удачных, к тому же совершенно отличавшуюся от других, вполне реалистических театральных работ Кустодиева. На этот раз художника вдохновила специфика сюжета и словесной ткани текста писателя. Кустодиев сделал совсем другую сценографию для спектакля «Блоха» в Ленинградском БДТ зимой 1926 г. (там она прошла потом свыше трех тысяч раз). Замятин в предисловии к «Блохе» писал, что пьеса является опытом воссоздания народной комедии — театра не реалистического, а условного, чего-то вроде русской *commedia dell'arte*. После премьеры литературный сатирический клуб, именовавший себя «Физио-Геоцетрическая Ассоциация» (в сокращении

---

<sup>14</sup> Там же. С. 6.

«Фига»), организовал пародийный «блошиный вечер», для которого Замятин написал шуточный текст — «Житие Блохи» — описывающий историю возникновения и постановок пьесы, а Кустодиев выполнил семь иллюстраций к нему в манере старой русской гравюры — лаконичных и остроумных, как текст Замятина. В 1929 г. этот текст вместе с иллюстрациями был издан отдельной книгой. Благодаря творческому сотрудничеству Замятина и Кустодиева появилась в берлинском издательстве «Петрополис» в 1922 г. и книжечка «О том, как исцелен был отрок Эразм». В ней Кустодиев выступил как автор серии эротических иллюстраций<sup>15</sup>.

Как в случае «Руси» цикл акварелей Кустодиева был «экфрастическим импульсом»<sup>16</sup> для повести Замятина, так и тексты писателя оказали «обратное влияние» на художника, стали чем-то вроде обратного экфрасиса. То есть в этом случае можем говорить одновременно об экфрасисе, диалоге искусств и творческом взаимодействии.



<sup>15</sup> Цит. по: Филиппов Б. Театр Евгения Замятина // Замятин Е. Соч. Т. 2. С. 5.

<sup>16</sup> Цимборска-Лебода М. Экфрасис в творчестве Вячеслава Иванова (Сообщение — Память — Инобытие) // Экфрасис в русской литературе. С. 55.



## Д. И. ЗОЛОТНИЦКИЙ

### Е. Замятин — драматург \*

#### 1

В 1929 г. вышел первый том собрания сочинений Е. Замятина. Предпосланная тому автобиография содержала среди прочего такое покаяние писателя: «В 1925 г. — измена литературе: театр, пьесы “Блоха” и “Общество Почетных Звонарей”» (с. 18–19)<sup>1</sup>. *Это покаяние с улыбкой* было неполным. Следовало бы добавить сюда и ранние опыты драматурга: авторскую инсценировку рассказа «Пещера» (1920), другую «опасную» пьесу того же года — «Огни св. Доминика»; одного из ее персонажей, инквизитора Севильи, критик тогда же не зря сравнил с чекистом...

А вообще-то... Драматургия Замятина?.. Такого сюжета как будто не знали. Пьесы писателя — не все и с большой проволочкой — изредка появлялись в печати, а кое-какие — даже на сцене. Но Замятин и драма? Замятин и театр?.. Это как-то не сопрягалось. Впрочем, мало ли ценностей российской культуры томилось под спудом?

Так или иначе, драматургия в разных, порой неожиданных формах чем дальше, тем больше привлекала к себе писателя. Драматургическое наследие Замятина, все еще не полностью опубликованное, совсем не так уж незначительно. Он написал пять «полнометражных пьес: «Огни св. Доминика» (1920), «Блоха» (1924), «Общество Почетных Звонарей» (1924), «Атилла» (1927), «Африканский гость» (1929–1930). Три первые были напечатаны при жизни автора: две из них исполнялись на сцене в 1920-х гг. Кроме того Замятину принадлежат не опубликованные пока пьесы «Сюрприз» (1931), «Жизнь Ивана» («Рождение

---

\* Впервые: Евгений Замятин и культура XX века: Исследования и публикации. СПб.: РНБ, 2002. С. 64–108.

<sup>1</sup> Здесь и далее цитаты приводятся по изд.: *Замятин Е.* Собр. соч.: В 4 т. М.: Федерация, 1929. Т. 1, — с указанием страниц в скобках.



Ивана», 1931), незаконченная инсценировка «Истории одного города» М. Е. Салтыкова-Щедрина (для Театра имени Вс. Мейерхольда), сценарий кинофильма «Северная любовь» (1926), он был одним из либреттистов юношеской оперы Д. Д. Шостаковича «Нос» (1928) и т. п.

Справедливость требует тут же добавить: писатель отдавал драме меньше забот, чем прозе. Иные его вещи возникали как инсценировки уже напечатанных рассказов и повестей: собственных («Общество Почетных Звонарей» по мотивам иронической повести «Островитяне», «Пещера» по одноименному рассказу) и «заемных» (таковы вольная комедийная фантазия по канве повести Н. В. Гоголя «Нос» и «игра в четырех действиях» — «Блоха», еще более свободная фантазия на мотивы повести Н. С. Лескова «Левша», во многом от нее совершенно независимая).

Главной книгой Замятина 1920-х гг. был роман-антиутопия «Мы» — горестная и злая пародия на умозрительные схемы будущего коммунистического рая. Роман оказался глубже своих первоначальных задач и прозвучал тревожным сигналом не для одной только России. Например, в США его тоже приняли на свой счет, различив там унылую перспективу «фордизма» как образа жизни. В России же пророчества писателя выглядели кощунственными до такой степени, что их и вовсе не захотели принимать на свой счет. Здесь великая книга Замятина могла прийти к читателю только после распада коммунистической системы.

Раньше многих своих собратьев по перу Замятин очутился в СССР на положении внутреннего эмигранта. Такая репутация погружала в тень все творчество прозаика и драматурга. Ибо едва ли не каждая его вещь 1920-х гг. предлагала свою проекцию на современность. Особенно пьесы. Тем более исторические, даже прежде всего они. Переключка времен возникала порой невольно, сама собой. Но она действительно велась. С первых дней революции Замятин не метил в ее песнопевцы.

Проза неизменно стояла у Замятина на первом месте. Драма была лишь ее разновидностью, такой же непокорной системой «острых углов, из которых складывается причудливый облик», как писал Замятин об Андрее Белом («Я боюсь», с. 208), много значившем для него. У обоих отношения прозы и драмы были похожи. И оба, мягко говоря, отворачивались от славословий текущему дню. Все же некоторые пьесы Замятина («Блоха», «Общество Почетных Звонарей») допускались в «попутнический» театральный репертуар первого советского десятилетия, их автора приглашали к сотрудничеству в разных совместных драматургических начинаниях.

В 1920–1921 гг., как раз тогда, когда шла работа над романом «Мы», Замятин исправно посещал секцию «исторических картин»

при издательстве «Всемирная литература». Секцию возглавлял М. Горький, а Замятин был одним из членов редакционной коллегии. Туда же входили А. А. Блок, Н. С. Гумилев, К. И. Чуковский. Все они рассматривали свою деятельность там как просветительскую: наметили и в немалой части осуществили цикл пьес, инсценировок, киносценариев под сводным названием «История культуры в картинах». В мемуарном очерке о Блоке Замятин описал встречи «в стальном снаряде»: члены секции — путники «во тьме, в тесноте, со свистом неслись неизвестно куда <...>. В эти предсмертные секунды-годы надо было что-то делать, устраиваться и жить в несущемся снаряде» («Я боюсь», с. 114). Замятин вспоминал о читках пьес и сценарных заявок, а заодно о том, как вместе с Блоком правил для Большого драматического театра старый дружининский перевод «Короля Лира», а потом оба наблюдали за репетициями шекспировского спектакля: «Помню: на репетициях — темный, гулкий, как губка вбирающий все звуки зал. За режиссерским столиком перед рампой или в первом ряду кресел — справа от меня медальный профиль Блока. На сцене — один и тот же выход в пятый, в шестой раз подряд, в пятый и в шестой раз надают, убивают, и я вижу, как нетерпеливо Блок поводит головой — будто мешает ему воротник — от каждого неверного слова и жеста на сцене» («Я боюсь», с. 119). Замятин-мемуарист (он опубликовал «Воспоминания о Блоке» в журнале «Русский современник», 1924, № 3) оставался в тени — тенью медального профиля.

Между тем работе над «Королем Лиром» предшествовала работа одного Замятина над «Отелло» в том же театре: «Отелло» прошел там впервые 22 января 1920 г, премьера «Короля Лира» состоялась в начале следующего сезона — 21 сентября, уже в здании бывшего Суворинского театра на Фонтанке, куда за этот промежуток времени переселился Большой драматический из Консерваторской зала. В воспоминаниях о Блоке Замятин «Отелло» не упоминал. Зато о Замятине на застольных репетициях «Отелло» и его правке перевода подробно рассказал Г. М. Мичурин, тогда начинающий актер БДТ: «Очень содержательным оказался в работе над “Отелло” застольный период, обычно наименее интересный для нас — молодых, торопящихся поскорее начать действовать. Участие в установлении окончательного текста трагедии Евгения Ивановича Замятина, интересного человека и великолепного стилиста, сделало эту часть работы увлекательной <...>. Он сумел многое в тексте Шекспира приблизить к сердцу русского зрителя. Не обошлось и без некоторых открытий. Например, знаменитая, ставшая нарицательной фраза Отелло: “Крови, Яго! Крови жажду!” — оказалась целиком

на совести прежних переводчиков, а в подлиннике она звучит так «Кровь, Яго... Кровь!». То есть эти слова означают; что кровь ударила в голову Отелло от потрясения, а вовсе не кровожадную угрозу варвара»<sup>2</sup>. Замятин видится в попутной зарисовке актера и тонким мастером языка, и человеком вполне театральным.

Не один этот театр тянулся к Замятину — прежде всего Замятину-драматургу. Особенно после того, как на сцене прошли его собственные комедии — «Блоха» и «Общество Почетных Звонарей»: в них знание Англии, характеров, нравов, языка значило очень много. Между тем писатель не был покладистым автором и не трепетал от счастья при сценическом успехе его произведений. Часто отмалчивался, уклонялся от встреч. Впрочем, в подобных случаях он не всегда бывал уклончив. Тому немало свидетельств. Некоторые будут приведены.

Замятин считал себя прозаиком прежде всего, да и был таковым. Лишь на исходе писательского пути драма обгонит прозу: пьеса «Атилла» предшествовала повести о том же герое — «Бич Божий». Впрочем, наш читатель познакомился с той и другой только в начале 1990-х гг.; с пьесой чуть раньше, чем с повестью. Чаще же проза опережала.

В размышлениях Замятина о литературе можно встретиться с любопытными подменами одной сферы писаний другой: прозы — драмой, или наоборот. Ограничимся промежуточным случаем. В статье исповедального склада «О сегодняшнем и современном» (1924), вскользь коснувшись недавно вышедшей повести В. Я. Шишкова «Ватага», Замятин полемически повертывал прозу Вяч. Шишкова как некое театральное зрелище: «Тематика “Ватаги” автором выбрана удачно: не фальшивая, мейерхольдовская, а настоящая “земля дыбом” — стихийное восстание сибирских мужиков против Колчака...» Но под конец повести у Шишкова эта правда оборачивалась, на взгляд Замятина, дурной театральщиной: «Очень прямо, с жестокой горьковской прямоотой, не прикрывая правды никакими квакерскими юбочками, — показывает Шишков выброшенную из окна парализную старуху, перепиленного пополам протопопа, публичную казнь. С постановкой этих — казалось бы, самых трудных — сцен Шишков справился, но с III акта — с X главы повести — актеры его начинают разыгрывать мелодраму: хрипят, рычат, завывают, гогочут, стонут». Следовали примеры — доказательства. И хотя реальные сценические версии «Ватаги» на пролеткультовских сценах Москвы и Ленинграда обернулись скандальным провалом, а вызывающе дерзкая «Земля дыбом» у Мейерхольда пользовалась стойким успехом, важны сами

<sup>2</sup> Мичурин Г. Горячие дни актерской жизни. Л., 1972. С. 84.

подходы Замятина к прозе — подходы, становящиеся разоблачительными в итоге.

Сходным образом виделась Замятину и «Дьяволиада» М. А. Булгакова — кинематографично: «Термин “кино” — приложим к этой вещи тем более, что вся повесть плоскостная, двухмерная, все — на поверхности и никакой, даже вершковой, глубины сцены — нет». Экран и сцена тут перемежались как мерилка оценок.

«Железный поток» А. С. Серафимовича уподоблялся «украинской опере». Апофеоз героя скомпонован там «по всем оперным правилам», однако «руда, использованная Серафимовичем для “Железного потока”, настолько богата, что даже обработка оперным способом не могла до конца обесценить ее: иные сцены запоминаются». И так далее («Я боюсь», с. 104–105). Проба на театральность выверяла качество прозы.

Для парадоксалиста Замятина здесь характерно все: и призыв к бесстрашию, уважение к горьковской прямоте, и неприязнь к Мейерхольду, ему наотрез далекому, и отвращение к оперности, к мелодраме, и взгляд на изобразительность прозы как на постановочное дело, и дробление текста повести, сверх обозначенных глав, на театральные акты, и превращение персонажей в актеров.

Парадоксы? Да. И достаточно терпкие. Но трудно было бы отрицать, что примерка театральных понятий к выделке прозы в самом деле помогала оценить истинное в ней, а оттого не казалась предвзятой. Применительно к себе Замятин таких аналогий не опасался.

## 2

Он дебютировал как драматург почти невольно, вовлеченный в работу по «инсценировке истории культуры», — возглавлял ее Горький.

В ту пору и появилась четырехактная историческая драма Замятина о средневековой инквизиции «Огни св. Доминика». Она была написана для названного цикла, куда вошли пьесы и сценарные наброски Горького, Блока, Гумилева, а с ними молодых Марии Левберг, Ольги Форш, Льва Лунца, Константина Федина, Алексея Чапыгина, Виктора Шкловского. Для них всех, без исключения, слово *культура* стояло рядом со словами *свобода, личность, человек* и было враждебно нетерпимости, догме, диктату.

Обдумывая одну из собственных «исторических картин», оставшуюся в беглом наброске, Блок помнил для себя: «Содержание истории — борьба культуры и стихии»<sup>3</sup>. Потом, выступая публично, он

<sup>3</sup> Блок А. Собр. соч.: В 8 т. М.; Л., 1961. Т. 4. С. 548.

пояснил это так: «Стихия разумеется и в смысле природы и в смысле разнузданной человеческой сущности. Понятие стихии объединяет одинаково и косную, неподатливую материю, и землетрясение, и революцию, и, пожалуй, косность и равнодушие людское»<sup>4</sup>. Здесь Блок определял и современную суть своей пьесы «Рамзес», где заглянул из древнеегипетских далей в нынешний омут страстей.

По-своему сближал крайности Гумилев, набрасывая сценарий пьесы «Охота на носорога». Из первобытной стадной стихии там рвались на волю ранние ростки свободы личности. Ходом обстоятельств герой Гумилева попадал из эпоса в драму, потому что вдруг смутно начинал сознавать драматизм своей единственной судьбы, вступал в битву за себя, за самосохранение. Впрочем, и «Охота на носорога» достаточно известна.

Для того же цикла были написаны и пьесы, принадлежащие Лунцу. В России их не печатали и не ставили, а знали о них больше понаслышке.

Алонсо Энрикес, романтический разбойник из трагедии «Вне закона», работал в прошлом каменотесом. Объявленный «вне закона» и все законы попирающий, он бросал дерзкий вызов среде. Чувствуя себя «вне закона» привольней, чем все остальные — законопослушные — сограждане, он поначалу дорожил одним только законом — законом чести. Борьба за власть опрокинула для него и эту преграду. «Я буду герцогом, — возвещал он в монологе последнего действия. — Я снова буду вне закона, и я введу законы. Я осчастливлю народ справедливыми законами, и имя мое будут воспевать в песнях... Завтра утром я выйду на площадь с хлыстом в руках». Но диктатор оказывался не только «вне закона»: он пограл и «закон чести». Под занавес он бесславно погибал от кинжала обманутой им наложницы — выразительницы народных чувств.

Подобно другим авторам «Истории культуры», Лунц не слишком скрывал, об угрозе каких темных сил шла речь. Напротив, он давал это понять почти напоказ, предупреждая читателя в предисловии к трагедии: «Действующие лица этой пьесы носят испанские имена. Но не думайте, что это трагедия из испанской жизни»<sup>5</sup>.

Трагедию Лунца опубликовал выходивший в Берлине русский журнал «Беседа» (1923, № 1, май-июнь). Одним из быстрых откликов явилось письмо А. В. Луначарского А. И. Южину. 26 июля 1923 г. нарком по просвещению предостерегал «старосту Малого театра» от постановки злокозненной пьесы. В ней он находил — небеспричинно —

<sup>4</sup> Там же. Т. 6. С. 425.

<sup>5</sup> Лунц Л. Вне закона: Пьесы. Рассказы. Статьи. СПб., 1994. С. 42.

прозрачные аналогии с Октябрьской революцией и ее вождями. «Что все это, как не самая обывательская, самая безнадежно тупая критика революции вообще?.. — негодовал нарком. — Разве это верно, что революционеры, достигнув победы, превращаются в изменников своему слову, стремятся сесть на трон правителя, готовы убить своих жен?.. Ведь мы имеем перед глазами русскую революцию... Где же эти развращенные властью люди? — нервничал нарком, но тут же сбивался: — Я не отрицаю, что такие типы были, как было, разумеется, и насилие со стороны народа. А вожди?.. Я не знаю ни одного из ста вождей революции, кто не жил бы сейчас в общем скромной жизнью, абсолютно веря прежним идеалам...» Жизнь опровергла опровержения наркома, что называется, по пунктам. Но тогда Луначарский заходился в гнев: «Какого же чёрта, в самом деле, станем мы ставить драмы, которые помоями обливают революцию...»<sup>6</sup>

Стрела поразила цель. Адресат Луначарский расписался в получении.

Отправитель — Лев Лунц — мог быть удовлетворен. Все бы ничего, если б не плачевная участь пьесы, нежелательной для советской печати и сцены. Сквозь отзыв Луначарского во многих пророческих чертах проступал образ преступника «вне закона чести», правителя страны ближайших последующих десятилетий. Да, негодовать было на что. Во времена «великого перелома» это сполна почувствовал на себе и Луначарский.

Куда пронизательней и дальновидней был Замятин. Ничего не желая знать о гонениях сверху, он выступал как свободный ценитель пьесы молодого собрата по перу. В статье 1923 г. «Новая русская проза» он приветствовал Лунца: «Его драма “Вне закона”, построенная в некоей алгебраической Испании, революцию и современность захватывает, конечно, гораздо глубже, чем любой рассказ или пьеса из революционного быта» («Я боюсь», с. 87). То было свидетельство единомыслия со стороны писателя более опытного, более зрелого, идущего впереди. Совершенно очевидно, что отношение к Лунцу помогает нам разобраться в самом Замятине.

Благородный трубадур Бертран де Борн, герой другой, одноименной трагедии Лунца, тоже являл собой человека чести, но не изменяющего себе, как Алонсо. Снова уроки истории звали к расшифровке современного кода, в том числе и эстетической. В сирвентах реального исторического поэта де Борна новейший его исследователь М. Б. Мейлах выделяет такие качества, как «образная насыщенность, замечательная изобразительность и языковая суггестивность; трубадуру никогда

---

<sup>6</sup> Луначарский А. В. Неизданные материалы. М., 1970. С. 375. Лит. наследство. Т. 82.

не изменяет чувство юмора. Все это вместе придает его песням ноту современного звучания, сближающего его творчество с поэзией XX в.»<sup>7</sup>. Действительно, одну из сирвент де Борна перевел Блок и включил ее в поэтический контекст драмы «Роза и Крест».

Лунц выводил еще одного обреченного героя. Но предлагал иной взгляд на историческую роль зачинщика междоусобиц, нежели тот, что запечатлела известная гравюра Гюстава Доре к «Божественной комедии» Данте: грешник Бертран де Борн в аду держит за волосы снесенную с плеч собственную голову. Подход Лунца тоже можно считать романтическим, но его романтизм воспевал несогласие с жизнью, утверждал свободу личности от оков религиозного изуверства, от всякого вообще принуждения.

Тематически связаны с идеями «инсценировки истории культуры» и две другие пьесы Лунца. Град обреченный, без свободы и с машинной цивилизацией взамен культуры предстал в антиутопии «Обезьяны идут», отдаленно навеянный походом Юденича на Петроград, но куда больше обращенной к жуткому завтра. Кто тут люди, а кто надвигающееся стадо обезьян? Этот вопрос жизни и смерти оставался намеренно не проясненным, накаляя конфликт изнутри.

Равнодействующая авторских исканий Лунца проходила в трехактной пьесе «Город правды», где сталкивались толпа беглецов, рвущихся домой из дикого плена, и бездушно-механизированные порядки Города Равенства. На одной стороне кипели страдания и страсти путников, формирующие личность, но тут же и грубо подавляющие ее, на другой — автоматически совершались поступки бездумные и бездушные, снимающие понятие о личном, — словом, многое походило на панораму замятинских «Мы». Получалось так, что по пути обыкновенные люди случайно заглядывали в собственное будущее, не узнавали его, отшатывались от него, а в конце концов расстреливали обитателей Города Равенства — т. е. самих себя завтрашних — поголовно. Трудно было бы нагляднее передать бессмыслицу братоубийственных смут и утопических порываний. В сложном трагическом контексте отзывалась авторская тревога: над культурой, над человечеством нависала угроза с обеих сторон, вне предпочтений. Куда ж теперь идти полудикой орде во главе с фанатиком Комиссаром, этим людям без иллюзий, без будущего, разбившим вдребезги свое завтра? А может быть, оно, безликое, безрадостное, ничего другого и не заслуживало, кроме такой именно расправы над собой? Открывался еще один срез современных вопросов. Тут многое особенно сближало Блока, Гумилева, Замятина и Лунца.

<sup>7</sup> Жизнеописание трубадуров / Изд. подгот. М. Б. Мейлах. М., 1993. С. 595.



Не маскировал современной сути своих «Огней...» и Замятин. О какой именно инквизиции шла речь — предоставлялось догадаться любому желающему. Тугодуму автор помогал «вступительным словом» к пьесе. Замятин пояснял: «...история учит нас, что идеи — так же, как и люди, — смертны. Сперва юность — героическая, мятежная, прекрасная, полная исканий и борьбы за новое. Затем старость: идея победила, все найдено, все решено, все твердо и с каждым днем костенеет все больше: живая идея все больше отливается в непогрешимую, не терпящую никаких сомнений — догму. И наконец, полное окостенение: смерть. Чем ближе к смерти идея, чем больше она стареет — тем с большей жадностью цепляется за жизнь, тем с большей нетерпимостью подавляет она свободу человеческой мысли, тем с большей жестокостью преследует еретиков — носителей новых, юных идей». Насилие подрывает основы веры. «В третьем веке, — продолжал Замятин, — один из столпов христианства, Тертуллиан, писал: “Навязывать религию — дело совершенно противоречащее религии”; позже другой христианский философ, Лактанций, говорил: “Никого не следует принуждать силою оставаться в лоне церкви”». В Средние века церковь перечеркнула эти свои аксиомы. Вера не терпела заблудших, инакомыслие искоренялось в застенках и на кострах святой инквизиции. «Этот террор, конечно, именовал себя Священным Террором и свой суд — Священным Трибуналом»<sup>8</sup>.

«Вступительное слово» Замятина звучало веско. Не требовалось большого воображения для того, чтобы сопоставить эпохи и уловить угол прицела. В «Огнях св. Доминика» драматург всматривался в средневековую современность.

Севилья. Вторая половина XVI в. Из нидерландского университета в дом графа де Санта-Крус возвратился младший сын, Родриго, попросту — Рюи. За три года ученья он набрался вольных мыслей, а теперь не успел еще толком освоиться с новой обстановкой — так круто она переменялась под натиском религиозных маньяков. Одно лишь Евангелие в неканоническом кастильском переводе, привезенное им с чужбины, послужило тяжкой уликой в глазах инквизиторов: достаточно оказалось одного этого прегрешения, чтобы последовала незамедлительная и беспощадная расправа.

Добровольным доносчиком оказывался старший брат Рюи, Балтасар. За то время, пока Рюи отсутствовал, Балтасар дал в соборе публичный зарок забыть «об отце, о матери, о братьях, и кто бы ни были еретики — всех предавать в распоряжение святейшей инквизиции»,

<sup>8</sup> Замятин Е. Избр. произведения. С. 683–684.

а севильский инквизитор де Мунебрага, осененный «огненно-красным знаменем», тогда символично вручил Балтасару белый знак ревнителя веры. С гордостью рассказывал об этом граф де Санта-Жрус.

Очень скоро выяснялось, что между пылающими красными знаменами прошлого и настоящего не так уж много различий, а религиозный фанатизм мало в чем уступал фанатизму революционному.

От безмятежных лирических сцен действие круто взмывало к трагедии. Балтасар исполнял свой зарок бездумно и безотчетно. Брат предавал брата как еретика в руки инквизиторов. Отец, не перенеся удара, первый падал жертвой религиозного изуверства. Допросы в застенках и лживые посулы палачей завершались публичной казнью Рюи на костре, под улюлюканье и смешки падкой до зрелищ толпы, при оцепенении людей мыслящих.

Отблеск финального костра падал на современность, озаряя бедствия братоубийственной гражданской войны и бесчеловечность догматиков любого толка. Бившийся в силках инквизиции рыцарь-доносчик Балтасар, очнувшись, с благодарностью, как искупление, принимал смерть от кинжала Инесы, отчаявшейся невесты брата. Слепая покорность догме обрекала не только на братоубийство — она была самоубийственна. Этот второй план, план современного иносказания, внятно прочитывался в пьесе, как и во всем добротном зодчестве драматурга Замятина.

Оттого «Огням св. Доминика» не суждено было появиться на сцене, хотя Федин позднее и передавал давний одобрительный отзыв Горького: «Интересно. Содержательно. Займет свое место в цикле»<sup>9</sup>.

Когда гражданская война завершилась, пьесу опубликовал альманах «Литературная мысль», а вслед за тем ее выпустило отдельной книжкой петроградское кооперативное издательство «Мысль» (1923). В кругах литераторов о пьесе знали и раньше. В 1921 г. о ее существовании известил (в перечне не напечатанных пока произведений) альманах «Дом искусств», в редколлегию которого Замятин входил вместе с М. Горьким, М. В. Добужинским, Н. Э. Радловым, К. И. Чуковским. Еще того раньше, летом 1920 г., расположенную к пьесе статью «Ни за нюх табаку» написал для петроградской газеты «Жизнь искусства» А. Ремизов. Он приветствовал современные качества содержания и стиля как признаки настоящей, большой литературы: «Словом он владеет в совершенстве; любит и ценит слово, и ладит слова с большим мастерством. Стиль Замятина лебедяньский, такая его и речь — Москва, вышедшая в степь половецкую. «Огни св. Доминика» первое драматическое произведение Замятина,

<sup>9</sup> Федин К. Собр. соч.: В 12 т. М., 1986. Т. 10. С. 31.

и, первое, оно так же искусно, как повести, рассказы и сатирические его сказки: в слове отчетливо, в движениях — действенно, в обстановке — декоративно. Я сказал бы: чересчур даже: что-то по-оперному; но, представив себе задачу пьесы — дать историческую картину, говорю: оперность в ней причем и совсем не изъян. Художники измажутся красками, актеры перессорятся из-за ролей, режиссер загорится — Радлову лафа. Зритель: простецы поверят, — картина живая: — вот она, инквизиция, теперь знаем; политики хвостов такое разглядят в пьесе, о чем автор ни сном, ни духом, — они проникнут в потаеннейший карман и там найдут желаемый кукиш; протестанты утвердятся — вот так-то они всегда и думали. Успех обеспечен»<sup>10</sup>.

Статья звучала пророчески — и в том, что касалось литературного почерка пьесы, и в том, где говорилось о ее сценических качествах, и в том, наконец, где предвиделась возможность всяких политических кривотолков — в частности, и насчет отраженной в пьесе бранной лексики новейших голодных очередей или, как тогда говорили, «хвостов». Кудесник языка Алексей Ремизов был чуток к столь живым слагаемым драматургического словаря Замятина. Не оказался Ремизов пророком в одном, хотя мог бы предвидеть и это, режиссера Сергея Радлова с декораторами и актерами к пьесе близко не подпустили — как раз те самые искатели политических кривотолков, о которых словно невзначай упомянул Ремизов. У них-то слово и дело тоже не расходились. Одно вытекало из другого.

Здесь дана лишь небольшая выдержка из переливчато-красочной статьи Ремизова, похожей на притчу. Автор ее очень скоро последовал в те же, примерно, края, где проходил свои университеты замятинский Рюи, — отправился туда, чтобы не возвращаться. Покинув Россию, Ремизов включил статью «Ни за нюх табаку» в свой сборник «Крашенные рыла», изданный тогда в Берлине (1922).

А для самого Замятина его пьеса «Огни св. Доминика» стала почти такой же уликой, какой оказался для Рюи кастильский перевод Евангелия. На автора она навлекла гонения современных фанатиков веры.

Далеко не все писавшие о пьесе склонны были радоваться ей. Преобладали тенденциозные, а то и откровенно враждебные оценки, когда пьеса «Огни св. Доминика» была, наконец, напечатана. Одним из первых накинулся на нее бдительный ортодокс от марксистской критики В. И. Блюм. Он заявлял: «Для таланта Е. Замятина революция (октябрьская) была настоящей катастрофой... Правда, это —

---

<sup>10</sup> Ремизов А. Ни за нюх табаку (Пьеса Евгения Замятина «Огни св. Доминика») // Жизнь искусства. 1920. 31 июля — 1 авг. № 518/519. С. 2.

обще-интеллигентское родовое несчастье. Плоть от плоти российской буржуазной интеллигенции. Е. Замятин спасается от многомятежной суеты нашей бурной эпохи...» и т. п. Чем же не состав преступления? Здесь же Блюм уличал Замятина в том, что «о самой злободневной “современности” кричит каждая реплика пьесы. Вся фразеология ее “испанского” быта записана на “митингах” старых баб, сбитых в очередь у продовольственной лавки; в пьесу целиком перенесены обывательские разговоры утомленных революцией наших интеллигентов» и т. д.<sup>11</sup> Критик в запальчивости не замечал, что это он сам в своих нападках на пьесу сводил революцию к голодным очередям у лавок. По нему выходило, что вздорные «бабы» сами, по их собственной дурости, сбивались в «хвосты».

Мотив был тогда, к слову сказать, достаточно распространен в практике драмы и сцены. Н. Н. Евреинов специально написал к своей дореволюционной пьесе «Всемирный конкурс остроумия» заключительный, четвертый акт (взамен прежнего) и изобразил там стынущую на морозе, голодную, приплясывающую очередь-«хвост», откровенно излагающую свои мысли насчет современности. А. Н. Толстой по пути в эмиграцию внес сходный эпизод, наряду с другими злободневными отсебятинами, в свою переделку пьесы Георга Бюхнера «Смерть Дантона» для Театра б. Корш. За это спектакль, после нескольких бурных представлений, был снят с репертуара. Правда, потом, когда убрали вызывающую сцену с очередью и другие прискорбные намеки на современность, председатель Моссовета Л. Б. Каменев опять разрешил представления. Но обескровленный спектакль, увы, уже не увлекал ни публику, ни самих актеров.

Пьеса Замятина и возникла в ряду протестующих аналогий тогдашней сцены, близко знакомых и Блюму. Но Замятин в своих памфлетных выпадах шел дальше других. Скажем, «краснознаменный» инквизитор де Мунебрага имел у него вполне узнаваемый облик. По словам Блюма, тут писатель вывел «какого-то “чекиста”, как его рисуют себе и своим идиотским читателям зарубежные эмигрантские публицисты и беллетристы». Такую современность суровый критик объявлял фальсифицированной, лишенной классовой сущности, а саму пьесу отвергал как «политический памфлет». Притом на какую-то минуту максималист Блюм проявил предельную для него снисходительность. Считая пьесу «откровенно и элементарно несценичной», он все же признавался: «Поскольку в этом политическом памфлете (пусть бездарном, косноязычном и исполненном всяческого недомыслия) бьется какая-то живая жилка, я отдаю за него весь остальной

<sup>11</sup> Блюм В. «Огни Св. Доминика» // Красная нива. 1923. 21 янв. № 3. С. 30.

“умный материал” “Литературной мысли”». В дальнейшем критики-ортодоксы не позволяли себе подобной мягкотелости.

Через несколько лет деятель РАППа И. М. Машбиц-Веров, обозревая написанное Замятиным после революции, безапелляционно устанавливал, что «даже самая удачная из этих вещей — пьеса об инквизиторах — вследствие ложности основной идеи и аналогии (с коммунистами) предстает как вещь незаконченная (?), звучит безнадежно глухо». Нетрудно представить себе отношение критика к роману «Мы». По его словам, Замятин был «вынужден прибегать к притче, к сказке, к исторической пьесе, к фантастике потому, что не все свои реакционные взгляды он может открыто высказывать. Это одна причина. Главное же, Замятин, как выразитель не имеющего будущего, отмирающего в России класса, поневоле вынужден уходить от реальной жизни, искать опору и подтверждение своим симпатиям не во враждебно развивающейся действительности, а в фантазии, в истории»<sup>12</sup>.

Статья Машбиц-Верова появилась осенью 1927 г. Таким образом, десятилетие Октября Замятин встречал с репутацией контрреволюционера. Дальше больше. Когда наступил роковой год «великого перелома», нападки такого рода могли показаться даже сверх меры деликатными. Критика обратилась к откровенным угрозам, приговор обещали привести в исполнение на месте.

Замятин сам оказывался в положении своего свободолюбивого героя, угодившего в лапы инквизиторов, очутившегося перед выбором: покаяние и смерть или смерть без покаяния. Теперь писателю в равной степени инкриминировались и роман, и пьеса: «Пародия на коммунизм (“Мы”); лживое и оскорбительное унижение советской системы пролетарской диктатуры (“Огни св. Доминика”»». И ополчался против «замятинщины» не фискальный рапповский журналчик, а солидный литературный ежемесячник «Красная новь». На его страницах критик А. В. Ефремин излагал список черных злодеяний писателя: «Неверие в революцию полное и безоговорочное, скептицизм сквозной и настойчивый, уход от действительности, крайний индивидуализм, ярко враждебное отношение к марксистско-ленинскому мировоззрению, оправдание всякой “ереси”, всякого протеста во имя протеста, отрицательное отношение к факторам классовой борьбы — вот круг идей, в которых вращается Замятин. Выброшенный центробежной силой за пределы революции, он силою вещей оказывается в лагере врага, в стане буржуазии. Нынче настали

---

<sup>12</sup> Машбиц-Веров И. Евгений Замятин // На литературном посту. 1927. № 17/18, сент. С. 64.

решительные дни: каждый должен заглянуть внутрь себя и сказать безотменно последнее свое слово, а Замятину придется сказать это слово громче и отчетливее, чем многим другим»<sup>13</sup>. Критик в сутане инквизитора? Под пунктами его обвинительного акта охотно подписался бы «чекист» средневековья де Мунебрага — да только кое-какие из этих пунктов тому и в голову прийти еще не могли.

Дознание проводилось за два года до эмиграции Замятина и, наверняка, эмиграцию подготавливало. Но какова ирония судьбы: поза прокурорской непогрешимости ничуть не защитила самих обличителей. И Машбиц-Веров, и Ефремин оказались среди первых жертв кровавого сталинского террора 1930-х гг.

В контексте не одного лишь романа «Мы», но и в прочной связи со всем драматургическим циклом о судьбах культуры раскрываются идеи Замятина об инквизиторских посягательствах на свободу личности, веры, совести, на право дышать и думать самостоятельно.

«Еретик, вольнодумец, безупречно владевший искусством политической сатиры», как пишет о Замятине литературовед В. А. Туниманов<sup>14</sup>, эти свои качества развернул и в драматургии достаточно внушительно. Да только окружающая жизнь чем дальше, тем больше умудрялась превзойти самые мрачные антиутопии. Писатель поневоле задумывался о собственной участи в этой стране. Он долго гнал от себя мысль о бегстве. Первоначальная пора нэпа даже способна была вселить в него кое-какие надежды, примирить со временем, пусть и без особой взаимности...

### 3

Летом 1924 г., за полгода до премьеры МХАТ-2, печать радовалась появлению новой пьесы Замятина — «Блоха» — и поздравляла театр со свежей репертуарной находкой.

«Решительно повезло 1-й Студии — ныне МХАТ-2, — объявлял Садко (этим именем часто подписывал свои статьи уже знакомый нам В. И. Блюм), — театр нашел пьесу, имеющую все шансы стать “гвоздем” сезона. Это великолепно сделанная Е. Замятиным на сюжет чудесного сказа Лескова “Блоха” — “игра”, как озаглавил ее автор, в 4-х действиях. “Блоха” не переделана в обычном смысле этого слова. Из Лескова взята лишь канва, на которой автор самостоятельно расшивает колоритнейшие “пукеты”».

<sup>13</sup> Ефремин А. Евгений Замятин // Красная новь. 1930. № 1. С. 235.

<sup>14</sup> Туниманов В. Еретические речи Евгения Замятина // Невское время. 1991. 7 марта. № 29. С. 5.

Повторим: речь пока шла о пьесе и только о ней самой. Замятин как драматург редко читал подобные отзывы. Да и Садко не слыл охотником до комплиментов. Теперь он приводил доказательства похвальной оценки: «Фабула сказа чрезвычайно искусно “вправлена” в рамки представления, которое дают балаганному (утратившему черты исторического Николая I) царю некие “удивительные люди — халдеи”. Получилась затейливая и в высшей степени театральная конструкция, к которой для второго акта приделана уже совсем хитроумная “пристройка” — путем введения раешника... Сюжет заново перемонтирован. Введен ряд новых персонажей, в характеристику Левши внесены новые черты (его “роман” “с тульской девкой — Машкой”) и т. д. Пьеса густо насыщена *игрой* — действием. От нее пышет здоровьем, весельем и крепкой издевкой над царями, генералами, темнотой народной, национальным чванством и глупостью, над всяческой кустарщиной; и она вся пропитана твердой верой в могучие силы народа... Во всех отношениях — и по форме, и по содержанию — хорошая пьеса», — заключал критик. И добавлял: «На всякий “самобытный” шовинизм (в том числе, если угодно, и советский!) пьеса эта — здоровое ведро холодной воды западничества»<sup>15</sup>. Последняя похвала звучала уже вовсе непривычно по тем и дальнейшим временам.

Народный сказ о тульском умельце, подковавшем стальную блоху в назиданье заносчивым англичанам, дал основу для знаменитой повести Н. С. Лескова «Левша». Театрализовать сказ предложил Замятину актер и режиссер МХАТ-2 А. Д. Дикий. Отмечая этот факт в предисловии к пьесе, Замятин особо оговаривал и степень своей независимости от Лескова. «Тематическим материалом для построения “Блохи” послужил бродячий народный сказ о туляках и блохе — и прекрасный рассказ Н. С. Лескова “Левша”, представляющий собою литературную обработку народного сказа»<sup>16</sup>. Иными словами, на первом месте для драматурга находился сказ, и только затем возникал интерес к обработке Лескова. То была существенная оговорка. Предлагалась не очередная инсценировка чужого материала, — выступал самостоятельный автор-драматург. Одну из заметок в связи с премьерой «Блохи» на сцене Замятин начинал такой многозначительной справкой: «Исходной точкой пьесы послужил слышанный мною еще в дореволюционное время в г. Епифани Тульской губ<ернии> сказ о туляке и блохе, который,

<sup>15</sup> [Блюм В. И.] В поисках репертуара // Жизнь искусства. 1924. 26 авг. № 35. С. 7–8. Подп.: Садко.

<sup>16</sup> Замятин Е. Избр. произведения. С. 721.



по всем данным, лег в основание рассказа Н. Лескова «Левша»<sup>17</sup>. Вполне могло статься, что Замятин услышал там всего лишь бесхитростный пересказ повести Лескова, осевшей в памяти народной как создание самого народа, — но не в том суть. Важна установка драматурга на свободу в вопросах содержания и стиля. А так как его самоличная оригинальная версия прошла дополнительную стадию театральной раскраски, писатель тем более решительно отстаивал собственноручное в «Блохе».

Постановщик спектакля МХАТ–2 А. Д. Дикий, сорежиссер В. В. Готовцев, художник Б. М. Кустодиев внесли много талантливого *своего* в сценический результат, добиваясь комических эффектов стилизованного лубка. Режиссура и исполнители не столько импровизировали на сцене, сколько добивались импровизационной легкости в подаче диалога и характеристик. Спектакль подносили залу весело и нараспашку, как будто играли не академические мастера, вчерашние мховские студийцы, а скоморошины удалые. Подачу они вели с деловитой оглядкой на уроки театрального традиционализма «Серебряного века», на находки А. М. Ремизова и В. Э. Мейерхольда (когда-то они сотрудничали в театре исканий), на недавний шедевр Е. Б. Вахтангова — «Принцессу Турандот», этот ослепительный каскад театральных проделок, запланированных актерских отсебятин, намеренных анахронизмов и всякий раз новых, сегодняшних апартов. В этом смысле Замятину приходилось беспокоиться. Ведь МХАТ–2 старался не нарушать благодушной стилистики драматургического текста, но с составными этого текста подчас обходился своевольно.

Затейливая афиша, пародируя своих провинциальных предшественниц, возвещала развеселую беспрепятственную потеху. Составил афишу Замятин и предпослал ее пьесе в прижизненном собрании сочинений. Там раешник балаганного зазывалы сменялся завлекательными посулами: «Увлекательное военно-патриотическое представление в 4-х переменах с музыкальными партиями всевозможных инструментов, а также с участием БАЛЕТА и КАЗАЧЬИХ войсковых частей. Сочинение Евг. Замятина (на тему Н. Лескова). Причем вполне осмысленный и поучительный сюжет о судьбе природного русского гения еще больше поражает в действительно прекрасной роскошной обстановке. Все декорации и костюмы совершенно новые, работы известного художника Б. М. Кустодиева. Имеются военные передвижения войск, разные превращения и танцы, исполнение мужских и женских хоров, комические и немые сцены с пением, И ВПЕРВЫЕ В ЭТОМ ГОРОДЕ на сцене Паноптикум, в коем более

<sup>17</sup> Замятин Е. «Блоха» // Театры и зрелища. 1926. 30 нояб. — 5 дек. № 48. С. 3.

100 самых разнообразных и замечательных предметов наук и искусств с объяснениями. Постановка — с почтением *А. Дикий*».

Подзаголовку пьесы — «игра» — такая афиша на редкость отвечала. Сценическая игра развевывалась с неистоцимой выдумкой и добротным озорством.

Безошибочное чувство разудалой площадной потехи было ключом к улыбающимся декорациям Б. М. Кустодиева. Ничто на этой сцене не хотело выглядеть всерьез и взаправду. Щегольские покои царского дворца, немощные улицы — проселки и покосившиеся заборы Тулы, церковные купола по пояс актерам — все тут было увидено глазами наивного и смешливого подростка, разукрашено, неосторожно сдвинуто набекрень. С кособокой стилизацией примитива подавались ларец с блохой, гармошка-ливенка в руках Левши, пестрядинные одежды актеров.

Левша у Л. А. Волкова выглядел мужичком тертым, побывавшим во всяких перделках, утратившим в них не один клоч кудельных своих волос, но был притом смекалстм и находчив. Он ухитрился подковать блоху — поскольку не на шутку полюбил загадки механики. Но, отправленный в заграницу, — чтобы устыдить химиков-англичан, — вдруг обнаруживал, что тамошние фокусы ему не по душе: еще сильнее, чем механику, он любил свою Тулу. В тоске по ней он перемогался и страдал, лез на стену и бился головой о стену. Буквально реализованная метафора веселила зал, но содержала и несказанную печаль.

Посетившая спектакль М. Ф. Андреева под свежим впечатлением писала 9 марта 1928 г. Горькому из Берлина, что у Волкова была «такая истовая кондовая тоска и любовь к своей земле, что даже не верится, что это — актер»<sup>18</sup>. Трагикомические происшествия игры вдруг пронзали зрителя правдой переживания.

Рассказ Лескова заканчивался грустно. Пьеса Замятина отменяла такой исход. По команде Околодочного: «Тузи! <...> Так. В хобот. В хряполо. В загривок», — городовые избивали Левшу и топили его в реке. Но под занавес герой выходил сухим из воды; еще одна метафора пьесы реализовалась комедийно. «Машка! А Машка!.. Пойдем обожатъся!» — призывно звенел голос Левши. Словно бы вечный, неумирающий Петрушка встряхивал колпаком с бубенцами над ширмой балагана.

Заводилами действия-игры выступали «Удивительные Люди Халдеи». Эти лица от автора, от театра открывали перечень участников. Их было трое: халдейка и двое халдеев. Когда того требовали обстоятельства, все они преображались то в одного, то в другого персонажа, подручного Левши.

<sup>18</sup> Мария Федоровна Андреева. Переписка. Воспоминания. Статьи. Документы. Воспоминания о М. Ф. Андреевой. 3-е доп. и перераб. изд. М., 1968. С. 366.

С. Г. Бирман — халдейка — представляла то фрейлину Малафевну, то разбитную девку Машку, землячку героя, с светлой косой до пояса, зазывным смехом отвечала на приглашения Левши — «обожаться». Когда судьба заносила Левшу в Англию, халдейка преображалась в деревянную аглицкую девку Мерю и по ходу дела «заводным» голосом, с остановившимся взглядом исполняла лихую шансонетку.

Много обличей сменяли халдеи — В. В. Готовцев и В. А. Громов. Были тут придворный лекарь-аптекарь и скоморох, тульский купец и раешный балаганный зазывала, аглицкие химики-механики. Все эти чередующиеся лики представляли такими, какими жили в беспечной фантазии площадных лицедеев.

Напропалую ломал комедию В. А. Попов в роли Царя. По сцене катилось круглое брюшко на хлипких и куцых ножках. Его первый выход обставлялся почти феерически: туча фуражек взлетала в сценическое поднебесье — так выражали свою радость подданные. Царевы министры-генералы при ближайшем рассмотрении сказывались дряхлыми старцами, — из них на каждом шагу сыпался песок. Снова метафора подавалась буквально и воочию: шедший за ними по пятам дворник с совком песок подметал. Царь перекатывался по сцене, припевая: «Боже, меня храни!..» Опасливо озираясь, снимал в углу новенькие галоши, а потом не однажды бегал проверять, на месте ли. Забот у царя было сверх головы. Тут, между другими государственными делами, и решали послать из Тулы умельца на посрамление химиков-англичан.

С молодецким улюлюканьем и гиком влетали на тульскую улицу царевы гонцы — верхом на игрушечных палках-лошадках с пышными гривами. Хотя в разгаре было лето, атаман Платов во главе этой свиты ехал стоя в санях. Деревянные лошадки шарахались от звучной его речи, которой он оглашал округу, «схлебнув из фляги»: «Вот, братцы, так и так. Как, значит; пришло нам время стать собственной грудью. В рассуждении, что, значит, наша матушка Расея. На поле-брани-отечества, согласно присяге. И ежели, например, ихняя аглицкая блоха супротив нашей, то, стал-быть, обязаны мы до своей последней капли все как один. И приказано мне передать вам его милостивое царское слово... (Орёт.) Чтоб у меня была сделана! (Кротко.) Как, значит, он отец, мы — дети... (Орёт.) А в случае ежели у меня — так во! (Грозит кулаком.) И, стал-быть, православные, поклянемся жизнь свою положить на месте преступления — все как один. Ма-алчать! Ур-ра!»

И дальше Платов пояснял «невоенным, человеческим голосом», что, по повелению свыше, «должны наши тульские мастера ихним разным Европам нос утереть».

Роль атамана Платова взял на себя постановщик спектакля. Потом он рассказывал в книге воспоминаний, что его Платов был дужим верзилой «с громадными, сокрушительными кулаками, разбойной мордой в аршинных усах и медной глоткой, привычно выкрикивавшей “верноподданнические” фразы»<sup>19</sup>.

Так Левшу уносило в Англию. Он и там не терялся, жил по принципу: «Где наша не пропадала!». Левша-Волков с любопытством всматривался в заморские чудеса. В трактире чернокожий слуга сметал крошки со скатерти щеткой, а с нее сыпались электрические искры. Левша спокойно опускался на табуретку и вздрагивал от того, что сразу вспыхивала яркая лампа; вставал на ноги — лампа гасла. Электрификация лубка явно пародировала эффект зрелищ «левого» театра, таких как экспрессионистское «Озеро Люль» А. М. Файко в постановке В. Э. Мейерхольда (Театр Революции) или «Человек, который был Четвергом» по Честертону в постановке А. Я. Таирова (Камерный театр). Такой «левизны» Замятин не ценил, над ней посмеивался заодно с А. Д. Диким.

Драматурга и режиссера «Блохи» трудно было рассматривать как близких единомышленников в искусстве. Задачи и возможности театра виделись им во многом по-разному. Свидетельство тому — опубликованная достаточно обширная переписка обоих по ходу подготовки спектакля<sup>20</sup>. Она несомненно относится к теме настоящей статьи, но дает все-таки слишком специальное ответвление нашего «сюжета». Иные самоигральные находки московского спектакля порой смущали автора пьесы и казались ему чрезмерными — под стать тем «левым» исканиям на театре, которые как будто здесь высмеивались. Замятина больше влекли к себе игровые средства собственно народной театральности.

В этой связи писатель возлагал особые надежды на свой родной город и его Большой драматический театр. Там получили пьесу после того, как она свыше года пролежала в запасниках литературной части Академического театра драмы.

#### 4

Для спектакля БДТ, выпущенного 25 ноября 1926 г. в постановке Н. Ф. Монахова и новом оформлении того же художника Б. М. Кустодиева, пьеса подверглась частичной переделке и оказалась еще дальше от Лескова и еще ближе к народным истокам

<sup>19</sup> Дикий А. Повесть о театральной юности. М., 1957. С. 341.

<sup>20</sup> См.: Дикий А. Статьи. Переписка. Воспоминания. М., 1967. С. 279–356; Избранное. М., 1976. С. 327–396.

зрелищности. В преддверии ленинградской премьеры Замятин открыто в том признавался: «От Лесковского построения в пьесе осталось немного — особенно в том тексте, который дан мною Большому драматическому театру». Писатель полагался на «постановщика “Блохи” — Н. Ф. Монахова, прекрасно знающего музыку русского языка и хорошо чувствующего народный театр и народный юмор». Привлекло автора и то, что Монахов, в сущности, не был режиссером, зато владел чуть ли не всеми жанрами игры как актер синтетического плана.

Театру режиссерскому Замятин явно предпочитал в «Блохе» народный театр. Этому была посвящена почти вся цитированная заметка. Писатель жалел, что богатый арсенал средств народного театра с трудом проникает на драматическую сцену, уступающую тут без боя достижениями музыкальных и изобразительных искусств.

«Давно уже и во всех областях искусства наши русские мастера черпают живую воду из истоков народного творчества, — писал он. — Русская деревянная скульптура, русская икона и лубок, русский народный сказ и былина, русская песня и пляс создали Коненкова, Рериха, Кустодиева, Петрова-Водкина, Лескова, Ремизова, Стравинского. И только русский народный театр до сих пор оставался как бы в стороне от большой дороги искусства. Правда, темы русского народного театра кое-кем использованы, но почти никто не пробовал взять форму народного театра. Едва ли не единственным исключением является Ремизов — его “Русальные действия”. А, между тем, мне представляется, что формы народного театра, созданные самим народом, его древней и богатой культурой, могут дать сценический материал, очень близкий нашему новому времени».

Драматург называл предшественников, ссылаясь на образцы, прояснял свои исходные позиции. Не менее важен высказанный им взгляд на собственную пьесу. Взгляд этот словно бы уточнился после московской премьеры.

По словам Замятина, в «Блохе» ему был дорог опыт «использования формы народной комедии. Как и всякий народный театр, это, конечно, театр не реалистический, а условный с начала и до конца, почему я и назвал “Блоху” игрой. По замыслу — это должна быть именно игра, веселая, скоморошья игра, в которой законны всякие превращения, чудеса, неожиданности, анахронизмы. Сюжет игры взят из царских времен, но анахронизмы — это гостеприимно открытая в игре дверь для современности. Как и во всякой русской народной комедии, в “Блохе” смешаны комический и драматический элементы: в последних двух актах приоткрывается драма мастера — тульского рабочего человека, который любит свою работу так,

как только настоящий художник может любить свое произведение. Однако комический элемент является в «Блохе» основным. Этот элемент соединен с сатирой, тоже составляющей неприменную принадлежность русской народной комедии»<sup>21</sup>.

Таким образом, работа над версией БДТ отражала внутренний путь замятинской темы. Можно предвидеть пользу конкретных текстологических сопоставлений двух редакций пьесы, — здесь возможны содержательные выводы о театральной стилистике прозаика.

Стоит добавить, что контакты Замятина и БДТ налаживались теснее, чем было с МХАТ–2. Теперь немало значила возможность сотрудничать не по переписке, а вспомнить времена, когда он рядом с Александром Блоком сидел на репетициях шекспировского «Короля Лира» в том же театре.

Монахов ставил «Блоху» к своему актерскому тридцатилетию. К дате готовился специальный сборник статей о Монахове; Замятин участвовал и в нем. Ни словом, ни намеком не упоминая о еще не сыгранной в БДТ «Блохе», писатель посвятил актеру, и только актеру, слова признания: «Не стоило бы писать о том, что Монахов — прекрасный актер: прекрасных актеров у нас в театре, слава Богу, немало — и в опере, и в драме, и в комедии, и в трагедии, и в оперетте. Монахов каким-то чудом проходит сквозь непроницаемые стены этих колодцев — проходит совершенно невредимым и целым: он целый комедийный актер, целый трагический актер, целый опереточный актер. Как это может быть — я не понимаю, не знаю, но я знаю, что для этого нужна огромная сила»<sup>22</sup>. Сотрудничество с театром, как можно судить по сказанному, велось в духе дружеского согласия.

Еще выше ценил Замятин участие Кустодиева в обеих версиях «Блохи». В 1923 г. вышла тоненькая книжка: рисунки Кустодиева и к ним — прозаическое сопровождение Замятина. Писатель словно прогуливался, размечтавшись, в мире образов художника. «В городе Кустодиеве (есть даже Каинск — неужто Кустодиева нету?) прогуляйтесь — и увидите такую красавицу Марфу — Марфу Ивановну...» — звал Замятин читателя заглянуть в этот воображаемый, а вместе с тем совершенно реальный мир и принимался фантазировать заодно с читателем и вслед за художником. Книжка называлась «Русь»<sup>23</sup>. Ее издали тиражом 1000 экземпляров.

<sup>21</sup> Замятин Е. О «Блохе» // Рабочий и театр. 1926. № 47. 23 нояб. С. 9.

<sup>22</sup> Замятин Е. По горизонтали // Дела и дни Большого драматического театра. Л., 1926. С. 59.

<sup>23</sup> См.: Русь. Русские типы Б. М. Кустодиева. Слово Евг. Замятина. СПб., 1923.

О совместных театральных похождениях с Кустодиевым писатель рассказал вскоре после кончины художника и сравнительно подробно коснулся встреч, связанных с «Блохой». Он утверждал, что уже в постановке МХАТ–2 Кустодиев «победил не только публику, но и самого себя. Это была едва ли не первая его крупная работа, где он совершенно отошел от обычной своей реалистической манеры и показал себя большим мастером в совершенно как будто для него неожиданной области — в гротеске. Но и в этой области он оставался верен своей неизменной теме — “Руси”». А для БДТ «богатая его фантазия сумела найти другое — и не менее удачное — разрешение задачи»<sup>24</sup>. О том, как созвучна образность Замятина и Кустодиева, в печати сказано немало; накопилась порядочная литература об этом предмете. Но ограничимся словами художника. В канун премьеры БДТ Кустодиев так определил суть новой версии своего оформления: «Веселый и крепкий язык пьесы требовал таких же красок: красный кумач, синий ситец с белым горошком (он же снег), платки с альными цветками — вот мой фон, на котором движется пестрая вереница баб, англичан, мужиков, гармонистов, девок, генералов, с глуповатым царем на придачу. И царь, и англичане, и генералы смешны потому, что они делают и говорят не то, что им полагается по штату. В этом противоречии и заключается юмор положений — и этот же юмор я хотел дать в декорациях и костюмах»<sup>25</sup>.

В роскошных царских покоях помещался ларек с вывеской «ЛЕСПО» (т. е. ЛСПО — «Ленинградский союз потребительских обществ»), в другом эпизоде фигурировал «Пищетрест». Хор девич в броских пестрых сарафанах перебивал действие современными частушками под аккомпанементный натиск лихих гармонистов. Режиссура ловила подсказки художника. Н. Ф. Монахов не скрывал, как много значил для него этот союз: «Постановочный план “Блохи” был мне подсказан Б. М. Кустодиевым. Когда мы с ним беседовали о постановке, он просил меня: “Все примитивнее, проще, нельзя ли свести все к лубку? Хотелось бы, чтобы и люди на сцене играли так же примитивно и просто”»<sup>26</sup>. Зрелище, открыто избегавшее идеологических девизов, находилось на грани музыкальной комедии, что было не так уж неожиданно, если иметь в виду опереточное прошлое Монахова-актера. Музыка к спектаклю писал Ю. А. Шапорин. Его сюита из «Блохи» еще много лет спустя исполнялась в серьезных концертных программах.

<sup>24</sup> Замятин Е. Я боюсь. С. 154, 155.

<sup>25</sup> Борис Михайлович Кустодиев. Л., 1967. С. 198.

<sup>26</sup> Монахов Н. Ф. Повесть о жизни. Л.; М., 1961. С. 212.



Критика похваливала актеров и поругивала условия сценической игры, чересчур веселой и радужной, чтобы вынести агитационную нагрузку. Актерские задачи уклонялись от агитки, а выдумка ведущих исполнителей не уступала находкам МХАТ-2. Как о бесспорном лидере действия-игры писали о В. Я. Софронове — Левше. Рядом не плошали другие участники скоморошьей потехи: Н. Ф. Монахов — атаман Платов, Е. В. Александровская, Б. М. Дмоховский и Ю. М. Свиринов — халдеи, Г. М. Мичурин — Царь и молодой заразительный комик-буфф Л. А. Кровицкий — Кисельвроде. Отметим пресса и реальные недостатки. Спектакль показался излишне, слепяще ярким, его перегружали орнаментальные довески, и в то же время актерский ансамбль вокруг первачей был недостаточно слажен. Отвечал за это прежде всех постановщик Монахов. Опытный, разносторонний актер был в драматической режиссуре зеленым новичком. «Блоха» явилась первой подобной пробой для талантливого мастера БДТ. Продолжения не последовало.

Однако спектакль остался памятным событием для его авторов и участников. Свидетельством тому был «блошинный вечер», устроенный вскоре после премьеры БДТ под флагом какой-то несуществующей физико-геоцентрической ассоциации (сокращенно: Фига). Вечер состоялся в декабре того же 1926 г. в Доме искусств и походил на актерский капустник. Замятин прочитал пародийный рассказик о похождениях «Блохи», написанный к этому случаю. Чуть позже Кустодиев снабдил его такими же шутливыми рисунками, а в 1929 г. Издательство писателей в Ленинграде выпустило иллюстрированный рассказ отдельной книжкой — коллекционным тиражом 500 экземпляров, под весьма витиеватым заголовком: «Записанное Евгением Замятиным ЖИТИЕ БЛОХИ от дня чудесного ее рождения и до дня прискорбной кончины, а также своеручное Б. М. Кустодиева изображение многих происшествий и лиц». Вечер имел веселый успех.

Замятин поминал в рассказе случай, когда «появился некий буйный и дикий человек», которого «все сторонились поспешно, говоря: “Дикий! Дикий!”». Сходным образом представляли тут «Кустодий при храме», «род неких Аков» — т. е. театр Акдрамы, где «закованная в цепи, без пищи пробыла она (Блоха. — Д.З.) год, пока не проржавели цепи. Тогда Блоха, ухищрениями дьявола пройдя сквозь стены, пробежала по улицам города и бросилась в бурные воды Фонтанки», но «один из Монахов, услышав крики тонувшей Блохи, с опасностью для жизни спас ее из бурных вод. Прижав к груди ее обвитое влажной тканью и почти нагое тело, один из Монахов принес ее в обитель. И этого крепкого объятия довольно было, чтобы ее дьявольская сила соблазнила его и прочих живших в этой обители».

Досталось попутно и театральной критике, не слишком приветливо встретившей спектакль БДТ. Ее представителем выступил «некий известный своим умом гражданин» — в нем узнавали Г. А. Авлова, строгого рецензента из еженедельника «Жизнь искусства». Порицая легковесную, на его взгляд, пьесу, он сожалел, что тема умельца из народных низов мало увязана с боевыми задачами индустриализации. «Индустриализация страны и постановка пьесы “Блоха” в Большом драматическом театре — имеют какие-либо точки соприкосновения?» — так совершенно всерьез начиналась рецензия<sup>27</sup>. Критик пробовал уловить взаимосвязи. Он действовал из лучших побуждений, но не догадывался, что смешон.

Легкая беззаботность игры не одному Авлову мнилась несвоевременной, пожалуй, и подозрительной. «Шутить и только шутить — так ли это уже необходимо?» — не мог подавить сомнений Б. В. Мазинг, рецензент другого театрального еженедельника<sup>28</sup>. «А была возможность сделать из “Блохи” современный актуальный спектакль, — сокрушался критик-администратор М. Б. Падво. — Разве моменты, говорящие о необходимости учебы, не актуальны?»<sup>29</sup>. Таков был уровень критических суждений. Можно понять Замятина и его единомышленников из БДТ. Как тут было сдержатъ усмешку?

Серьезному анализу подверглась пьеса и обе ее постановочные версии на заседании в Институте истории искусств на Исаакиевской площади, 5. Заседание прошло 29 ноября 1926 г., т. е. уже на четвертый день после премьеры БДТ. С докладом «О работе над пьесой “Блоха”» выступил Замятин, в прениях А. А. Гвоздев, С. С. Мокульский, А. И. Пиотровский и другие поддержали пьесу и оба спектакля, высказав попутно критические суждения. В частности, видный филолог В. В. Виноградов высоко оценил художественное решение Б. М. Кустодиева, но, сопоставляя с ним звучание сценической речи, уловил «разлад между этими сферами». По его мнению, «весь строй речевого звучания» обеих постановок был далековат от «форм сценической речи народного комедиантства» и не во всем соответствовал «декоративной стилизации Б. Кустодиева»<sup>30</sup>. Заявление это тоже не было бесспорным: ни драматург, ни оба театра не стремились зер-

<sup>27</sup> Авлов Г. «Блоха» (Б. драматический театр) // Жизнь искусства. 1926. 7 дек. № 49. С. 12.

<sup>28</sup> Мазинг Б. Эстетная игрушка? // Рабочий и театр. 1926. № 49. 7 дек. С. 13.

<sup>29</sup> Падво М. «Блоха» в мелкоскопе // Там же. С. 12.

<sup>30</sup> Чудаков А. П. В. В. Виноградов и теория художественной речи первой трети XIX века // Виноградов В. В. О языке художественной прозы. М., 1980. С. 308.

кально воспроизвести архаику народных речей, а предпочли именно стилизацию. Сторонники спектаклей не преминули на это указать. Вообще же самый факт заседания ученого совета отразил масштаб события, действительно заметного в театральной практике страны.

Наибольший резонанс получила постановка А. Д. Дикого. Но она дальше отстояла от поисков драматурга, чем спектакль Н. Ф. Монахова. Сохранилось ценное свидетельство И. М. Басалаева, тогда молодого литератора и преданного почитателя ценностей Серебряного века. Посетив Замятина у него дома, он пометил в своих записках: «На стене у двери кабинета — московская цветная афиша о первом представлении его “Блохи”, с рисунками под русский лубок. Зашел разговор о “Блохе”, о постановке ее во втором МХАТе. Евгений Иванович раздосадованно, но как о пережитом прошлом, говорит: “Они там многое изменили, отступили от текста <...>”. Вспоминая это, Замятин отшучивается и потом молчит. Что он ответил Дикому? Видимо, тут не так надо ставить вопрос, а перенести его центр в другую плоскость — подобно тому, как иное военное поражение стоит нескольких побед»<sup>31</sup>.

В этом эпизоде неожиданно проступает сокровенно замятинское... Своими победами писатель не обольщался. Даже очень близкое к победе предпочитал оценивать раздумчиво и про себя.

## 5

Итак, «Блоха» — «измена литературе»... Об этом Замятин писал, скорее всего, шутя, но в шутке снова имелась немалая доля правды. Он не переставал числить себя по ведомству прозы прежде всего. Да разве может сойти за измену отход от прозы к драме, отход совсем ведь не безвозвратный?.. Особенно у такого большого писателя. Достаточно известны похожие с виду признания А. Н. Толстого, который не отрицал, что сочинял иные свои пьесы лишь для того, чтобы поспектакльная плата позволяла спокойно работать над прозой. Но ни о каких таких доходах у Замятина речи быть не могло. В одном сомнений не было: к драме, к театру его настолько же тянуло, насколько он их опасался. Радости от встреч с театром он, похоже, не ждал. Больше того, он этой радости, в конце концов, понастоящему не изведal. Это одинаково относилось к оригинальным пьесам и к инсценировкам собственной прозы.

Примерно тогда же, что и «Блоха», была напечатана и сыграна на сцене четырехактная трагикомедия «Общество Почетных

<sup>31</sup> Басалаев И. Записки для себя // Литературное обозрение. 1989. № 8. С. 104.

Звонарей» — по мотивам повести «Островитяне» (1917). Повесть отразила впечатления писателя от Англии 1916–1917 гг., — туда Замятин, талантливый инженер-кораблестроитель, отправился строить ледоколы для России. Впрочем, повесть (как и пьеса) была совсем не о судостроении. В ней преобладал ироничный взгляд автора на суетных «островитян», сказался вкус к тому, что принято подразумевать под британским юмором, интерес к парадоксам Оскара Уайльда, к социальной сатире Герберта Уэллса.

Уэллс вообще много значил для Замятина как социальный фантаст. Их сближали оценки современности и прогнозы на завтра. В первые годы НЭПа ленинградское кооперативное издательство «Мысль» выпустило 12-томное собрание сочинений Уэллса. Титульная редактура и вступительная статья принадлежали Замятину, автору все еще не опубликованной антиутопии «Мы». Чуть раньше эссе Замятина об Уэллсе вышло отдельной книжкой<sup>32</sup>.

О ком бы ни писал настоящий художник, он неизбежно выскажет ся и о себе. Находя в прозе Уэллса, в его позиции крупные достоинства, Замятин не скрывал и кое-каких несогласий с ним в вопросах ремесла. Он полагал, например, что Уэллс-романист «значительно большее внимание обращает на фабулу, чем на язык, стиль, слово — на все то, что мы привыкли ценить в новейших русских писателях <...> Свое, оригинальное, исключительное у Уэллса было в фабуле его фантастических романов; и как только он слез с аэроплана, как только он взялся за более обычные фабулы, — часть оригинальности он утерял»<sup>33</sup>. Тут важна не сама профессиональная оценка собрата по перу. Важен принцип, важна откровенность. Слово, язык, стиль значили для Замятина-драматурга не меньше, чем для Замятина-прозаика. В том числе стилистика на грани стилизации. В том числе юмор, может быть, особенно — юмор.

Еще через несколько лет в статье, предпосланной отдельному изданию «Школы злословия» (Л.: Academia, 1931), Замятин воздал должное Ричарду Шеридану за качества комедийности. «Острие социальной сатиры в “Школе злословия” не затупилось и в наши дни», — признавал русский писатель, понимая, «ценою какого упорного труда достигалось такое как будто легкое, шампанское остроумие окончательного текста»<sup>34</sup>. Оценивая английских писателей, Замятин выказывал широту и свободу суждений истинного европейца. Он мог быть как угодно прям в цеховых пристрастиях, но только не национально

<sup>32</sup> См.: *Замятин Е.* Герберт Уэллс. СПб.: Эпоха, 1922.

<sup>33</sup> *Замятин Е.* Соч. 1970–1988. Т. 4. С. 208–209.

<sup>34</sup> Там же. С. 245, 244.

ограничен. Позволительно сказать и иначе: «западничество» Замятина имело глубокие русские корни. В требовательных оценках истинного мастерства он перекликался со своим Левшой.

В 1926 г. упомянутое издательство «Мысль» опубликовало пьесу Замятина «Общество Почетных Звонарей», вещь самостоятельной ценности. Ее цензурное разрешение помечено еще 29 сентября 1924 г.<sup>35</sup> В начале 1925 г. автор читал пьесу в Москве — в Доме ученых<sup>36</sup>, а потом — в Союзе драматургов<sup>37</sup>. Уже 24 сентября ее показал Рижский Театр русской драмы (несколько позже, 4 января 1927 г., там разыграли и «Блоху»)<sup>38</sup>. Как сообщала корреспонденция из Риги, «в русском драматическом театре с большим успехом прошло первое представление впервые появившейся на сцене пьесы Е. Замятина “Общество Почетных Звонарей”»<sup>39</sup>. Неделей позже состоялась и ленинградская премьера.

31 октября 1926 г. ее дала труппа Академического театра драмы на сцене Малого оперного (б. Михайловского). Спектакль преподносился в плане «левых» исканий, не без примеси конструктивизма. Режиссировал С. Э. Радлов, оформлял сцену художник М. З. Левин. Музыка писал М. А. Кузмин. Афишу украсили звучные актерские имена: мистера Кембла играл Ю. М. Юрьев, викария Дьюли — Я. О. Малютин, адвоката О’Келли — Л. С. Вивьен, красотку Диди — Е. М. Вольф-Израэль. Но исполнители не пошли за экспериментальным решением изобразительной режиссуры. Минуя социологию и гротеск, они беззлобно подтрунивали над ханжеством мнимых пуритан — так, словно воскрешали на своей сцене еще одну остроумную комедию Артура Пинеро (который, к слову, был еще жив-здоров у себя на родине, в Лондоне).

Академические актеры отвергли предложенные им приемы острашения, а предпочли видеть в своих героях персонажей легкой салонной комедии недавних еще времен. Они не посмотрели и на то, что

---

<sup>35</sup> Замятин Е. «Общество Почетных Звонарей». Трагикомедия в 4 действ. Л.: Мысль, 1926.

<sup>36</sup> Г-ский М. «Островитяне» наших дней. «Общество Почетных Звонарей». Новая пьеса Е. Замятина — «Дом ученых» // Веч. Москва. 1925. № 30. 6 февр. С. 4.

<sup>37</sup> Лифшиц. Общество Почетных Звонарей. Трагикомедия в 4-х действиях Замятина, читана 7/ II в Союзе драматургов // Рабочий зритель. 1925. № 10. 11–17 марта. С. 11.

<sup>38</sup> См.: Исмагулова Т. Д. Евгений Замятин на сцене театра русской эмиграции. «Общество Почетных Звонарей» и «Блоха» в Театре русской драмы г. Риги // RS. 1996. Т. 2. № 2. С. 361–375.

<sup>39</sup> Рига // Жизнь искусства. 1925. № 43. 27 окт. С. 19. Без подписи.

играть пришлось «комедию с убийством». Здесь они незаметно для себя разошлись и с драматургом. Единоборство с могучими навыками труппы выдержать было нелегко, и творцы спектакля сняли с афиши свои имена. Премьера вышла в свет анонимной, словно она была результатом самодеятельности исполнителей. Драматургу сойти с афиши нечего было и пытаться.

Строгого стилиста Замятина не могло устроить зрелище, удалявшееся от пьесы и по поэтике, и по содержательной сути. Но рецензенты первым делом спрашивали с автора. «Пьеса Замятина — образчик литературной пьесы», — без всякого восторга писал после премьеры А. И. Пиотровский и находил в том лишние трудности для театра. «То, что в чтении радовало тонкостью переходов, блестящей парадоксальностью положений, на сцене оказалось дряблым, тягостным, невнятным». Критик отмечал отдельные режиссерские находки, «сложные мизансцены», такие как «сцена заседания, переуточенная в тексте и очень разнообразно разработанная сценически»<sup>40</sup>. Однако и за шаблонное в спектакле ответственность возлагалась тоже на драматурга и режиссера. Правоту критика трудно было бы отрицать, если бы хоть кто-то из них двоих оставался хозяином положения до конца. Но, так или иначе, литературно тонкая пьеса, изображавшая нравы лондонского общества с прозрачной скептической усмешкой, на сцене была огрублена. Театр не слишком вдавался в тонкости авторского стиля и, притушив иронические парадоксы, не сумел обосновать своими средствами главное — сегодняшнюю необходимость спектакля для публики.

Откровенно недоумевал рецензент газеты «Ленинградская правда»: «Непонятно, почему такая пьеса написана у нас и в наше время и почему академическая драма тратит средства, время и силы на верный провал»<sup>41</sup>. Капризные оттенки пьесы, повернувшей на полпути от фарса к гротескной мелодраме с кровавым исходом, дразнили и раздражали. Д. Н. Мазуров в «Новой вечерней газете» холодно излагал перипетии сюжета: «История случайной любви английского обедневшего аристократа к артисточке “варьэтэ”, история случайной измены этой артисточки с адвокатом, убийства адвоката обманутым мужем, казни убийцы и драмы любившей убийцу жены викария...» Критик небрежно ронял, что «история эта развернута на сером фоне мещанского общества лицемеров, ханжей, людей-автоматов,

<sup>40</sup> Пиотровский А. «Общество Почетных Звонарей» // Там же. № 45. 7–10 нояб. С. 28–29.

<sup>41</sup> Н. «Общество Почетных Звонарей» (Ак. Малый оперный театр) // Ленинградская правда. 1925. № 254. 5 нояб. С. 6.

карикатурных “почетных звонарей”»<sup>42</sup>. А режиссер К. К. Тверской, недовольный и пьесой, и спектаклем, демонстративно выражал сочувствие Ю. М. Юрьеву с партнерами, браня постановку, на его взгляд, «крайне поверхностную, даже серую»<sup>43</sup>. Такая позиция профессионала выглядела немного странно: уж он-то наверняка знал, что именно Радлов порывался сценически выразить стилиевой рисунок драматурга, а больше всего тому противилась строптивая труппа.

Новая встреча со сценой должна была оставить в душе Замятина саднящий след. Труппа отвергла инициативу молодого режиссера, а тот не пошел на роль исполнителя при творце-актере. В этой ситуации о пьесе оставалось говорить лишь в страдательном (сострада-тельном) залоге. Автор молча посторонился. Что ему оставалось? Подобные коллизии были не по нему.

## 6

В 1927 г. Московский Художественный театр предложил Замятину дать короткую вещь для юбилейного октябрьского вечера одноактных пьес. П. А. Марков, заведующий литературной частью тогдашне-го МХАТ, много лет спустя вспоминал: «Мы задумали представление из ряда отдельных сцен, написанных разными авторами»<sup>44</sup>. На призыв театра откликнулись писатели первого ряда: вместе с Замятиным — И. Бабель, М. Булгаков, Вс. Иванов, Л. Леонов, Б. Пильняк. Главной должна была стать сцена из «Бронепоезда» Вс. Иванова — за нее театр оправданно ухватился и довел вместе с автором до завершеного спектакля. Первоначальный замысел представления не осуществился. Одной из причин была разногласия остальных отрывков. Например, пьеса Замятина не давала ни малейшего повода к юбилейным ликованиям, во всем оказалась им противоположна, по сути дела звучала антиреволюционно. Она называлась «Пещера» и восходила к рассказу, относящемуся к 1920 г., поре «военного коммунизма». В театре этого рассказа, должно быть, не помнили и торопили Замятина с инсценировкой. МХАТ в самом деле искал пристойный репертуар к надвигающейся дате. Его обращение к Замятину не так уж много сулило в этом плане. Скорей всего, театр видел в нем потенциально близкого себе драматурга — и простительно ошибался.

<sup>42</sup> Д. М. [Мазуров Д. Н.] «Общество Почетных Звонарей» (Премьера в б. Михайловском) // Новая вечерняя газ. 1925. 2 нояб. № 193. С. 6.

<sup>43</sup> Тверской К. Ложка дегтя или режиссерская клякса в Ак-Малом: // Рабочий и театр. 1925. № 45. 10 нояб. С. 5.

<sup>44</sup> Марков П. А. В Художественном театре: Книга завлита. М., 1976. С. 31, 233.



Недаром Замятин передал в то время дирекции МХАТ и трагикомедию «Общество Почетных Звонарей». Из беседы с актером В. В. Лужским он мог заключить, что пьеса там едва ли пойдет, и 10 марта 1927 г. писал из Москвы жене, Л. Н. Замятиной, сразу про обе пьесы: «Лужскому давал интерпретации насчет “Звонарей” — работу ведет он. “Трудная, — говорит, — пьеса, и еще неизвестно, что выйдет”. С Марковым — разговор о “Пещере”, торопят»<sup>45</sup>. Судя по письму, разговор с Марковым состоялся 8 марта. 20 марта репертуарно-художественная коллегия МХАТ собиралась слушать сообщения Замятина и Леонова «о плане сцен, которые ими пишутся»<sup>46</sup>. Все это уточняет сроки работы над пьесой и несколько расширяет начальные границы авторской датировки на черновой рукописи: «24-III-1927–31-III-1927»<sup>47</sup>.

Что же за рассказ взялся инсценировать Замятин к десятой годовщине советской власти?

«Пещера» — уже название говорило о многом. Мрачные тона исторического сарказма облекали изображенную тут картину. Безытный быт ледниковой пустыни возник на месте, где несколько веков назад высился Петербург. В ночной мгле изнемогали от холода и голода два лирических персонажа рассказа: еще недавно блиставший в концертах пианист-виртуоз, а теперь потерянный обыватель Мартин Мартинович с женой Машей. Рядом кое-как перемогался относительно более благополучный, оборотистый сосед Обертышев и совершенно преуспевал председатель домового комитета Селихов, предтеча какого-нибудь Швондера из «Собачьего сердца» Булгакова. *Се лихо*, — прозрачно рекомендовала фамилия своего носителя, призванного властвовать. Пристраиваясь к одичавшей современности, Обертышев и Селихов не могли догадаться, что они тоже обречены. Набегали ритмы окоченелого безумия. Шел синкопический диалог на пороге конца.

По Замятину, 1920-й год отдаляли от года 1913-го даже не века — геологические эры. Иносказания были горьки. В них отзывалась почти не сгущенная явь бывшей императорской столицы, выстуженной в страшные новые времена.

Рассказ представляет собой одну из вершин прозы своего времени. И не только своего. В. Набоков провозгласил его лучшим рассказом XX в. Вполне обоснованно утверждал в сравнительно недавние

<sup>45</sup> Рукописное наследие Евгения Ивановича Замятина / Сост. Л. И. Бучина, М. Ю. Любимова; предисл. и коммент. М. Ю. Любимовой. СПб., 1997. С. 314.

<sup>46</sup> Марков П. А. В Художественном театре. С. 556.

<sup>47</sup> Рукописное наследие Евгения Ивановича Замятина. С. 506.

наши дни литературовед К. Степанян, что трагедия «Пещеры» — это «более страшный удар по тоталитаризму; чем роман “Мы”... Но тогда, в годы своего создания, роман “Мы” — для предупреждения, для предотвращения того, чего, увы, так и не смог предотвратить, — был важнее, чем “Пещера”, потому что трагедия “Пещеры” могла быть тогда воспринята как некая неизбежная и преходящая»<sup>48</sup>.

Трагедия «Пещеры» — это слово напрашивалось само собой. Раздумья о замятинской прозе А. Солженицына, опубликованные в 1997 г., вновь воздали должное трагизму «Пещеры»: «Рассказ — потрясающей силы, рвет сердце. Как все сгущено! — безвыходность жизни, расплюснутость прошлого, и сами чувства и формы — все туго сжато, сжато. Да, это надо было испытать. У Ремизова есть об этом же, но неторопливое (хотя и рваное) бытовое повествование, и человечнее, — а здесь все сбито, так что горло лопается, никаких лишних промежуточных фраз, пояснений. Но и впечатление гнева автора на жизнь, обманувшую столько светлых надежд. Устойчиво разработан единый образ: ледники, мамонты, скалы, похожие чем-то на дома. И пещеры с огоньками. Охватывает»<sup>49</sup>.

Драматизм «Пещеры» был драматизмом самого содержания. Сценарно-драматургическая форма возникала внутри ситуации, внутри соотношений обстоятельств и лиц. Прощаясь с жизнью, Мартин Мартинович бросал в слабо тлеющий огонь своей пещеры Машины письма, потом ноты — память о прошлом, о том, что ушло. Теперь у них с Машей оставался страшный флакончик: его содержимое позволит бесповоротно покинуть то, что еще осталось от жизни. Но там — доза на одного. После душевных колебаний герой самоотверженно оставлял его Маше — а сам убегал в стужу и мрак навстречу гибели. Так заканчивалась эта пьеса. Что говорить, надо было иметь немало смелости, чтобы предлагать такую развязку — взамен славословий — к годовщине революции. Надо было уметь ничего не прощать этой революции — и быть убежденным в своей правоте.

Собственно, и сам рассказ мог прийти к читателям эпохой позже того, как был написан, — с началом НЭПа. Он появился в 1922 г. в пятой книжке петроградских «Записок мечтателей». Пьесе же путь в печать и сценическая судьба были заказаны совершенно логично по условиям нового витка времени. Лишь сравнительно недавно драматургическую версию «Пещеры» опубликовал журнал «Современная

<sup>48</sup> Возвращение Евгения Замятина. Круглый стол «ЛГ» // Литературная газета. 1989. 31 мая. № 22. С. 5.

<sup>49</sup> Солженицын А. Из Евгения Замятина: «Литературная коллекция» // Новый мир. 1997. № 10. С. 191.

драматургия», затем с более подробными комментариями эта пьеса появилась в замятинском выпуске «Рукописных памятников», издающихся Российской национальной библиотекой в Петербурге<sup>50</sup>. Но никто пока не удосужился сыграть ее на сцене.

Между тем один из экземпляров пьесы сохранился, помимо музея МХАТ, среди произведений, поступивших в 1927 г. в Ленинградскую Актраму и переданных затем на хранение в Театральную библиотеку<sup>51</sup>. Штамп Актрамы на титульном листе машинописного экземпляра позволяет считать, что вопрос о постановке «Пещеры» возникал и здесь. Едва ли Замятин верил всерьез в осуществимость затеи: уж слишком вызывающе звучала пьеса, особенно — соотнесенная с юбилеем страны Советов.

Образы «Пещеры» были закономерны для поры «военного коммунизма». Предстоящая в ней трагедия, как точно подметил К. Степанян, в свое время могла показаться неизбежной, почти в порядке вещей. Это на отдалении времени она подавляла и виделась чудовищной. Свойства тогдашнего быта не один Замятин нарекал *пещерными*. Так воспринимали их многие. Такими помнили их и потом.

Случай, отчасти примечательный, произошел спустя много лет с уважаемым советским писателем К. Фединым, когда-то начинавшим под крылом Замятина и в годы травли благородно заступавшимся за него. Но и это прошло... То ли поддаваясь образному колориту тех, давних времён, то ли намеренно его ниспровергая, Федин дал в книге «Горький среди нас» образ Петрограда-пустыни: «Черным бесконечным пещерам подобен был город по ночам». Но тут же как-то само собой выходило, что в пещеры нарочно забирались несогласные с революцией, в их числе и писатели. С достоинством Федин поминал «закоулки литературных пещер, приютивших таких писателей от туч и громов», вглядывался в «пещерный быт», ловил «эхо литературных пещер»<sup>52</sup>. Сильно запоздалая полемика с Замятиным очевидна. По Федину выходило, что не людей настигала разруха, а сами они из тупого упрямства забирались поглубже в норы, лишь бы насолить благодетелям своим — представителям советской власти. Образное воплощение энтропии, найденное в леденеющей петербургской жизни Замятиным и теми, кто шел рядом, Федин задним числом преподносил как бы вывернутым наизнанку вопреки чудовищной реальности ушедшего. Но оттого становился

<sup>50</sup> Рукописное наследие Евгения Ивановича Замятина. С. 495–505.

<sup>51</sup> Пещера. В 2-х сценах. Евг. Замятина. Санкт-Петербургская Театральная библиотека. Машинопись. Б. д. 24 с. Инв. № 7677.

<sup>52</sup> Федин К. Собр. соч.: В 12 т. Т. 10. С. 18, 19–29.

еще символичней замятинский образ пещеры — ключевой для дикой эпохи «военного коммунизма». Сцена многократно усилила бы его смысловое воздействие. Однако пьеса, говоря по-замятински, осталась в манускрипте и не увидела света рампы. Да иначе и быть не могло.

Впрочем, косой отблеск этой во всех отношениях «замороженной» пьесы упал на киноэкран. В том же 1927 г. пьеса оказалась в руках деятелей ленинградской фабрики Совкино. Режиссер Ф. М. Эрмлер уловил в ней повод для съемок. Произвольный сюжет по ее мотивам развернул сценарист Б. Л. Леонидов. Мартин Мартинович превратился в собственную тень — без имени: в перечне действующих лиц значился просто как Музыкант (роль исполнял артист Ф. М. Никитин).

Так в 1928 г. в прокате появился кинофильм «Дом в сугробах». Трагедия была выхолощена из него. Публикуя пьесу Замятина «Пещера», А. Н. Стрижев упомянул и об ее экранизации: «На сюжетном уровне фильм оказался намного беднее рассказа. Сквозила тяга к привычному штампу: Обертышев в фильме спекулянт, для трогательности в кадрах появились дети...»<sup>53</sup>

Историк кино Н. А. Лебедев оценивал экранизацию еще резче: «Сценарий фильма был написан Б. Леонидовым по мотивам рассказа Е. Замятина “Пещера”. Но в процессе работы над сценарием и фильмом в сюжет рассказа были внесены большие изменения, и описанные Замятиным события приобрели прямо противоположное звучание». Достаточно сказать, что трагедии был придан счастливый конец — традиционный *happу end*. «Но вот случайно музыканта приглашают в красноармейский клуб “побренчать к празднику что-нибудь”. Он исполняет на рояле несколько классических вещей и вдруг, к своему чрезвычайному удивлению, обнаруживает, что его внимательно слушают. После концерта ему преподносят буханку хлеба и предлагают работать в клубе. Интеллигент делает радостное открытие: оказывается, музыка нужна народу»<sup>54</sup>. Эрмлер заботливо направлял тему Замятина на путь истинный. Безвыходных положений не бывает. Если трагедии где-нибудь и происходят, так только не в советской стране, а если уж все же какая стряется — то по чистому недоразумению. По-своему он был прав, этот режиссер. Иначе и его работа вряд ли дошла бы до зрителя.

Замятин, по сути дела, не имел никакого касательства к фильму «Дом в сугробах». С кино у него вообще складывались сложные

<sup>53</sup> Стрижев А. Дом в сугробах // Современная драматургия. 1991. № 2. С. 215.

<sup>54</sup> Лебедев Н. А. Очерк истории кино СССР. Немое кино. 2-е изд. М., 1965. С. 392–393.

отношения. В том же 1928 г. та же кинофабрика Совкино выпустила еще один фильм, сценарий которого принадлежал уже самому Замятину: «Северная любовь» по мотивам повести «Север» (1918). Ставил режиссер А. В. Ивановский, среди актеров были такие крупные мастера, как Е. П. Корчагина-Александровская — тетка Матрена. Но и здесь с драматургом не подумали считаться. Кинокартина «Северная любовь» тоже оказалась крайне далека от сценария, который дал Замятин. Между тем титульные титры фильма объявляли именно Замятина единственным сценаристом.

Если «Дом в сугробах» остро разочаровал писателя, то «Северная любовь» его компрометировала как автора. С его произведением и его добрым именем обошлись бесцеремонно. Теперь Замятин направил в печать протестующее письмо: «На днях Совкино выпустило картину “Северная любовь”, причем во всех анонсах и на самом фильме имеется указание: “Сценарий Е. И. Замятина”. Сценарий для этой картины был, действительно, мною написан, но затем подвергся “обработке” Совкино — в особенности Московского Правления, где (без ведома и согласия автора) был приклеен к фильму банальный, мещански-благополучный конец, сделан ряд купюр, ослабляющих наиболее напряженные моменты, введены совершенно выпадающие из стиля надписи. От чести соавторства с Правлением Совкино я отказался и просил снять мое имя с фильма, что Правление и обещало сделать, но обещания своего не выполнило. В виду этого я считаю необходимым заявить настоящим письмом, что после сделанных в картине изменений не могу принять на себя ответственность за ее художественную сторону. Евг. Замятин»<sup>55</sup>.

Вся ситуация в целом имела повторяющийся характер, многое тут совпадало до мелочей. Разумеется, автор оказался беспомощен в защите своих прав. Единственное, что он мог сделать, — это решительно порвать с советским кино. Так он и поступил.

Впрочем, ни в малой мере это не означало размолвки с театром. Напротив, как раз в эту пору тяга Замятина к драме и сцене сказалась как никогда наглядно. Он выступил сам в качестве... актера.

27 декабря 1927 г. в Центральном доме работников просвещения (Юсуповский дворец на набережной Мойки) прошел вечер, посвященный 35-летию литературной деятельности Горького. Организаторами были Академия наук, Клуб научных работников и Союз писателей. Писатели разыграли сцены третьего акта пьесы «На дне». Замятин выступил в роли Барона. Партнерами были

---

<sup>55</sup> *Замятин Е.* Письмо в редакцию // Жизнь искусства. 1928. № 11. 13 марта. С. 22.

М. Козаков — Сатин, А. Толстой — Лука, К. Федин — Васька Пепел, С. Маршак — Бубнов, В. Каверин — Клещ, А. Радлова — Василиса, А. Чапыгин — Костылев, П. Медведев — Актер, Н. Тихонов — Татарин. Событие, хотя и не получило широкого общественного резонанса, было значительно само по себе и памятно для Замятина, ибо снова позволило ему обозначить свои позиции и пристрастия. Исчерпывающие сведения об этом вечере дает М. Ю. Любимова в ежеквартальнике русской филологии и культуры «Russian Studies», издающемся в Петербурге<sup>56</sup>.

Тем временем продолжались творческие поиски Замятина-драматурга. Беглым пунктиром намечались его новые контакты с театрами. Но взаимная выжидательная настроенность возникала по-прежнему на каждом шагу.

К 1929–1930 гг. публикаторы относят пьесу «Африканский гость» («Невероятное происшествие в трех частях»). Обнаруженная в архиве Замятина, она впервые появилась в нью-йоркском «Новом журнале» (кн. 73, 1963), а затем — в российском журнале «Лепта» (№ 18, 1994). Бытовизм содержания и стилистики этой вещи мало отвечает основным художественным устремлениям Замятина, выдает ее компромиссный склад — словно бы в писательском архиве могла застрять пьеса какого-то другого автора, переданная для ознакомления. Из проблематики настоящей статьи она выпадает.

В 1930 г. Театр имени Вахтангова (в мае) и Ленинградская Актдрама (в июне) выпустили обработанную Замятиным антибуржуазную комедию Бена Хекта и Чарлза Мак-Артура «Сенсация». Шлифуя текст, Замятин оставался в границах всегдашней своей корректности. До агитки он не опускался, удерживая от чрезмерности и театры. В тонах летучей карикатурности прозвучала комедия у вахтанговцев. Постановщик Р. Н. Симонов и художник Н. П. Акимов оставались в пределах игривой иронии. Актдраму тоже увлекла пьеса «ее детективно-приключенческой и не столько сатирической, сколько пародийной основой», — находил К. Н. Державин<sup>57</sup>. У публики спектакль ленинградцев (как и москвичей) пользовался успехом, а вот кондициям дня, политической конъюнктуре момента отвечал лишь отчасти. «При всей своей занимательности, — писал С. Л. Цимбал, — при всем видимом усердии театра ему (спектаклю. — Д.З.) не дано стать подлинным памфлетом, образцом злого и взволнованного

---

<sup>56</sup> Любимова М. Ю. О законе художественной экономии, фабуле и новых концах... Е. Замятин — сценарист французского фильма «На дне» // Russian Studies. 1996. Т. 2. № 2. С. 384.

<sup>57</sup> Державин К. Эпохи Александринской сцены. Л., 1932. С. 219.

сатирического зрелища»<sup>58</sup>. Словом, сотрудничавших с Замятиным призывали к осмотрительности.

Притом одному из самых неосторожных деятелей тогдашней сцены — художнику Н. П. Акимову (он оформлял обе «Сенсации») — принадлежал макет и еще одной оригинальной и бесспорно крупной пьесы Замятина. Ее хотел было поставить Большой драматический театр, да получил по рукам...

## 7

В уже упоминавшейся автобиографии Замятин и не думал скрывать, что его «измена литературе» продолжалась, принимая вовсе непривычные очертания: «Новая пьеса — трагедия “Атилла” — закончена в 1928 г. В “Атилле” — дошел до стихов. Дальше идти некуда, возвращаюсь к роману, к рассказам», — сокрушался он с улыбкой.

Четырехактная трагедия «Атилла», едва ли не самая крупная вещь Замятина-драматурга, тоже не знает до сих пор сценической судьбы. Она была опубликована впервые в нью-йоркском «Новом журнале» в 1950 г., а в России — еще сорок лет спустя<sup>59</sup>. Здесь текст пьесы рассматривается (и цитируется) по авторскому экземпляру (машинопись справкой), поступившему из Александринского театра в Санкт-Петербургскую театральную библиотеку.

Чем же привлекательна и сегодня эта пьеса?

К противопоставлению культуры и цивилизации, резко проведенному Освальдом Шпенглером, своим путем пришел в разгар революции А. Блок, увидевший тут остро современный смысл. Это противопоставление автор «Атиллы» развернул в пра-истории — как схватку молодой европейской культуры и разнузданной стихии. Вершиной всепобеждающей стихии стал вождь гуннов Атилла с его бесчеловечными деяниями. Гибельным для него оказалось лишь естественное человеческое чувство — любовь к юной благородной римлянке, проникшей в его лагерь. Гибель предводителя обозначила конец нашествия гуннов, распад и крах стана завоевателей.

Замятин был выше прямых современных аллюзий, его привлекли в непримиримой схватке миров поэтические обобщения как прекрасного, так и ужасного. Однако бдительная советская политическая

<sup>58</sup> Цимбал С. «Сенсация» в Госдраме // Рабочий и театр. 1930. № 35. 25 июня. С. 5.

<sup>59</sup> См.: Новый журнал (Нью-Йорк). 1950. Кн. 24. С. 8–70; Современная драматургия. 1990. № 1. С. 205–227.



цензура увидела здесь прежде всего поклеп на происходившее в стране<sup>60</sup>. Она не слишком заблуждалась: многим пророчествам пьесы и впрямь суждено было подтвердиться. Но так стало ясно годы спустя. Пока же вернемся к началу.

Итак, первое собрание сочинений Замятина вышло в свет без важнейших вещей писателя: без романа «Мы» («по-русски этот роман еще не печатался», — невозмутимо замечал Замятин в автобиографии) и без одной из наиболее значительных пьес.

В «Атилле» — всемирно-исторические события, могучие натуры и страсти, гудящий фон стотысячных полчищ и битв. Все это не буквально, но масштабно перекликалось с катастрофами гражданской войны в России. И все выдавало мудрое восприятие воли истории — то по-своему понятое блоковское «скифство», над которым смущенно подтрунивал Горький: «И зачем Блоку “скифство”?»<sup>61</sup>. Но для Блока — как, вслед за ним, и для Замятина тут кипела глобальная схватка культуры и стихии, схватка, где высокое и вечное, оплаканное поэтами, на время бесильно поникало под натиском неизбежного, чтобы потом непобедимо воспрянуть.

С этих позиций познанной неотвратимости, восхищаясь и ужасаясь, Замятин взирал на своего Атиллу, немало его поэтизируя, видя в нем освободителя рабов, защитника масс, — но только безжалостного к отдельной человеческой судьбе, скорого на расправу и гибнущего как раз потому, что одно-единственное живое чувство — тяга бездуховного человека-дикаря к одухотворенной, недосыгаемо прекрасной женщине из стана врага — оборачивалась расплатой за все.

На самом деле Аттила (так пишут его имя историки) был далек от тонкостей. Убийца брата, он стал единовластным повелителем гуннов, со столицей в центре нынешней Венгрии, близ Токая. Полчища Аттилы совершали опустошительные набеги на поселения Европы и Дальнего Востока, на Византию, Иран, за что воителя тогда прозвали «бичом Божиим». Не вполне достоверно представлен в пьесе и исход знаменитой битвы на Каталаунских полях в Галлии (451 г. н. э.): там исторический Аттила потерпел сокрушительное поражение от соединенных войск римлян, франков, бургундов и вестготов во главе с Аэцием. Предпринятый в 452 г. последний большой поход Аттилы на Рим практически не достиг цели. В 453 г. Аттила умер, и возглавленный им военный союз распался.

---

<sup>60</sup> См.: Гольдт Р. Мнимая и истинная критика западной цивилизации в творчестве Е. И. Замятина. Наблюдения над цензурными искажениями пьесы «Атилла» // Russian Studies. 1996. Т. 2. № 2. С. 322–350.

<sup>61</sup> Горький М. Полн. собр. соч. М., 1979. Т. 17. С. 224.

Замятинский Атилла, не совсем привычный трагический герой, вел отважный поединок с судьбой, пытаясь согнуть ее, как лук, и нес в себе предвестья собственной гибели. «Два сердца бьются во мне сейчас, / и каждое — враг другому», — открывался он в минуту смятения чувств своему великолепному шуту и мудрому советчику Зыркону. Охваченный страстью к прекрасной Ильдегонде, с вызовом пляшущей для него, горестно признавался: «Пляшешь так хорошо... что боюсь — / перестану Атиллою быть». Но тут же долг брал свое, герой переламывал себя. Приближенные слышали долгожданную весть о предстоящем походе на Рим. Атилла возглашал: «Так завтра с зарей — в поход! / Кто жилье не успел достроить — / пусть сожжет, что начал, дотла! / Кого руки дома обнимут, — / пусть отрубит руки прочь! / Завтра все — на коня!»

Гордая Ильдегонда, дочь короля бургундов, вовлечена в перипетии трагедии. Ее мстительный порыв разрастался в событиях, которыми она во многом и управляла.

Образ прекрасного римлянина, воина-гуманиста Аэция, представлял в двух бурных эпизодах. Участь негероического героя, который едва превозмогал свою молодую страсть к Ильдегонде, отзывалась и в злоключениях ее жениха Вигилы, одного из послов Восточного Рима.

Рельефность картины достигается множеством фигур вокруг «владыки великой Скифии», как обозначен Атилла в перечне действующих лиц. Беззаветно преданная Керка, жена-рабыня, возникала из тихих теневых углов. Зловещий воин Едекон то и дело целовал свой палаческий топор. Уклончивый, обтекаемый Оногост, стихийный оппортунист варварской поры, уходил от прямых ответов, от ответственности вообще. Ортодоксальнейшим из гуннов выступал Исла. Олицетворением мести и расправы стался по пятам героев раскованный гуннами римский раб Камель, личность почти мистическая.

Грани трагедии то и дело врезались в судьбы людей, воздействуя поэтически. «Атилла» Замятина, дождавшись наконец читателя, нетерпеливо ждет теперь и незаурядного истолкователя — актера и режиссера.

Приверженность «скифству» делает объяснимой свободу Замятина в обращении с историей. Сила характеров, порываний и внутренних отталкиваний создает динамику действия. Можно уверенно говорить об объективности общих художественных позиций автора. Можно еще уверенней разглядеть свободные проекции на современность. Но разве Замятин посягал тут на первооткрытия? Еще весной 1919 г. Блок отмечал в дневнике, как на одной из узких писательских

встреч о гуннах-совдепах говорил Гумилев<sup>62</sup>. Здесь все они — и Блок, и Гумилев, и Замятин — резко расходились, например, с Брюсовым, покорно склонившим голову перед силой («Но вас, кто меня уничтожит, / Встречаю приветственным гимном»). Замятин был далек от здравиц и гимнов. Дальше многих. Песнопевцем силы он никогда себя не считал. И оставался таким до конца. В середине 1920-х гг. он все так же испытующе вглядывался в современность, по-прежнему неласковую к тому, что было дорого ему и свято. А на исходе НЭПа — куда более неласковую, чем поначалу.

Правда поэтических прозрений подтверждалась во времена, когда культ личности всесильного повелителя уже начинал складываться в весьма определенных очертаниях. Пьеса иносказательно объясняла то, что назревало в жизни, — но тем самым и выносила приговор себе. О постановках «Атиллы» трудно было мечтать на исходе 1920-х гг., в канун «великого перелома». Не было надежд и на то, чтобы пьесу издать.

Периодическая печать извещала об «Атилле» с 1925 г. — года премьер «Блохи» и «Общества Почетных Звонарей». Ленинградская «Новая вечерняя газета» летом оповестила: «Евг. Замятин закончил работу над новой пьесой. Пьеса представляет историческую трагедию в 4-х актах. Время действия — эпоха Аттилы»<sup>63</sup>. Спустя полгода та же газета уведомляла: «Больш. драмат. театром принята к постановке пьеса Замятина “Атилла”»<sup>64</sup>. Газета опережала события. Автор еще продолжал работать над текстом. В первоначальной основе пьеса была готова только к маю 1926 г.

12 мая Замятин читал сцены из нее на литературном вечере в зале Филармонии. Рядом с ним выступали Михаил Булгаков и будущие партнеры по исполнению пьесы «На дне» — Каверин, Тихонов, Толстой, Федин. Как сообщал назавтра газетный отчет, «Е. Замятин прочел несколько сцен из только что законченной им “Трагедии об Атилле”. Намечается жуткий образ предводителя гуннов, прозванного “бичом Божиим”». Особо был отмечен «яркий язык пьесы»<sup>65</sup>. 13 мая Замятин читал «Атиллу», уже целиком, художественному совету БДТ. Сообщая об этом, хроника добавляла, что пьеса закончена лишь «вчера», а ее постановка предположена также на сцене МХАТ<sup>66</sup>.

<sup>62</sup> Блок А. Собр. соч. Т. 7. С. 356–357.

<sup>63</sup> Новая пьеса Евг. Замятина // Новая вечерняя газета. 1925. 15 июля. № 101. С. 7.

<sup>64</sup> Театральные новости // Там же. 1926. 18 февр. № 43. С. 4.

<sup>65</sup> Селиванов А. Весенний смотр литературы // Красная газета. 1926. 13 мая. № 111. С. 4 (Веч. вып.).

<sup>66</sup> Театральная хроника // Там же.

Театральная история «Атиллы», впрочем, предельно немногословна. Через полтора года после этой газетной информации директор БДТ Р. А. Шапиро подтверждал, что ставить пьесу Замятина его театр в самом деле намерен, к этому готовятся режиссер Б. В. Зон и художник Н. П. Акимов. Перечислив юбилейные премьеры, намеченные к октябрьскому десятилетию, он добавлял: «В дальнейшем репертуаре театра трагедия Евг. Замятина “Атилла” на тему о столкновении новой культуры со старой, данной на материале социальных противоречий начала нашей эры»<sup>67</sup>. В тот же день почти дословно это было повторено в другом интервью Р. А. Шапиро<sup>68</sup>.

Одновременно, в своем очередном осеннем выпуске, «Репертуарный бюллетень» художественного отдела Главполитпросвета излагал планы ленинградского театрального сезона 1927/28 г. и, в частности, уведомлял, что «при выборе пьес Большой драматический театр остается верным основным своим тяготениям к большим и центральным социальным темам и большому масштабу драматического и комедийного спектакля. На первую половину сезона намечены...» — и под номером 3-м фигурировал «Атилла», повторялась почти дословно характеристика пьесы из интервью Шапиро. Существенно новым было то, что здесь же устанавливалась и ориентировочная дата премьеры: «15–20 декабря 1927 г.». А во второй половине сезона собирались вдобавок поставить «Историю одного города» Салтыкова-Щедрина в обработке Замятина<sup>69</sup>. Ни тому, ни другому замыслу не суждено было сбыться.

Правда, в коллективной заметке рабкоры — члены художественного совета БДТ — упоминали, что худсовет провел «анализ пьес “Луна слева”, “Человек с портфелем”, “Атилла” и макета к этой пьесе»<sup>70</sup>. Раз дело дошло до макета, значит, можно допустить, что велось оно всерьез и взаправду. Но тут театр наткнулся на неодолимые препоны по ведомству цензуры.

Скромный летописец литературного быта тех лет И. М. Басалаев вспоминал свою беседу с Замятиным об «Атилле», сопровождая ее собственными комментариями. «Вряд ли умный Замятин решил “перекликнуть” эпоху Атиллы и нашу, как уверяли досужие

<sup>67</sup> Шапиро Р. Перспективы БДТ // Рабочий и театр. 1927. № 39. 27 сент. С. 6.

<sup>68</sup> Б. драм. театр в наступающем сезоне (Беседа с директором театра Р. А. Шапиро) // Жизнь искусства. 1927. № 39. 27 сент. С. 6.

<sup>69</sup> Перспективы ленинградского сезона. Б. драматический театр // Репертуарный бюлл. худож. отдела ГПП. 1927. № 6, сент.-окт. С. 65–66.

<sup>70</sup> Брейтшгем, Кожевников, Чирков. Первые итоги сезона. Большой драм. театр // Рабочий и театр. 1928. 27 мая. № 22. С. 4.

пештуны, — полагал Басалаев. — Его увлекал исторический сюжет, острый драматизм действия и малоисследованный вопрос о происхождении окружающих Атиллу племен. Замятин рассказывал мне об историке Михневиче, ссылавшемся на Гиббона. Историк уверял, что некоторые сподвижники Атиллы стригли волосы под горшок и пили напиток, называемый “ковас”. Но это был не больше как анекдот историка за чашкой чая. Большой драматический театр принял пьесу, но потом дирекция передумала и от постановки отказалась»<sup>71</sup>. Осторожность мемуариста в вопросе о «перекличке» объяснима; он сам тут же проговаривался, что «перекличка» все-таки была. Кроме того, театр отложил «Атиллу» отнюдь не по собственной прихоти. В июне 1928 г. пьеса была не рекомендована к постановке запретительными инстанциями, которые лишь по чистому недоразумению звались разрешительными, а должны были бы именоваться скорее разрушительными.

Тут не помогло и заступничество Горького, — к нему направился за поддержкой Замятин. Московские письма Замятина к жене отразили ход событий.

Горький быстро прочитал «Атиллу», и 8 июня Замятин пересказывал его отзыв: «Очень хорошая драма, всерьез. И, конечно, нужно поставить. Нужно печатать. И то, что не разрешают, — это не годится, не годится». Затем 17 июня: «В пятницу дозвонился, наконец, к Горькому и поговорил с ним. У него был вторичный разговор с Раскольниковым. Раскольников сказал, что пьесу разрешат и (будто бы) намылят голову тому молодому человеку, к<оторы>й запретил». Но и старания Горького, и обещания Ф. Ф. Раскольникова оказались напрасными. 23 июня Замятин писал жене, что «*объединенное* заключение Главреперткома (в Москве) и Ленингр<адского> реперткома — было “Атиллу” категорически не допустить к включению в репертуар»<sup>72</sup>. 26 сентября Ленобллит официально не рекомендовал БДТ пьесу к постановке, что практически было равносильно запрету.

Запрет распространялся, естественно, и на все остальные театры страны, в т. ч. и на Академический театр драмы, куда Замятин — вероятнее всего, просто для ознакомления — направил заверченный экземпляр пьесы. Этот экземпляр и хранится ныне в Петербургской театральной библиотеке. Текст напечатан убористо на обеих сторонах сложенных пополам обычных машинописных страниц, сброшюрованных в тетрадь (103 стр.) и переплетенных. На титульном листе — штемпель: «Упр. Хд. Ад. Ч. А. Д. Театра (то есть: Управление

<sup>71</sup> Басалаев И. Записки для себя. С. 106–107.

<sup>72</sup> Рукописное наследие Евгения Ивановича Замятина. С. 330.

Художественно-Административной Части Академического Драматического Театра. — Д.З.). Получено 19 декабря 1927 г. Вх. № 543». Дата и номер вписаны чернилами от руки. Рядом на титульном листе — другой штемпель: «Центральная Библиотека Русской Драмы. Дирекция Лен. Гос. Театров». Он появился позже, когда вопрос о постановке отпал бесповоротно и пьеса была отправлена в хранилище.

Официальный вердикт стал достоянием гласности осенью 1928 г., когда вышел текущий номер «Репертуарного бюллетеня» Главреперткома. То, что в печати судили о неопубликованной и нигде не поставленной пьесе, было тогда в порядке вещей. Деятель реперткома П. И. Новицкий писал о пьесе безапелляционно. Он заключал: «Ничего нового — ни в сюжетном, ни в композиционно-драматургическом отношении — Евг. Замятин не дал. Трагедия исторических культур ограничилась жалким шаблоном личной трагедии монархов и полководцев Шекспира, Шиллера и Пушкина». И много других примечательных суждений об искусстве высказал тут Новицкий, зрелый, сформировавшийся, сорокалетний муж. И все же не его ли подразумевал Ф. Ф. Раскольников, говоря Горькому о молодом человеке, которому полагалось намылить шею? Не намылили. Критик оказался на высоте положения.

Свой разбор П. И. Новицкий заключал выводом: «Трагедия написана прекрасным литературным языком. Никакого другого достоинства она не представляет. Ставить ее на провинциальной сцене не следует... Если заострить ее программную тенденцию, получится рискованный и сомнительный спектакль»<sup>73</sup>. Этот единственный опубликованный отзыв провожал пьесу в долгое небытие.

Беспардонность суждений не была случайна для критиков пьесы. Таков был склад и ход мысли. Имевшие память могли припомнить, что и за год-полтора перед тем, на совещании по вопросам театра при Агитпропе ЦК ВКП (б) тот же критик Новицкий делал похожий логический зигзаг. «Евгений Замятин разве не самый большой мастер в современной литературе, если подходить с точки зрения мастерства? — спрашивал он риторически и отвечал: — Самый большой». Из дальнейшего выходило: тем хуже для мастера и его мастерства, надобности в том нет ни малейшей, один соблазн<sup>74</sup>. Теперь механизм срабатывал привычно. Финал замятинской «Блохи» повторялся дословно, в лучших традициях российского мордобоя: «В хобот. В хряпало. В загрявок». Как тут выплыть умельцу?

<sup>73</sup> Новицкий П. Атилла — трагедия в 4 действиях Евг. Замятина // Репертуарн. бюлл. 1928. № 10. С. 7.

<sup>74</sup> Пути развития театра. М.; Л., 1927. С. 189.

Ссылаясь на цензурный запрет, БДТ отказался уплатить драматургу обусловленную договором денежную компенсацию. По словам Басалаева, Замятин скорее для порядка опротестовал поведение театра. Суд «установил неправоту дирекции и присудил уплатить автору пятьсот рублей. Сумма небольшая, о чем смеясь жалела Людмила Николаевна; но не это было главное, а бум, поднятый вокруг спора»<sup>75</sup>. Нет, главным тут оказалось даже не это. То, что подразумевалось под «бумом», очень скоро поблекло перед зрелищем осатанелой антизамятинской, антибулгаковской, антипильняковской свистопляски, развязанной как раз в год «великого перелома».

«Бойкот внутренним эмигрантам!», «Против переклички с эмигрантщиной!» — под такими и им подобными заголовками помещала «Литературная газета» из номера в номер осенью 1929 г. протесты верноподданных советских писателей в связи с публикациями на Западе романов — Замятина «Мы», Бориса Пильняка «Красное дерево», сочинений Булгакова. Вдобавок, литературную общественность сильно возмутило то, что на общем собрании ленинградских литераторов А. А. Гизетти осмелился выступить в защиту романа «Мы» и его автора. Напротив, доблестные писатели Иваново-Вознесенска (кто бы это мог быть?) решительно осудили не кого-нибудь, а Горького — покровителя «пильняковщины».

Не отставали и театральные организации, — даже забегали вперед. На пьесы Булгакова и Замятина еще в январе обрушился Пятый пленум Ленинградского Союза работников искусств. Докладчик В. Е. Рафалович (через несколько лет, своим чередом, репрессированный) призвал общественность выступить «против усиливающейся правой опасности, выражающейся в проникновении на советскую сцену таких пьес, как “Бег” Булгакова и “Атилла” Евг. Замятина». Так передавал слова докладчика журнальный отчет<sup>76</sup>. Бдительность была чрезмерной, ибо решительно никому, кроме авторов пьес, опасность не грозила. Ни «Бег», ни «Атилла» проникнуть на советскую сцену не могли, поскольку своевременно и предусмотрительно были запрещены — и к постановке, и к публикации.

Громогласные проработки на собраниях и в печати задевали писательское достоинство Замятина. Он решил добиваться отъезда из страны, где так организованно травили несогласных. Его письмо к Сталину, переданное с помощью Горького, говорило, в частности, о печальной участи «Атиллы»: «Я был уверен, что эта моя пьеса —

<sup>75</sup> Басалаев И. Записки для себя. С. 107.

<sup>76</sup> Ц<и>лба>л С. Три принципиальных доклада (На V пленуме Облрабиса) // Жизнь искусства. 1929. 20 янв. № 4. С. 20.



трагедия “Атилла” — заставит; наконец, замолчать тех, кому угодно было делать из меня какого-то мракобеса. Для такой уверенности я как будто имел все основания». Но надежды оказались напрасны. «Гибель моей трагедии “Атилла” была поистине трагедией для меня: после этого мне стала совершенно ясна бесполезность всяких попыток изменить мое положение, тем более что вскоре разыгралась известная история с моим романом “Мы” и “Красным деревом” Б. Пильняка. <...> Организована была небывалая еще до тех пор в советской литературе травля, отмеченная даже в иностранной прессе: сделано было все, чтобы закрыть для меня всякую возможность дальнейшей работы. Меня стали бояться вчерашние мои товарищи, издательства, театры. Мои книги запрещены были к выдаче из библиотек. Моя пьеса (“Блоха”), с неизменным успехом шедшая во МХАТе 2-м уже четыре сезона, была снята с репертуара» («Я боюсь». С. 170, 171). Это письмо Замятин отправил в июне 1931 г. В октябре он получил разрешение на выезд.

Невозможность возвращения подразумевалась. С февраля 1932 г. и до кончины Замятин — житель Парижа<sup>77</sup>. Там продолжилась работа над прозаической версией сюжета об Атилле — повестью «Бич Божий». В 1936 г. киносценарии по пьесе Горького «На дне», по роману Толстого «Анна Каренина» и другие работы такого же плана завершили деятельность Замятина-драматурга.

Широкий резонанс получил фильм по мотивам старой горьковской пьесы — кинодрама из жизни современных парижских трущоб: «Les Basfonds»<sup>78</sup>. Вместе с Замятиным пьесу перенесли на экран режиссер картины Жан Ренуар и его постоянный сценарист Шарль Спаак (ему, в частности, принадлежали обновленные диалоги). В ролях снялись крупные актеры. Луи Жуве выдвинул судьбу Барона на одно из главных трагических мест; здесь отозвались и собственные интересы Замятина, игравшего эту роль за десяток лет до того. Партнерами Жуве были еще не очень знаменитый Жан Габен, бывший актер московского Камерного театра Владимир Соколов, Сюзи Прим, Жюни Астор и др. Фильм Ренуара пошел по экранам мира.

Незадолго до кончины Горький узнал из письма Замятина о близящейся парижской кинопремьере «На дне». «От него был получен ответ, — вспоминал Замятин, — что он удовлетворен моим участием

<sup>77</sup> *Туниманов В. А.* Последнее заграничное странствие и похороны Евгения Ивановича Замятина (Европейская судьба «скифа» и «еретика») // *Russian Studies*. 1996. Т. 2. № 2. С. 387–411.

<sup>78</sup> *Любимова М. Ю.* О законе художественной экономии, фабуле и новых концах... С. 375–385.

в работе, что он хотел бы ознакомиться с адаптацией его пьесы, что он ждет манускрипта. Манускрипт для отсылки был уже приготовлен, но отправить его не пришлось: адресат выбыл с земли» («Я боюсь». С. 232). Замятину и самому оставалось жить около года.

Неравнодушная причастность к своей эпохе и благородная от нее независимость, оценка происходящего глазами вольного человека — сквозная черта драматических произведений Замятина. Перекликаются характеры и судьбы, положения и исходы. Былое соотносится с текущей явью и косо кивает ей. В том острота находок художника, владеющего тайной штучной выделки, мастера точной словесной резьбы, зорко читающего в душах своих мятущихся, часто несуразных героев.

Разве в том сила большого художника, что он самозабвенно славит свое время или чохом его поносит? Сила в пережитой им самим схватке противоречий, в емкости ненавязчивых сопоставлений, в желании объяснить происшедшее, а не обойтись однозначной оценкой. Здесь правомерен подход издали и ступенчатость выводов. Здесь к месту боковые сравнения, меткие иносказания о временах и судьбах, подвернувшаяся кстати переключка исторических лиц и явлений, не близко лежащие примеры, — все равно, положительные или отрицательные.

Если признать уместной аналогию инквизитора Севильи из пьесы Замятина «Огни св. Доминика» с руководящим чекистом (ее проводил, повторяем, ортодоксальный критик В. И. Блюм в 1923 г.), то придется принять как показатель движения художника и то, что автор «Атиллы» много шире подобных буквальных сравнений, он ищет в беспощадной и дикой душе героя минуты, когда тот вовсе не героичен и по-своему человечен. Замятин хочет разобраться в сложном, ничуть не упрощая это сложное в угоду даже собственной позиции. Он добивается цели — и тем значителен.





**Р. ГОЛЬДТ**

**Условные и творческие аспекты знака  
в «Блохе» Е. Замятина \***

Специфичность понятия «фантастика» заключается в том, что оно применяется в самых разных сферах эстетики, т. е. как явление психологическое, формально-стилистическое, жанровое или даже идеологическое. В результате при анализе художественного произведения выдвигается то одно, то другое, и грани между субъективной оценкой и объективным наличием соответствующих черт часто размываются. Это вполне понятно: трудно распознать комплексную структуру, когда нет четкого определения даже на элементарных уровнях. Как тогда оттенить разновидности фантастического?

Если рассматривать словесное произведение искусства как знаковую структуру, любой подход к вопросу об «универсалиях» фантастического дискурса должен учитывать трехплановость языкового знака. Такой анализ будет охватывать проявления фантастического на прагматическом, синтаксическом и семантическом уровнях текста. В контексте культурной системы, породившей данное произведение, эта трехмерность отражается в коммуникативной, феноменологической и ценностной функциях текста. Каждый из названных уровней подлежит историческим изменениям. Прагматическая сторона фантастического текста на первый взгляд самая устойчивая величина, так как она восходит к извечному стремлению человека выйти за пределы своих ограниченных познавательных возможностей. Вслед за Я. Э. Голосовкером можно усмотреть в этой потребности деятельность «высшего инстинкта» человека — стремление к «имагинативному абсолюту». Сила имагинативных миров «в том, что

---

\* Впервые: Поиски в инаком. Фантастика и русская литература XX века. Труды Международного симпозиума (Лозанна, 5–7 ноября 1992) / Под ред. Л. Геллера. Изд. МИК. 1994. С. 85–100. Публикуется по этому изданию.

они делают явным и характерным то, что скрыто в предметах и в их взаимоотношениях: они раскрывают действительность»<sup>1</sup>.

Но нельзя терять из виду, что познавательное отношение человека к носителю значения, к слову, меняется в ходе истории. Фантастика как таковая присуща произведениям и Гомера, и средневековья, но человек той поры рассматривал ее не как выдумку, а как отблеск той высшей действительности, которая ему доступна лишь посредством слова. Экзотизм в литературе XVIII и XIX вв. — лишь тривиальный и очень земной отсвет этой по существу метафизической функции слова, о которой Л. Геллер высказывается так: «Слово, собственно написанное слово, данное от Бога, бывшее знаком, и составной частью универсума, отражало, но и создавало реальность»<sup>2</sup>.

Это отнюдь не обозначает, что модель взаимозависимости знак — реальность после секуляризации искусства перестала действовать, особенно, если речь идет об искусстве первой трети XX в. Не случайно с возникновением авангарда возрождается интерес к методам, усиливающим условность художественного произведения. Пример такого приема — обратная перспектива средневековой живописи, противодействующая иллюзии воспроизводимости реальности. На рубеже веков многие художники стремятся философски осмыслить эти сдвиги в обычном миропроектировании. Уже Сезанн пытается своими картинами создать «вторую», независимую от окружающей нас природу. Достаточно упомянуть такие имена как Флоренский, Малевич, Кандинский или Шагал. Авангард, в частности русский, представляется таким образом и как попытка вернуть веру в созидательную способность знака. В зародыше эта мысль скрывается уже в тезисе Достоевского «Красота спасёт мир».

Утопия авангарда и есть ответ на пароксизм кризиса Просвещения и его оптимистической веры в возможность «реалистического» отображения мира и его покорения разумом. Способствует этому отход науки от наглядности классической механики. С открытием первого не-ньютонического закона в середине XIX в. — второго положения термодинамики, впервые вводящего фактор процессуальности в закон природы — нарушение правдоподобности в искусстве вначале подспудно становится как бы продолжением — с обратными знаками — давнего симбиоза науки и искусства. Этот новый симбиоз находит почву и в разработке неевклидовой геометрии — Хлебников называет

<sup>1</sup> *Голосовкер Я.* «Имагинативный абсолют. Часть 1 (фрагменты)» // Голосовкер Я. Логика мифа. М., 1987. С. 141.

<sup>2</sup> *Геллер Л.* Вселенная за пределами догмы. Размышления о советской фантастике. Лондон, 1985. С. 15.

себя «Разинóm со знанием Лобачевского», — заявляет же о себе со всей силой после того, как получает известность теория относительности.

На этом фоне следует читать и высказывания Евгения Замятина о теории литературы и культуры. Они, как известно, пронизаны аналогиями с упомянутыми научными положениями, в частности с его теорией культурной и психологической энтропии, на которую повлияло учение о термодинамике. В этом отношении до сих пор недооценивалось влияние Шпенглера, которого Замятин впервые упоминает уже в 1922 г. — еще за год до появления «Заката Европы» в русском переводе. Вслед за Шпенглером, Замятин понимает науку как особую форму мифического мышления.

Это звучит поначалу очень парадоксально: точная наука и сказка, точность и фантастика. Но это так — и должно быть так. Ведь миф всегда, явно или неявно, связан с религией, а религия сегодняшнего города — это точная наука, и вот — естественная связь новейшего городского мифа, городского сказки с наукой<sup>3</sup>.

Будучи — по собственным словам — учеником Гоголя и Уэллса, Замятин редко выдвигает фантастическое на первый план, но оно вседушающая структурная величина в замятинских текстах. Фантастическое всюду просвечивает сквозь пелену так называемой реальности, которая уже давно перестала быть незыблемой.

Художественное кредо Замятина находит выражение в теории «неореализма» или же «синтетизма»<sup>4</sup>. Он определяет эти понятия как сочетание реализма и символизма. Главная черта неореализма — «кажущаяся неправдоподобность действующих лиц и событий, раскрывающая подлинную реальность»<sup>5</sup>. Замятин не уставал повторять, что после коренных переломов в философской и естественно-научной

<sup>3</sup> Замятин Е. Герберт Уэллс // Замятин Е. Сочинения. Т. 5. Мюнхен, 1988. С. 199. В «Закате Европы» Шпенглер определяет физику как символическую систему, происходящую из мифа. Как раз в той главе, где он обсуждает принцип и значение второго положения термодинамики, он пишет: «Die Bilderwelt der Physik bleibt Mythos, ihr Verfahren bleibt ein die Mächte in den Dingen beschwörender Kultus, und die Art der Bilder und Verfahren bleibt abhängig von denen der zugehörigen Religion» (Spengler O.: Der Untergang des Abendlandes. Umrisse einer Morphologie der Weltgeschichte. Bd. I, München 1923. S. 505). Впервые, насколько мне известно, Замятин упоминает Шпенглера в своем эссе «О'Генри» (1922). Уже в тридцатые годы он возвращается к Шпенглеру в связи с работой над романом «Бич Божий».

<sup>4</sup> Независимо от Замятина оба термина в разных и частично противоположных толкованиях нашли распространение в эстетике XX в. Необходимо различать, например, замятинские понятия и современную им теорию Таирова.

<sup>5</sup> Замятин Е. Современная русская литература // Замятин Е. Сочинения. Т. 4. Мюнхен, 1988. С. 363.

мысли для художника XX в. выбор между реалистическим и синтетическим подходами к действительности перестал быть лишь делом художественного вкуса: он уже стал вопросом ответственности перед истиной, непостижимой для поверхностного «отражения действительности». Достоверным оказывается только фантастическое.

Все реалистические формы — проектирование на неподвижные, плоские координаты Эвклидова мира. В природе этих координат нет, этого ограниченного, неподвижного мира нет, он — условность, абстракция, нереальность. И потому реализм «социалистический» или «буржуазный» — нереален: неизмеримо ближе к реальности проектирование на мчащиеся кривые поверхности — то, что одинаково делает новая математика и новое искусство. Реализм не примитивный, не *realia*, а *realiora* — заключается в сдвиге, в искажении, в кривизне, в неэффективности. Объективен — объектив фотографического аппарата<sup>6</sup>.

Отклонение от общепринятого имеет не только познавательную, а также ценностную сторону: оно — ересь против общепринятого миропроектирования, против удовлетворенности осязуемым, т. е. в конечном счете анти-энтропийное действие вечного бунтаря, «скифа», в культурной системе Замятина. Его принцип «вечное достижение — и никогда достижение»<sup>7</sup> — предваряет Камю в «Мифе о Сизифе».

Характерно для эстетики авангарда, что инженер Замятин, который называет неореализм «антирелигиозным течением»<sup>8</sup>, и священник о. Павел Флоренский мыслят в платонических понятиях. Объединяющая обоих неудовлетворенность традиционным реализмом влечет за собой почти дословно одинаковые выводы: «Искусство воистину показывает новую, доселе неизвестную нам реальность, воистину подымает a realibus ad realiora, et a realioribus ad realissimum»<sup>9</sup>. Эта

<sup>6</sup> Замятин Е. О синтетизме // Там же. С. 296.

<sup>7</sup> Замятин Е. Скифы ли? // Там же. С. 512.

<sup>8</sup> Замятин Е. Современная русская литература // Там же. С. 363.

<sup>9</sup> Флоренский П. Моленные иконы Преподобного Сергия // Флоренский П. Сочинения. Т. 1: Статьи по искусству. Париж, 1985. С. 86. Флоренский в этой связи также использует пример фотографического аппарата, ср. «Обратная перспектива» (Там же. С. 176). Показательно, что пути Флоренского и Замятина пересеклись не в области искусства, а на поприще математики: в 1923 г. Замятин познакомился с философско-математическим трудом Флоренского «Мнимости в геометрии». Сохранились не только выписки и примечания Замятина в записных книжках, недавно опубликованных Л. Силард («Из записного блокнота Е. Замятина»). К печати подготовил А. Тюрин. Аппендикс к: Силард Л. [Szilard]. Андрей Белый и П. Флоренский. [Мнимая геометрия как встреча новых концепций пространства с искусством] // Studia Slavica Academiae Scientiarum Hungaricae 33/1, 1987 (4). С. 238, а также свидетельство К. Чуковского о чтении «Мнимостей»

неудовлетворенность — лакмусовая бумажка духовного состояния эпохи, другими словами: «Сама антитеза “естественность” — “у[словность]” возникает в эпоху культурных кризисов, резких сдвигов, когда на систему смотрят извне»<sup>10</sup>.

Вопрос о том, как в эту теорию укладывается замятинская пьеса «Блоха», ставшая крупным театральным событием второй половины 1920-х гг., надо решать уже на синтаксическом и семантическом уровнях. Своей балаганностью и сказочностью она резко отличается не только от послереволюционных модернистских текстов Замятина, она почти уникальна в истории советской драматургии.

«Блоха», которая в двух текстуальных вариантах «запрыгала» на московских и ленинградских сценах, по словам самого автора, являлась «опыт[ом] воссоздания русской народной комедии»<sup>11</sup>. В ней познавательная функция фантастики остранена путем облачения в якобы наивное, «народное» восприятие мира. «Realiora» Замятина, оказывается, надо искать не столько в религиозных представлениях, сколько в мифических архетипах о пересеканности разнородных миров. Замятин ищет «синтез фантастики с бытом <...> тот самый сплав, тайну которого так хорошо знали Иероним Босх и “адский” Питер Брейгель»<sup>12</sup>. Этот принцип пересеканности разных диахронных и синхронных структур придает «Блохе» свое неповторимое лицо. Своим своеобразным синкретизмом замятинская игра отличается от многочисленных попыток первой четверти XX в. обогатить русский театр элементами фольклора и комедии масок (dell'arte). Наглядный пример — знаменитая постановка Вахтанговым «Принцессы Турандот» с декорациями Нивинского в 1922 г. В своем предисловии к «Блохе» Замятин сам отсылает к роли своеобразной фантастики в фольклорном театре: «Как и всякий народный театр — это, конечно, театр не реалистический, а условный от начала до конца»<sup>13</sup>.

Употребление термина «условность» Замятиным имеет особое значение, т. к. оно помимо своего принципиального значения непосредственно

---

Замятиным в Коктебеле (сентябрь 1923 г.): «Читая, он (т. е. Замятин. — Р. Г.) приговаривал, что в его романе “Мы” развито то же положение о мнимых величинах, которое излагает ныне Флоренский» (Чуковский К. Дневник 1901–1929. М., 1991. С. 248).

<sup>10</sup> Лотман Ю., Успенский Б. Условность // Философская энцикл. Т. 5. М., 1970. С. 287.

<sup>11</sup> Замятин Е. Предисловие к Блохе // Замятин Е. Сочинения. Т. 2. Мюнхен, 1982. С. 341.

<sup>12</sup> Замятин Е. О синтетизме // Там же. С. 286.

<sup>13</sup> Замятин Е. Блоха. Игра в четырех действиях. Предисловие // Там же. С. 341.



примыкает к теории «Условного театра» Таирова и прежде всего Мейерхольда<sup>14</sup>.

Тематическим материалом для пьесы послужил почти исключительно лесковский текст, «Сказ о тульском Левше и о стальной блохе», впервые опубликованный в аксаковском журнале «Русь» (№ 49, 50 и 51 за 1881 г.). Впоследствии этот незначительный по объему рассказ «“сам собой” начал прорастать в читательское сознание, он как бы незаметно вошел в воздух русской культуры»<sup>15</sup>. Поэтому не лишне вспомнить, что уже у Лескова грани между подлинно народным преданием и литературным мифотворчеством размываются. Прения, которые возникли вокруг его «цеховой легенды» — таков был подзаголовок первой публикации, — побудили автора к объяснительной заметке, где он утверждает, что кроме прибаутки о том, как «англичане из стали блоху сделали, а наши туляки ее подковали да им назад послали», не существовало никаких народных сказов на эту тему<sup>16</sup>.

Но дело обстоит не совсем так просто. В двадцатые годы, когда Замятин перерабатывал рассказ для сцены, исследователи, в т. ч. и Эйхенбаум в сборнике, посвященном ленинградской постановке «Блохи», единодушно поддержали мнение, что лесковское произведение

---

<sup>14</sup> Сотрудничество Замятина с Мейерхольдом — малоизвестная страница в истории театральной жизни России 20-х гг. Оно началось после успеха «Блохи» на сцене МХАТа II — той студийной сцены, которая в начале века была основана Станиславским как раз для молодого Мейерхольда, вскоре отошедшего от эстетики Художественного Театра. В 1926–27 г. Замятин предложил Мейерхольду свою трагедию «Атилла»: «В пятницу читал “Атилла” Мейерхольду. Он считает, что пьеса построена очень хорошо, но ставить ее вообще нельзя: в костюмах с мечами — выйдет неминуемая Вампука» (письмо Е. И. Замятина жене Л. Н. Замятиной от 14.3.1927. Рукописный отдел ГПБ. Ф. 292, ед. хр. 11). Мейерхольд, со своей стороны, был больше заинтересован в другом проекте Замятина, сценической адаптации «Истории одного города» Салтыкова-Щедрина. Несмотря на заключение договора, пьеса осталась незавершенной. Текст рукописи, снабженный обстоятельными комментариями и послесловием, опубликован А. Ю. Галушкиным (Е. Замятин: Автобиография. История одного города // Странник. 1991 [1]. С. 11–30).

<sup>15</sup> Аннинский Л. Сто лет «Левши» // Аннинский Л. В мире Лескова: Сб. статей. М., 1983. С. 305.

<sup>16</sup> Ср.: Лесков Н. О русском левше (Литературное объяснение) // Новое время. 1882. 11 июня. № 2256. Перепеч. в кн.: Лесков Н. Собр. соч.: В 11 т. М., 1958. Т. 7. С. 501, 503. Подробно об отзывах и дискуссиях в печати, которые начались с некоторым опозданием только после выхода «Левши» отдельной книгой в издательстве Суворина — журнальная публикация прошла незамеченной, — ср.: Аннинский Л. Указ. соч. С. 296–304.

действительно более или менее основано на народных преданиях<sup>17</sup>. Этот любопытный, но весьма характерный факт иллюстрирует отношение к созидательной способности знака в постмифическом обществе — возникла ситуация, когда наука стремится подтвердить литературное мифотворчество: ученые и читатели стали жертвой не авторской мистификации, как это произошло, например, в свое время с «Оссианом», а собственного недоверия к антиромантическому авторскому признанию о чисто условно-литературном характере всего произведения.

Замятин со своей стороны упоминает существование более разработанного фольклорного сюжета, хотя он сам с некоторым подозрением относится к своему источнику. В неопубликованном докладе в «Комитете по изучению художественного слова» Замятин в 1926 г. сообщил, что «еще до революции мне довелось в с. [неразб.] Тульской губернии слышать устный сказ на эту же тему <...> Этот устный сказ представляет собою очень сокращенное и старое изложение лесковского рассказа, так что мне, помню, приходила даже в голову мысль, не был ли даже Лесков источником устного сказа — тем более, что рассказчица, старуха, жила в грамотной семье»<sup>18</sup>.

Напрашивается мысль, что в России XIX века (как и в Западной Европе того времени) коллективного сознания подлинного мифологического наследия уже не существовало. Носители устных преданий — не говоря уже о читающей публике, которая безоговорочно приняла лесковский рассказ за настоящую легенду, — уже не различали подлинных и вторичных (синтетических) мифов<sup>19</sup>.

Здесь вкратце придется остановиться на вопросе терминологии. И Лесков, и Замятин практически без разбора употребляют термины «легенда», «сказ» и «миф». Это своеобразная терминология проникает даже в замятинский анализ современной литературы.

В своем понимании сказки как особой формы мифа Замятин близок Проппу, по мнению которого «миф и сказка отличаются не по своей

<sup>17</sup> Ср.: *Эйхенбаум Б.* Лесков и литературное народничество // Блоха. Игра в 4 д. Евг. Замятина. Сб. статей. Л., 1927. С. 14. Богатый материал о возможных источниках «Левши» представляет А. Горелов. См.: Н. С. Лесков и народная культура. Л., 1988. С. 248–255, 261–263.

<sup>18</sup> *Замятин Е.* Моя работа над Блохой: Доклад в комитете по изучению художественного слова [1926]. Отдел Рукописей ИМЛИ. Ф. 47, оп. 1, ед. хр. 202. Я очень обязан заведующей ОР ИМЛИ, научной сотруднице, Е. Ю. Литвин, за возможность пользоваться архивными документами.

<sup>19</sup> С другой стороны, в историческом плане вполне возможно, что лесковско-замятинская модель мифотворчества является принципиальным, внеисторическим генератором мифов, и вся разница лишь в том, что здесь можно наблюдать процесс становления мифа.

форме, а по своей социальной функции»<sup>20</sup>. Поэтому в дальнейшем миф и вытекающая из него модель мира рассматриваются вслед за В. Н. Топоровым как «сокращенное и упрощенное отображение всей суммы представлений о мире внутри данной традиции, взятых в их системном и операционном аспектах»<sup>21</sup>.

Подход Замятина к тексту заключается в том, что он разрабатывает одну из заложенных в тексте жанровых линий — сказочную, представляя ее в форме народной комедии.

22 февраля 1924 г. Замятин пишет режиссеру пьесы, Алексею Дикому: «Для меня основное в (будущей) пьесе — не торжество русского гения <...> и не судьба русского гения <...> а русская сказка. Ведь сюжет Левши очень близок к целому ряду русских сказок о плутоватых и сметливых русских хитрецах (вроде сказки о солдате и чёрте). И только как сказку — с неправдоподобиями, противоречиями, анахронизмами — только так и можно разрабатывать этот сюжет»<sup>22</sup>.

В то время как Замятин в словесной ткани своей пьесы явно подражает Лескову — перенимая, например, многие лесковские неологизмы и реплики — в сюжетную линию он вводит целый ряд изменений. Эти изменения только отчасти обусловлены нуждами театральной инсценировки. Опущены, например, главы 1–3 (пребывание Александра II в Англии), главы 16–19 (возвращение Левши в Россию и приключения его после прибытия в Петербург). В отличие от этих «технических» изменений структурный характер приносит отмену трагического конца у Лескова: замятинский Левша воскрешается в волшебной печке, символическом месте перерождения в русской волшебной сказке. Как раз из этой заключительной сцены отчетливее всего явствует отличие замятинской пьесы от комедии масок. В ней имеется мотив воскрешения, но нет сказочных реквизитов, как показывает сопоставление с блоковским «Балаганчиком»: «Он (т. е. Арлекин. — Р. Г.) кладет руку на плечо Пьеро. — Пьеро свалился навзничь и лежит без

<sup>20</sup> Пронн В. Исторические корни волшебной сказки. Л., 1986, с. 27.

<sup>21</sup> Топоров В. Н. Модель мира (мифопоэтическая) // Мифы народов мира. М., 1982. Т. 2. С. 161–164; здесь с. 161. А. М. Пятигорский, Д. Сегал и В. В. Иванов определяют миф как структурное единство, как «систему, моделирующую в умах индивидуумов, входящих в группу, окружающий мир и его фрагменты» (Симпозиум по структурному изучению знаковых систем. Тезисы докладов. 1962., С. 92). Цит. по: Аверинцев С. Мифы // КЛЭ. М., 1967. Т. 4. стлб. 877.

<sup>22</sup> Переписка [А. Д. Дикого] с Е. И. Замятиным и Б. М. Кустодиевым по поводу спектакля Блоха // Дикий А. Статьи. Переписка. Воспоминания. М., 1967. С. 290. Ниже в этом письме следует: «Так у меня была задумана пьеса: в виде скоморошьей игры, русского Гоцци». Существенным отличием между русской скоморошьей традицией и комедией масок (дельарте) Замятин пренебрегает.

движения в белом балахоне <...> Вдруг Пьеро вскочил и убежал»<sup>23</sup>. В «Левше» в заключительной сцене убитый Левша «из печки вываливается <...> с гармошкой». Кроме этого Замятин осложняет сюжет двумя приемами: во-первых, введением любовной завязки и, во-вторых, разделением актеров на две группы — халдеев и остальных. Остается сюжетный стержень — интрига с блохой.

Жанровая переплавка происходит во временном и пространственном планах, по отношению к действующим лицам и изменениям в сюжетосложении. Здесь может быть рассмотрен исключительно словесный материал; все остальные театральные знаковые системы, включая знаменитые декорации Б. М. Кустодиева, которые выполняют важные семантические задачи, выходят за рамки этой статьи<sup>24</sup>.

Мифологизация тематического материала начинается с практического полного стирания исторического фона, который довольно отчетливо структурирует лесковский текст.

У Замятина выступает всего лишь один царь, так что устраняется и лесковское различие между «западничским» Александром, обожателем английской техники («мы, русские, со своим значением никуда не годимся»), и «славянофильствующим» Николаем. Этим путем замятинский царь становится внеисторической, как бы неменяемой величиной. Безымянный император соединяет обе стороны — восхищение достижениями западной техники и одновременно надежду на находчивость и изобретательность русского человека. Своей амбивалентностью замятинский царь становится архетипом в юнговском смысле<sup>25</sup>. Безымянность этого одного, «вечного» царя (а не верность лесковскому замыслу) и была для Замятина той главной причиной, из-за которой он отказался от предложения Дикого ввести в игру политическую сатиру против «реакционера» Николая I: сатира и миф никак не сочетаются.

Кроме того, собственно фантастический характер сюжет получает благодаря введению «халдеев». Собственных имен и у них нет. Каждый из них принимает кроме своих ролей комментаторов и «удивленных людей» по три роли (напр., Халдейка — роли Фрейлины Малафевны, тульской девки Машки и аглицкой девки Мери), но сами по себе они остаются вне действительности игры. Таким образом они, по словам самого

<sup>23</sup> Блок А. Балаганчик // Блок А. Собр. соч.: В 8 т. М.; Л., 1961. Т. 4. С. 14. Пьеса была поставлена Мейерхольдом и впоследствии посвящена ему.

<sup>24</sup> Подробнее об этом см. главу о «Блохе» в кн.: *Goldt R. Thermodynamic als Texten im Werk E. I. Zamjatins*, Mainz, 1994.

<sup>25</sup> Юнг исследует этот образ именно на основе сказки, ср. его сочинение: *Zur Phänomenologie des Geistes im Märchen* // Jung C. G.: *Bewusstes und Unbewusstes. Beiträge zur Psychologie*. Frankfurt/M. 1957, S. 92–143.

Замятина, «наиболее полно» выражают условность пьесы<sup>26</sup>. Если считать, что обычное отношение между актером и ролью выражается в отношении человек — знак, то халдеи вводят дополнительное измерение: человек — знак 1-го порядка — знак 2-го порядка. В случае Халдейки это, напр., обозначает, что роли Малафевны, Машки и Мери у нее производные второго порядка, пока действующие вместе с ней Платов и Левша исполняются как роли первого порядка. Историческое пересечение миров в плане хронотопа (во временном масштабе — мифологизация действующих лиц, в пространственном — мифологизированные образы Англии и Петербурга из «тульской» перспективы<sup>27</sup>; ср. ниже) таким образом получает эквивалент на синтаксическом (коммуникативном) уровне текста. Пересекаются разные категории условности, что можно понимать и в философском смысле: пока одни (Левша, Платов, полшкипер, царь) воспринимают «игру» на сцене экзистенциально, другие (халдеи и их маски) знают, что все их бытие в буквальном и переносном смысле лишь театральное, комедия, знак — условность.

Помимо их внутритекстовой функции, халдеи, прежде всего Первый халдей, своими комментариями к ходу действия заменяют лесковского сказителя и проецируют (вместе с декорациями) нарративный сказ первоисточника на сцену. Возникает незаурядная, любопытная коммуникативная ситуация, непохожая ни на обычную скоморошью игру, ни на литературную комедию. Её можно определить как синтетический сплав из двух форм сценического действия: халдеи — в роли всезнающего автора и режиссера управляют игрой и обозревают все действие, незнакомая с ходом действия публика занимает среднее место, зная о роли халдеев и с насмешкой наслаждаясь наивностью остальных действующих лиц, которые, как марионетки, подчиняющиеся халдеевой воле, окружены сетью интриг, мнимости которой они не разгадывают. Этим приемом Замятин достигает того, что отождествление публики с главным героем постоянно нарушается. Отношение зрителя к Левше поэтому колеблется между отождествлением и — по мере того, как Левша оказывается объектом халдеевой игры — наблюдением извне.

<sup>26</sup> Замятин Е. Блоха. С. 341.

<sup>27</sup> Ср. указания Замятина для декораций I и II действий: «Царский дворец. Петербург. Но Петербург — тульский, такой, о каком вечерами на завалинке рассказывает небыллицы прохожий странник» (с. 344); «После поднятия занавеса открывается Англия — тоже, как Петербург, тульская — очень удивительная» (с. 366). «Англия, которая там (т. е. в пьесе. — Р.Г.) есть — тоже русская, тульская Англия, — такая, какой она представляется русскому мужику», — пишет Замятин Б. Кустодиеву (22 нояб. 1924 г. Дикий А. Указ. соч. С. 303). Не лишне упомянуть, что этот прием восходит равно как к народному театру, так и к театру Шекспира.

Вдобавок халдеи — выразители того культурно-синтетического аспекта пьесы, который способствует особой разновидности фантастического. Я имею в виду остранение национальной культуры, проявляющееся на уровне хронотопа. Замятинские халдеи — это тот своеобразный сплав русской народной театральной традиции с итальянской комедией масок в том ее виде, в каком она представлялась Замятину пригодной для возобновления народного театра: «Их русские предки — скоморохи, Петрушки, масленичный балаганный дед, медвежий вожак; их итальянские родичи — Бригелла, Панталоне, Капитан, Пульчинелла, Труфальдино»<sup>28</sup>, — пишет Замятин в предисловии к пьесе.

Последняя функция халдеев — драматическая. Халдеи в пьесе представляют динамический элемент, это они продвигают фантастические события<sup>29</sup>.

В замятинском возобновлении скоморошье́й традиции содержится еще одна отсылка: языческая традиция преследовавшихся церковью скоморохов. Таким образом через заднюю дверь в игру все-таки вкрадывается политическая сатира: церковь — частая аллегория догмы и энтропии в замятинских текстах, в частности, как шифр советской власти («Церковь Божия», пьеса «Огни св. Доминика»). Бросается в глаза, что многочисленные религиозные элементы лесковского рассказа устранены, в т. ч. весь эпизод с «камнесеченной» иконой святого Николая. Отсутствие христианской религии — еще одна характерная черта мифа и сказки. Особенно четко эта тенденция проявляется в беседе Левши с англичанами, когда те пытаются соблазнить его выдать секрет подкованной блохи, предлагая ему английскую невесту. Пока лесковский Левша ссылается на православие («наша русская вера самая правильная»), замятинский герой также не поддается искушению, но обходится без указания на религию.

Помимо жанровой обусловленности, прием этот имеет и свои поэтологические корни: в замятинской модели мира — и здесь он оказывается продолжателем и Ницше, и символизма, и Ремизова — языческое принципиально занимает полюс динамики, ереси. Это заметно уже в таких ранних текстах, как «Полуденница». После революции тема развивается в «Сказках про Фиту» и в романе «Мы», наконец, в неоконченном, посмертно опубликованном романе о падении Римской империи «Бич Божий». Яркий пример языческого уклона в пьесе —

<sup>28</sup> Ср. там же. С. 341.

<sup>29</sup> Можно отметить, к слову, что халдеи «мифологизируют» и время: их часы всегда показывают «без четверти». Время занимает важное место в замятинской поэтологии; ср.: отмеренное = энтропическое и непрерывное = «еретическое» время в романе «Мы».

режиссерское указание к первой картине второго действия: показывается Тула со своими «по пояс человеку — церквушками», но зато с развеселым народным гулянием, скоморошьей игрой, раешниками и, разумеется, халдеями.

Косой Левша — протагонист этой языческой «Расеи», карнавального «мира наизнанку»: он обращается к царю, как к любому туляку и крестится левой рукой. Подобно ведут себя его тульские собратья: они с Левшой не молятся «камнесеченной» иконе св. Николая, как у Лескова, а довольно сомнительному «Николе»: «Во-во-во! А я пойду свечку поставлю Николе Кузнецкому да Зосиме-Савватию, братьям-разбойничкам»<sup>30</sup>.

Оппозицию по отношению к России в модель мира пьесы составляет Англия, где Левша пребывает в течение третьего акта. Если уже у Лескова Англия представлена как страна диковин и чудес, то замятинская Англия — это сочетание царства за тридевять земель с технической утопией, — дополнительно остраниена восприятием русского провинциала. Замятин усиливает и здесь сказочно-фантастический характер действия, например, прибавляя ряд сказочных бутафорий вроде скатерти-самобранки или — что любопытно — элементов из утопических романов Уэллса. Так, англичане предлагают скучающему по Родине Левше поговорить с близкими по «радителифону», внушая этим словом народную этимологию в духе Лескова (аппарат для разговора с родителями, т. е. предками). Об этом изобретении Замятин писал в своем упомянутом эссе об Уэллсе: «Тридцать лет назад можно было только в сказке читать о том, о чем мы сегодня читаем в газетах: о беспроводном телефоне, о том, что в Лондоне говорят в какую-то трубку, а в Нью-Йорке слышно каждое слово»<sup>31</sup>.

В «Блохе» появляется и сказочный вариант этого фантастического перепада времен, который можно наблюдать у Замятина в таких рассказах, как «Пещера», «Русь» или «Мамай». Однако в изображении Англии и Лесков, и Замятин сами пишут уже на фоне сугубо русской литературной традиции, которая по крайней мере с шестидесятых годов получила непосредственно ценностное значение. Имеется в виду известная полемика между Чернышевским и Достоевским, которая породила две противоположные традиции, сгущающиеся в символе «хрустального дворца». В сознании читателя Лескова и зрителя Замятина эта литературная двухвалентность Англии присутствует как культурный подтекст. О замятинском предпочтении позиции

<sup>30</sup> Замятин Е. Блоха. С. 362.

<sup>31</sup> Замятин Е. Герберт Уэллс. СПб., 1922. С. 12. Лексика — второй синкретический элемент на синтаксическом уровне. На это указывает, напр., и «гражданочка» — элемент из советского просторечия.



Достоевского явно свидетельствуют его «английские» повести, прежде всего «Островитяне» (1918), где вездесущая унификация охватывает и материальную, и духовную сторону жизни. Нетрудно поэтому угадать в проповеднике ограниченности, викарии Дьюли, прообраз благодетеля в романе «Мы». В «Блохе» сопоставляются, следовательно, не отсталая Россия, ее «западническая» столица и передовая Англия, а их *мифы*. В этом смысле замятинская игра продолжает линию консервативной утопии лесковского рассказчика, который с сожалением признает: «Таких мастеров, как баснословный Левша, теперь, разумеется, уже нет в Туле: машины сравнивали неравенство талантов и дарований»<sup>32</sup>.

Мнимость английских ценностей развертывается не только на идеологическом, а также на символическом и чисто игровом уровнях. Для поездки в Лондон Левша вынужден пользоваться кораблем (средство перемещения в царство смерти — не только в русском эпосе). Пребыванию в потустороннем мире, откуда он вырывается, лишь выдержав три испытания, отвечают символическое расчленение Левши и его воскрешение. На уровне игры оказывается, что Левша (кроме полшкипера, который, однако, принадлежит к сфере корабля, т. е. перемещения) на сцене не встречает ни одного настоящего англичанина: все главные роли исполняют исключительно переодетые халдеи. Неужели вся поездка в Англию насквозь фантазмагорична? Зритель не может решить эту проблему, которой вовсе не замечают Платов и Левша. В конечном счете действительность и фантастика оказываются равноценными. Иллюзорен и подвиг Левши и его тульских собратьев-мастеров: они спасли честь Родины, но одновременно испортили изощренный механизм английской блохи. Да и механизм был бессмысленным — всего лишь игрушка в ореховой шкатулке, аллегория веры в «технику в себе» и, может быть, даже аллегория той условности театрального мира «Блохи», о которой здесь шла речь.

В конце остается единственная уцелевшая истина — субъективное восприятие разных уровней окружающей человека игры, фантастической сети интриг нечистых сил. Вникнуть в суть — человеку не дано. Будто про блоху в ореховой шкатулке говорит Хорхе Луис Борхес: «Нет интеллектуального подвига, который в конечном счете не оказался бы тщетным»<sup>33</sup>.



<sup>32</sup> Лесков Н. Левша // Лесков Н. Собр. соч.: В 11 т. М., 1958. Т. 59.

<sup>33</sup> Borges J. L. Pierre Menard, Autor des Quijote // Borges J. L. Die zwei Labyrinth. München, 1990, S. 45 (перевод на русский — мой. — Р. Г.).



**Е. А. ЛЯДОВА**

**Историософия  
и структурно-поэтическая парадигма  
трагедии Е. Замятина «Атилла»\***

Выдающийся прозаик, драматург, сценарист, переводчик, литературный критик и теоретик литературы Евгений Замятин по праву считается одним из уникальных художников XX столетия. В его произведениях удивительным образом сочетаются традиции русской литературной классики и открытия западной философии, резко выраженная национальная тема и европейская сатирическая отточенность образов, сарказм и лирика, трагизм и неискоренимое жизнелюбие. Сегодня интерес к творческому наследию Замятина огромен как в отечественном, так и зарубежном замятиноведении. Однако несмотря на имеющееся обилие работ о Замятине, некоторые аспекты его творческого наследия остаются вне поля зрения замятиноведов. Пока не достаточно внимания уделено драматургии, и в частности пьесе «Атилла», произведению яркому и оригинальному. Оно стало для писателя этапным, аккумулировало в себе основные черты замятинской прозы, открыло новый период в творчестве мастера, начавшийся примерно с 1924 г. Этот период отмечен интересом Замятина к истории Древнего Рима и созданием на этом материале пьесы «Атилла», незавершенного повествования «Скифы», из которого автор успел написать лишь главы романа «Бич Божий» (1928–1935). «Нет другой темы, которая так продолжительно держала Замятина в своей власти, как великое переселение народов и гибель Римской империи: ею он занимался с перерывами с 1924 г. до самой смерти. Между тем обширная литература о писателе, к сожалению, обходит этот круг

---

\* Статья представляет собой часть работы: *Лядова Е.А.* Трагедия «Атилла» в творческой эволюции Е. И. Замятина. Тамбов: Изд-во ТГУ, 2004.

интересов полным молчанием»<sup>1</sup>, — справедливо пишет немецкий исследователь.

Из работ, посвященных «Атилле», выделяется исследование И. Ерыкаловой «К истории создания пьесы Е. И. Замятина “Атилла”»<sup>2</sup>. Но в нем автор сосредоточился лишь на вопросах, связанных с историей написания и постановки пьесы, проанализировал ранние редакции произведения. В связи с этим представляется целесообразным рассмотреть «Атиллу» в контексте исторических, мировоззренческих и эстетических взглядов Замятина, дать целостный структурно-поэтический анализ пьесы. Произведение представляет особый интерес именно в том, пятом варианте, который известен современному читателю и вызывал споры при жизни Замятина. Эту редакцию, с усилением в ней конфликта долга и чувства, автор не считал необходимым корректировать, даже когда получил для этого возможность, поскольку именно в ней Замятин открыто постулировал, пожалуй, свои основные творческие открытия, прочертил принципиально важные для себя исторические параллели.

Работа над темой падения Великого Рима была начата Замятиным осенью 1924 г. Сходство исторических эпох не могло не привлечь к себе внимание ученых, политиков и деятелей искусств. В первую очередь писатели, исследуя исторические и психологические параллели, на материале событий V в. в Риме попытались дать оценку событиям современным, произошедшим в России. Именно поэтому образ Атиллы стал довольно часто встречаться в художественных произведениях, публицистике. Замятин, используя исторические параллели, анализирует апокалиптическое время разрушения могучего государства. Для такого осмысления эпоха правления Атиллы оказалась наиболее подходящей. Подобно тому, как в V в. нашествие варваров ускорило разрушение казавшегося незыблемым Великого Рима с его богатейшей культурой, на глазах современников Замятина произошло крушение Российской империи, обладавшей великолепной культурой и могучим колоссом возвышавшейся в мире. Писатель, устремленный в будущее, с неистовой жадой «чистейшего» и томлением о вечной правде, не мог оставаться просто аналитиком, бесстрастно взвешивающим

---

<sup>1</sup> Гольдт Р. Мнимая и истинная критика западной цивилизации в творчестве Е. И. Замятина. Наблюдения над цензурными искажениями пьесы «Атилла» // Ежеквартальник русской филологии и культуры. 1996. Vol. II. № 2. С. 329.

<sup>2</sup> Ерыкалова И. Е. К истории создания пьесы Е. И. Замятина «Атилла» // Творческое наследие Евгения Замятина: Взгляд из сегодня. Кн. III / Под ред. Л. В. Поляковой. Тамбов, 1997. С. 137–158.

события на весах истории. Цена свободы, роль великой исторической личности в преобразовании мира, неизбежность и бесконечность революций — вот далеко не полный перечень актуальных проблем, которые пытается осмыслить автор на страницах пьесы. Однозначного решения у вечного «еретика» Замятина нет. Противник всяких безапелляционных суждений, видящий в них проявление догматизма и удовлетворенной успокоенности, автор не предлагает четких ответов, а призывает размышлять.

Обращение Замятина к пьесе представляется закономерным, поскольку в его прозе достаточно ярко выражены элементы драматургии. Писатель в своих произведениях предпочитал не рассказывать, а показывать. У прозы, ориентированной на показ, много общего с театральным действием: восприятие идет одновременно посредством зрения и слуха. Для достижения эффекта «показа» в прозе Замятин использовал особые приемы: большое количество диалогов; почти полное отсутствие авторской оценки происходящего; быструю смену событий; особую характеристику персонажей, заключающуюся в создании яркого, запоминающегося зрительного образа. «Прямого же авторского слова, оценивающего, комментирующего изображение, разъясняющего переходы от одного эпизода к другому, почти нет у Замятина. Его повествование — “самодвижущееся”. Повествовательная техника сближается с киномонтажом. Это качество, вместе со сплошной “зрелищностью”, сообщает прозе писателя “сценарные” черты»<sup>3</sup>, — пишет В. Келдыш.

Именно в драматургических произведениях смогли наиболее полно осуществиться ранее провозглашенные Замятиным идеи синтетизма. Действительно, театральное искусство включает в себя не только художественный текст, но и определенный рисунок спектакля, музыку, декорации, мимику, жест, танец и пластику. Именно в театре динамическое искусство художественного слова может воплотиться в образах, наиболее близких автору. В статье «О языке» Замятин подчеркнул близость литературных родов: «Эпическое произведение, то есть нормальный образец художественной прозы есть театр, игра; писатель — актер»<sup>4</sup>.

До пьесы «Атилла» Замятиным уже было создано несколько драматургических произведений («Блоха», «Общество Почетных Звонарей»,

<sup>3</sup> Келдыш В.А. Предисловие // Замятин Е. Избр. произведения. М.: Сов. писатель, 1989. С. 22.

<sup>4</sup> Замятин Е. Техника художественной прозы: Инструментовка. О ритме в прозе. Расстановка слов. О стиле. Футуризм. Чехов. Пьесы / Публ. А.Н. Стрижева // Лит. учеба. 1988. № 6. С. 80.

«Огни св. Доминика»). В новой работе, пьесе «Атилла», автор использовал как опыт предшествующих работ для театра, так и лучшие достижения своей прозы, что позволяет рассматривать «Атиллу» как сплав опыта уже состоявшегося художника с новыми идеями и новой поэтикой. В пьесе находят развитие некоторые сюжетные линии, которые разрабатывались писателем в ранее созданных произведениях: противостояние женщины-утешительницы и роковой соблазнительницы; столкновение двух сильных характеров, аккумулировавших в себе основные черты «мужского» и «женского» начала в человеке; мотив любви и смерти; борьба чувства долга и страсти; тема свободы личности и «еретика», пытающегося противостоять общепринятым догмам. С другой стороны, именно в этой работе Замятин впервые обращается к жанру романтической трагедии, создает произведение на реальном, хотя и значительно переосмысленном, историческом материале, выступает одновременно как поэт и прозаик, используя чередование стихотворной и прозаической речи. Таким образом, пьеса «Атилла» может рассматриваться как произведение в некотором роде итоговое для Замятина.

Для более точного и глубокого понимания творчества художника необходимо определить своеобразную шкалу ценностей, отражающих наиболее значимые для него взгляды, положения и понятия. При таком подходе к анализу творчества Замятина одним из самых существенных становится вопрос о «скифстве».

Для Замятина «скифство» — не противопоставление Востока и Запада, а скорее и прежде всего определенный настрой души, выражающий безграничное стремление к свободе, нежелание быть «прирученным» и способность к самостоятельному осмыслению процессов, происходящих в обществе. Именно поэтому, отступая от исторической достоверности, писатель обозначит главного героя как Владыку Великой Скифии — государства «вечной свободы». Национальность в данном случае имеет второстепенное значение, поскольку основным станет указание на принадлежность к скифству, т. е. вечный поиск истины и стремление к разрушению устоявшихся застывших форм.

Скиф, по Замятину, — это прежде всего еретик, бунтарь, человек, различающий в сегодняшнем дне день завтрашний, трагический одиночка, скиталец, готовый пожертвовать даже жизнью ради своих целей, своей мечты. В «Атилле» Замятина получит наглядное воплощение авторская идея «еретичества». Намечившаяся еще в ранних произведениях писателя, она достигнет в пьесе своеобразного апофеоза. Черты еретика в образе Атиллы максимально концентрируются, что позволит создать возвышенный образ героя, посягнувшего на устоявшийся миропорядок.

Представляя вопрос о «скифстве» Замятина таким образом, все же нельзя не учитывать глубокий и постоянный интерес писателя к русскому характеру, его истокам и особенностям. В прозрачной публицистической формулировке замятинская оценка прозвучит в последние годы жизни, во Франции в статье «О моих женах, ле-доколах и о России»: «Россия движется вперед странным, трудным путем, не похожим на движение других стран, ее путь — неровный, судорожный, она взбирается вверх — и сейчас же проваливается вниз, кругом стоит грохот и треск, она движется, разрушая... Русскому человеку нужны были, должно быть, особенно крепкие ребра, и особенно толстая кожа, чтобы не быть раздавленным тяжестью того небывалого груза, который история бросила на его плечи»<sup>5</sup>.

При трактовке «скифства» как состояния души человека, разновидности еретичества, бунтарства, национальной выразительности, общей историософской и поэтической концепции автора становится понятным, почему пьесе «Атилла» и написанный на том же материале незавершенный роман «Бич Божий» можно рассматривать как ключевые и итоговые в художественном наследии писателя. Именно в этих произведениях наиболее наглядно воплощены те идеи, которые волновали художническое воображение Замятина на протяжении всего творческого пути. К «Атилле» писатель шел не только от «Непутевого» (1913), «Островитян» (1917), «Пещеры» (1920), «Мы» (1920–1921) через «Рассказ о самом главном» (1923), но и от «Уездного» (1912), «На куличках» (1913), «Алатырь» (1914), «Север» (1918).

Вероятно, для того чтобы наиболее ярко и отчетливо выявить качества национального характера, присущие истинному скифу и обозначить исторические параллели, Замятин придает своему герою некоторые черты славянина. Подобный подход в изображении героев и событий имел место в историографической литературе и вполне соответствовал мировоззрению и самоощущению автора.

Сам Замятин, как известно, достаточно часто воспринимался современниками как писатель, ориентированный в своем творчестве, образе мыслей и в стиле жизни на Запад. Внешний лоск, владение английским языком, мировые сюжеты — все это послужило созданию своеобразного образа-мифа о Замятине «русском англичанине». Не отрицая известной доли справедливости этих утверждений, следует, однако, отметить, что такой подход не отражает особенностей его творчества. В первую очередь Замятин — ярко выраженный

---

<sup>5</sup> *Замятин Е. Я боюсь: Литературная критика. Публицистика. Воспоминания / Сост. и коммент. А. Ю. Галушкина. Вступ. ст. В. А. Келдыша. М.: Наследие, 1999. С. 178.*

русский писатель: и по манере письма, и по тому, что в каждом, даже сюжетно «нерусском» рассказе, он ставил исконно русские вопросы и судил своих героев с русской, максималистской решительностью. Творческая индивидуальность Замятина выражена прежде всего в том, что он создавал произведения, в которых удивительным образом сливалось национальное и мировое. Пожалуй, самым наглядным примером такого взаимодействия служит пьеса «Атилла». Эта особенность трагедии подмечена в книге Л. В. Поляковой. «Замятин не отвергал огульно западные достижения, — пишет она, — а на протяжении всего своего творческого пути пытался “проинтегрировать” специфику русского национального характера и русской истории в параметрах мировой и прежде всего европейской цивилизации»<sup>6</sup>.

В пьесе, как было сказано, Замятин целенаправленно придает своему герою черты славянина. Для этого он использует прямые ассоциации с событиями русской истории, упоминает в пьесе славянские народности, дает собственную трактовку имени главного героя. Славянские истоки имени Атиллы будут названы в романе «Бич Божий», где автор объяснит, что ребенок родился на берегу реки Атил, которую позже назовут Волгой. Обращаясь к славянской мифологии, писатель использует миф о людях-волках в качестве одного из основных средств создания характера Атиллы. Известный миф восточных славян трансформируется в тексте пьесы в интегральный образ человека-волка. В художественном стиле пьесы обнаруживаются мифологические черты, связанные с особенностями национального мировосприятия. <...>

В литературе о Замятине уже многое сказано о влиянии на него, как и на многих его современников, русской философии XX в.<sup>7</sup> Однако на автора «Атиллы», пожалуй, наиболее сильное впечатление произвела работа О. Шпенглера (1880–1936) «Закат Европы» (1918), в которой немецкий ученый писал о всегда существовавшем сознании того, что количество форм исторических явлений ограничено, типы эпох, ситуаций и личностей повторяются и варварский Рим всегда будет служить к пониманию собственного будущего. Отношение к римской цивилизации как к общей модели развития человечества характерно и для Замятина.

В пьесе «Атилла» можно выявить следующие черты, отчасти восходящие к работе Шпенглера: мысль о том, что всякая культура

<sup>6</sup> Полякова Л. В. Евгений Замятин в контексте оценок истории русской литературы XX века как литературной эпохи. Тамбов, 2000. С. 178.

<sup>7</sup> См.: Полякова Л. В. Евгений Замятин в контексте оценок истории русской литературы XX века как литературной эпохи. Тамбов, 2000; Геллер Л. Слово мера мира // Сборник статей о русской литературе XX века. М.: «МИК», 1994.



и цивилизация в конце концов погибают; разрушение Римской империи было исторически обоснованно и закономерно; эпоха разрушения цивилизации может быть осмыслена через осмысление характера личности, олицетворявшей этот период; дать полную картину развития истории на определенном этапе может только художник.

Вместе с тем рассматривать пьесу только как механическое воплощение основных положений труда немецкого философа, конечно, было бы ошибочным, поскольку каждый большой художник, каким был и остается Замятин, вносит в общую философскую концепцию свое понимание мира, создавая свойственную только ему художественную модель бытия.

Помимо Шпенглера, заметное влияние на мировоззрение Замятина оказал английский ученый Т. Карлейль (1795–1881), его признание особой роли личности в развитии общества и ее ведущей роли в истории человечества. Именно эта мысль воплотилась и художественно ярко реализовалась на страницах «Атиллы», где Замятин проявил интерес к вопросу о влиянии выдающейся личности на ход мировой истории и проанализировал восприятие этой личности современниками. Из-за сосредоточенности писателя на характере отдельной великой личности в пьесе практически отсутствуют массовые и батальные сцены. Драматург передает масштабность происходящего не через показ народных масс, участвующих в этих событиях, а посредством реплик отдельных героев. Все основные массовые события происходят за сценой, на которой лишь слышны отдаленный шум столкновений и комментарии участников действия. Народ лишь играет роль фона, на котором ярко и отчетливо выступает главное действующее лицо — полководец, вождь и тиран Атилла.

Карлейль в работе «Герои и героическое в истории» проанализировал восприятие выдающейся личности ее современниками. Язычество, по оценке Карлейля, создавало все условия для отношения к великой личности как к божеству. Именно как небожителя воспринимают соратники Атиллу, появление которого в пьесе подготавливается и осуществляется в виде своеобразного культового ритуала.

При анализе «Атиллы» обращает на себя внимание коррекция возраста героя. Аттила (т. е. реальное историческое лицо) был значительно старше замятинского. Вероятно, целенаправленное уменьшение возраста Атиллы объясняется тем, что писатель разделял взгляд Карлейля на героическую личность, считавшего, что во времена паганизма одним из достоинств сверхчеловека признавалась физическая сила. Поскольку в пьесе Атилла должен был выглядеть истинным вождем, автор наделяет его физическим совершенством, что стало возможным лишь при значительном изменении возраста героя.

Пьеса «Атилла» отразила распространенные антропологические концепции конца XIX — начала XX в., что позволяет говорить об актуальности поставленных Замятиным вопросов о возможных путях дальнейшего развития России и человечества. Обращаясь к поднимаемой русской и европейской интеллигенцией фундаментальной проблеме взаимодействия личности и общества, Замятин предложил собственный вариант их решения. В отличие от Шпенглера, пессимистически предсказавшего гибель европейской цивилизации, упадок культуры и отрицавшего наличие определенной цели в развитии общества, в своей историософской художественной парадигме Замятин на первое место поставил волю свободной личности, взяв под сомнение историческую предопределенность, фатальность событий.

Как и всякая художественная реальность, пьеса Замятина обладает индивидуальной пространственно-временной формой. Главным структурообразующим фактором в хронотопе произведения является время падения Великой Римской империи и изображение основных событий этого периода: заговора римских послов, убийства Вледы, Каталаунского сражения и смерти Атиллы. Реальное время, охватывающее около трех лет, уплотняется и воплощается в сжатом сценическом, в котором концентрируется и событие. Спрессованное сценическое время оказывается временем трагическим, периодом, в который укладываются реальные события, оказавшие воздействие на дальнейшее развитие человечества и изменившие ход мировой истории. Особенностью трагического хронотопа «Атиллы» является авторская игра временем и пространством, включающая в себя эмоционально-лирические растяжения и сжатия времени, которые происходят в сценах наибольшего эмоционального напряжения и передают субъективное желание героев продлить или ускорить временной процесс. Так, зная, что должен отдать Ильдегонду на смерть, Атилла оказывается не в силах пожертвовать любимой женщиной. Безвыходное положение, в которое попадает герой, заставляет его желать отсрочки момента принятия решения, временного растяжения: «Не хочу, чтоб завтра было» (с. 227)<sup>8</sup>. И как бы в ответ на его просьбу время в пьесе замедляет ход. Его плавное течение позволяет с мельчайшими подробностями показать события, происходящие в последние минуты жизни героя: напряженное ожидание за дверью Вигилы и Керки; разоблачение скальда; ворвавшихся в палаты сонных скифов, их крики; взламывание двери опочивальни Атиллы. Уплотнение художественного времени в пьесе происходит в моменты, когда действие развивается

<sup>8</sup> Здесь и далее цитаты приводятся по изд.: *Замятин Е. Атилла* // Современная драматургия. 1990. № 1, — с указанием страницы в скобках.

вопреки желанию присутствующих. Например, в сцене на башне, Ильдегонда, страшая приближения Атиллы, скажет: «Теперь минуту жить» (с. 215). Именно как минуту, последний миг перед смертью, она будет воспринимать сконцентрированное время. Внутренний ужас и страх героини передадутся через ее субъективное восприятие времени. Причем время в этом действии пьесы действительно уплотнится и сконцентрируется. Стремительная смена обстановки, обозначенная авторскими ремарками, передаст ощущение быстро несущегося времени: «внизу удар, треск, что-то падает», «на верх башни врываются Атилла, Едекон, Исла, Камель и несколько воинов-скифов», «короткая схватка». Реальное время, вместившее в себя и разговор Ильдегонды с Вигилой, и взламывание двери топорами, и период захвата башни воинами-скифами, в этот момент как бы перестает существовать и уступает место времени условному.

Трагический хронотоп пьесы, включающий сцены патоса (сцены наивысшего напряжения), хронотоп жизненного кризиса, сюжетную линию общественно-исторической борьбы является основой сложного хронотопа произведения.

В хронотоп трагического времени автор вводит и элементы авантюрного времени.

Художественное время пьесы развивается в трагедии Замятина скачкообразно, оно то растягивается, то резко концентрируется, что ведет к выпадению временных отрезков, вмещающих года. Этому способствует авторский прием вычленения и изображения событий, при котором незначительному уделяется пристальное внимание, а эпохальные события оказываются как бы «за кадром». Так, Каталаунское сражение, во многом определившее дальнейшую судьбу Атиллы, не показано совсем; в то же время Замятин достаточно подробно покажет сцену бунта и смерти Гоура, уделив эпизодическому лицу большое внимание. Подобное вычленение отдельных эпизодов и сцен позволяет показать события не в их поступательном развитии, а фрагментарно, что свойственно хронотопу авантюрного времени, в котором все происходит вдруг и неожиданно. Неожиданная встреча героев, внезапная и мгновенная страсть, испытываемая Атиллой, препятствия, ретардирующие желанную встречу, переодевания, неузнавания, таинственные проникновения, предсказания и предчувствия — все это атрибуты авантюрного сжатого времени. Именно эти элементы явятся основой для оформления любовной линии пьесы. Отсутствие в драматургическом произведении пейзажных зарисовок и портретных характеристик, которые могли бы опосредованно указать на течение реального времени, раздробленность пьесы на отдельные действия и сцены помогают создать короткие временные

отрезки, в связи с чем возникают ситуации, обусловленные случайной одновременностью. Одновременный приход на башню Ильдегонды и Гоура приводит к убийству последнего, что, в свою очередь, дает новый толчок в развитии действия, поскольку вносит в него мотив личной мести и невозможность выполнения данного Атиллой слова. Своевременное появление Аэция в лагере Атиллы способствует сохранению жизни Вигилы, а неожиданно ворвавшиеся в башню воины-скифы во главе с Атиллой спасают от смерти Ильдегонду. Примеров подобных авантурных эпизодов, обозначаемых Бахтиным как «игра судьбы»<sup>9</sup>, в пьесе огромное количество. Остается только удивляться, как своевременно разрушаются коварные замыслы и спасаются герои, как неожиданно они оказываются в нужном месте, чтобы разоблачить коварство. Создается устойчивое впечатление присутствия в пьесе античного «рока», так удачно управляющего событиями.

Художественное пространство пьесы, несмотря на указание реальных исторических мест, тоже достаточно условно. В зависимости от решаемой автором задачи пространство пьесы то сжимается до малых размеров, то, расширяясь, приобретает космическую масштабность. Вполне конкретные места действия соседствуют с обобщенными пространственными определениями — Восток и Запад.

Выход в столь масштабные обобщения наблюдается в каждом действии пьесы. В первом действии ощущение масштабности достигается за счет показа представителей различных народов, пришедших к Атилле за помощью. Употребление обобщенных понятий о местах, где ожидают избавителя (леса, поля), создает впечатление объемности территории, подчиняющейся Атилле. Выход в пространство прослеживается и в приказе вождя, который должен разнести по всей земле: «Теперь труби, глашатай, / труби на запад, север, юг, восток, / чтоб все от Вистулы до самой Волги / услышали мой клич: вперед на Рим!» (с. 211).

Это впечатление неотвратимости нашествия огромного масштаба, надвигающейся вселенской катастрофы будет усилено картиной стихийного размаха, неистовства природы: «Скажи им, что гроза близка / и скоро хлынет ливень — да такой, / что смоев Рим с лица земли!» (с. 211).

Обращает на себя внимание, что в приведенной цитате пространственные рамки Рима настолько сужены, что Великая империя, подчинившая себе многие государства, воспринимается как маленькое, неустойчивое поселение на границах необъятной земли Атиллы.

---

<sup>9</sup> Бахтин М.М. Литературно-критические статьи. М.: Художественная лит-ра, 1986. С. 129.

Во втором действии пространство осажденного Аврелиана будет пересекаться с уже обозначенным в пьесе пространством Великой Скифии. Безграничность этого пространства подчеркнет образ бескрайнего и вечно волнующегося океана. Интересно, что в данном сравнении присутствует не только пространственное ощущение бесконечности, но и временное. Вечное постоянство волн, бьющих в скалы и разрушающих их, позволяет передать временную бесконечность процесса: «Как буря дыханьем вздымает волны, / пока не сокрушит все на пути, / так и он» (с. 213).

В дальнейшем развитии сюжета появляется необходимость придать объемность и противоположной (римской) стороне для того, чтобы показать противостояние Рима и Скифии как противостояние почти равных, а следовательно, и одинаково опасных врагов. В соответствии с этим в третьем действии пьесы вдруг оказывается, что ничтожный Рим равен великому государству гуннов и обладает не меньшей силой.

Таким образом, хронотоп пьесы Замятина «Атиллы» представляет собой сочетание условных и реалистических временных и пространственных характеристик, одной из особенностей которого является введение в него нетрагических, авантюрных элементов. Благодаря подобному хронотопу автору оказалось возможным акцентировать внимание на событиях, максимально выражающих характеры героев и объединить в рамках одного произведения трагическое и комическое, драму, приключения и трагедию.

Сложный хронотоп произведения обусловил и особенности сюжетостроения пьесы. Центральной сюжетной линией драматической борьбы является стремление главного героя к установлению справедливого государственного порядка. Изображение конфликта двух государств — Рима и Скифии — заменяется в пьесе изображением конфликтов их представителей. По мере динамизации действия, автор вводит эпизоды, усиливающие негативное отношение к римлянам.

Важно отметить, что подобные детали сюжета «рассыпаны» по всему тексту, а не сосредоточены в одной его части, что ведет к постепенному нарастанию конфликта «римляне — гунны». Если в начале пьесы вина представителей Рима заключалась лишь в высокомерии (разговор со стражей), то затем она перерастает в обман и коварство (посол, пытающийся при передаче письма с изъявлениями дружбы зарезать Атиллу). Далее к этим отрицательным качествам добавляются трусость (сцена с выбором наказания Вигилой), чуть позже — неоправданная жестокость (убийство Ильдегондой Гоура), затем подбострастное унижение и предательство своего народа (римлянин Марулл, слагающий оду в честь Атиллы), расчетливое коварство (отношение Ильдегонды к Атилле), трусость, граничащая с предательством (попытка Вигилы

сбежать из дворца Атиллы, бросив Ильдегонду). Грехи римлян выстраиваются Замятиным как бы в своеобразной иерархической последовательности. Каждое преступление моральных норм ведет к новому, более тяжкому проступку. Высокомерие — трусость — убийство в гневе — предательство и, наконец, самый тяжкий грех, вобравший в себя все остальные, — коварное убийство доверившегося человека.

Постепенно в сюжетную линию противоборства двух миров вплетается любовная интрига, занимающая к финалу пьесы главенствующее положение. Для придания этой интриге характера конфликта в число действующих лиц пьесы вводится жених Ильдегонды — Вигила. Создается своеобразный любовный треугольник: Атилла — Ильдегонда — Вигила. Составляющие этого треугольника отнюдь не равнозначны по силе характера, однако с введением в сюжет Вигилы создаются предпосылки для формирования драматического узла произведения. Любовная и героико-историческая линии пьесы пересекаются в тот момент, когда принцессе приносят известие об убийстве Атиллы ее отца. Если раньше две сюжетные линии развивались параллельно и могли бы совпасть, то теперь они приобретают разное направление. Создается непреодолимое препятствие, мешающее осуществлению желания главного героя добиться любви принцессы и, как следствие этого, возникает дилемма: любовь или верность слову. Она символична: любовь — проявление человеческих чувств и развенчание образа богоподобного; верность слову — признание избранности всевышним для великих свершений.

Эти две сюжетные линии подчеркивают одну из основных идей трагедии «Атилла»: человек, решивший преобразовать мир, должен быть цельной личностью, подчинившей чувства разуму. Как только герой начинает колебаться при принятии решения, следовать общечеловеческим моральным нормам — он мгновенно становится обреченным на смерть (политическую или физическую), на изгнание с Олимпа.

Сюжет в пьесе развивается по сформулированному самим Замятиным «закону эмоциональной экономии», заключающемуся в переносе наиболее сильных психологических эффектов в конец произведения и в чередовании эмоционально-насыщенных сцен со сценами интермедии. В результате усиливается общий драматизм произведения, поскольку временные передышки лишь отодвигают разрешение основного конфликта пьесы.

Наряду со сценами перипетий в сюжет включаются сцены патоса (напряжения). В них на передний план выдвигается борьба Атиллы с самим собой, его отчаяние от невозможности разрешить сложную задачу выбора. Особой силы достигает эмоциональная вибрация драматического действия. Происходит временное раздвоение личности

героя, при котором в нем борются два начала — чувство долга и страсть. Однако разрешение конфликта иллюзорно, противоречит цельному характеру героя, что ведет к личной катастрофе, катастрофе неотвратимой, обусловленной всем ходом развития сюжета.

Хронотоп авантюрного времени определяет наличие в пьесе сказочных ситуаций и мотивов. Если спроецировать сюжет «Атиллы» на русскую сказку, можно выделить несколько идентичных ситуаций: похищение прекрасной царевны серым волком; жених-освободитель, пытающийся спасти возлюбленную; камень, предсказывающий судьбу богатырю; связь «богатырь — конь»; смерть героя, пренебрегшего запретами и предсказаниями.

Однако сказочный сюжет существует в пьесе не в своей исконной форме, а подвергается существенной переработке, зачастую принимаемая прямо противоположный сказочному характер. Если выделить в пьесе сказочные элементы, то сюжет можно изложить следующим образом: волк похитил прекрасную царевну, на помощь которой спешит жених-освободитель. Чудом девушке удается ускользнуть из плена, но противник силен — и бедняжка опять попадает к чудовищу, которое непременно хочет жениться на ней. Смелый жених с помощью хитрости помогает затворнице победить похитителя и обрести желанную свободу. Смерть врага в финале сказки приносит освобождение бедной жертве и служит надеждой на счастливую дальнейшую жизнь.

Герои пьесы не обладают привычными для волшебной сказки характерами. Прекрасная царевна (Ильдегонда) оказывается решительной и жестокой женщиной, способной собственноручно убить человека. Со своим похитителем она разговаривает довольно вызывающе и самоуверенно, что также не свойственно жертве. Правда, царевна в пьесе действует так, как принято у похищенных царевен: обманом и притворной лаской выведывает у похитителя его слабое место (в данном случае это любовь к ней), но в дальнейшем не ждет, когда ее освободит прекрасный рыцарь, а сама управляет событиями, не забывая при этом руководить и своим слабым женихом.

Достаточно своеобразно отношение царевны Замятина и к свободе. Известно, что сказочные страдалицы шли на всевозможные жертвы, лишь бы сохранить свободу и не вступать в брак с постылым похитителем. Царевна же Замятина сама предлагает ускорить свадьбу, надеясь затем обманом погубить врага. Она переступает через своеобразный сказочный запрет — не вступать в брак без любви. Как и в сказочном сюжете, ее жених (Вигила) знакомится с ней в момент похищения и предпринимает попытки спасти узницу. Он, рискуя жизнью, проникает на свадебный пир, где незаметно открывается возлюбленной.



Иносказательная песня на пиру — достаточно часто встречающаяся сказочная ситуация. В данном случае женская роль отводится мужчине, что, вероятно, обусловлено слабостью его характера.

Параллельно с вышеизложенным сюжетом в пьесе развивается и другой сказочный сюжет, который приходит во взаимодействие с первым. В нем главным героем уже становится заколдованный богатырь, способный победить злые чары только через любовь девицы. Окружающие видят в нем волка, не замечая ничего человеческого. Досадуя, что внешний, волчий вид мешает царевне разглядеть в нем истинного героя, богатырь остается верным и любящим, покорно сносящим упреки непроницательной пленницы. Далее, в результате неузнавания богатыря, скрывающегося под страшной личиной, герой оказывается на распутье. Перед ним камень, который становится своеобразной проверкой героя. С этого момента начинается путь гибели героя. Этот путь отмечен вехами-знаками, невольными предсказаниями, нечаянными действиями. Знаки следуют один за другим, что усиливает драматизм пьесы. Эти два сказочных сюжета в пьесе то развиваются параллельно, то, накладываясь один на другой, начинают взаимодействовать. И тогда тот, кто считался безжалостным похитителем, приобретает черты доброго богатыря, а жертва оказывается злой колдуньей, лишаящей богатыря силы. Влюбленный предстает трусом, а благородный старец-певец скрывает под своей почтенной внешностью коварную сущность. Сказочные сюжеты переплетаются, создавая волшебную картину, и при появлении героя невозможно сразу определить, в каком качестве он предстанет: будет ли благороден или коварен, добр или жесток.

Сказочные мотивы «Атиллы» взаимодействуют с былинными мотивами, поскольку историко-героический характер былины как нельзя более соответствует жанру трагедии. Награждение главного героя богатырскими качествами, вера в реальность происходящего, интерес к событиям истории — черты былины, которые позволили ей органически вписаться в сюжет пьесы.

Повествуя об удивительном и героическом, волшебная сказка и былина призваны вызывать уважение к героям. Поставив перед собой цель мифологизировать Атиллу, Замятин нашел оригинальный способ ее реализации: использование формирующегося в детстве позитивного психологического отношения к положительным героям былины и сказок. В Атилле Замятина легко узнаваем народный любимец, богатырь-освободитель Илья Муромец, стоящий в раздумье перед «алатырь-камешком»; Атилла неоднократно сравнивается с положительным героем волшебных сказок, в том числе Серым Волком — умным, сильным, справедливым, способным победить любого врага.

Думается, что введение в сюжет «Атиллы» былинных и сказочных мотивов объясняется некоторым родством поэтики этих произведений. Как в сказке и былине, в пьесе отсутствуют пространные описания и основное внимание уделяется показу, развитию действия. Насыщенность событиями драматургического и фольклорных произведений определяет их ярко выраженное временное уплотнение. Создание образа необыкновенной, возвышенной личности, наделенной идеальными качествами — черта, позволившая автору мифологизировать реальное историческое лицо, показать его как героя-небожителя.

Наличие в былине и сказке эпического, идеального, уплотненного действия, использование приема антитезы и концентрирующих внимание повторов, идея избранничества, сказочный характер исторической версии о происхождении гуннов позволили автору наиболее органично ввести в сюжет пьесы специфические жанровые черты фольклорных произведений, что определило национальный колорит трагедии «Атилла».

В сюжет пьесы вплетаются и типичные для сказки игровые ситуации. По выполняемой ими функции и пафосному наполнению их можно дифференцировать следующим образом: сцены, в которых герои предстают в чужой, несвойственной им роли; сцены неузнавания, тайных проникновений и случайного стечения обстоятельств; сцены, в которых действующие лица играют роль шутов; сцены, которые преподносятся как игра самими участниками сценического действия.

Первую группу составляют драматические ситуации, в которых герои сознательно или в результате заблуждения играют чужие роли. В части из них, по мере развития действия и разоблачения самозванцев, трагический пафос приобретает комический характер, свойственный игре. В первом действии пьесы Вигила, первоначально представляющий себя благородным спасителем Рима, серьезно и торжественно прощается со своей невестой, предполагая совершить гражданский подвиг — убить Атиллу. Однако довольно быстро уважение к мужественному юноше сменяется саркастическим восприятием «героя», предстающего в качестве несуразного мстителя, запутавшегося от страха в складках своей одежды и не сумевшего достать нож. В результате возникает нелепая ситуация, которую очевидцы характеризуют как игру, тем самым отказывая ей в трагедийности и возвышенности: «Или ты уже забыла / про подвиг его, когда он был послом? / про подвиг, о каком будут петь / не скальды, / а шуты в колпаках...» (с. 218).

Действительно комические сцены, в которые попадают герои вопреки собственному желанию или для снятия излишнего драматизма, — это сцены, где действующие лица вольно или невольно играют

роль шутов. Как правило, они сопровождаются добродушным смехом, не несут в себе скрытого трагизма, а также некоего иронического или саркастического подтекста. В их основе лежит не комическое действие, а лексические ошибки, вызванные растерянностью или глупостью героев.

Возникновение сцен неузнавания и тайных проникновений зачастую подготовлено предыдущим действием пьесы. В таких случаях зритель, понимающий, кто скрывается под маской, оказывается как бы включенным в игру, развертывающуюся на сцене. Появление на пиру Вигилы в одежде скальда, с одной стороны, усиливает драматизм ситуации, с другой — вносит в пьесу некий авантюрный мотив и заставляет с нетерпением ожидать момента снятия масок.

Игра как глумление, как унижение человека несет в себе трагические черты и, вероятно, служит связующим звеном между собственно игровыми и трагедийными сценами, объединяя трагедию и сказку. Эта связь наблюдается и на языковом уровне, когда игрой будут обозначаться не только смешные, комические ситуации, но и явления, не имеющие в своей основе веселья. Владение смертельным оружием — копьем и мечом — назовет игрой Ильдегонда, борьбу характеров главных героев окружающие обозначат как игру, в которой заранее предполагается гибель одного из участников.

Таким образом, сюжет пьесы Замятина «Атилла» можно рассматривать как сложную систему, включающую в себя трагедийные, былинные, сказочные и игровые сцены. В результате оказалось возможным на материале фрагмента всемирной истории создать произведение, открыто демонстрирующее приверженность автора национальным традициям.

Строгость ведения драматического сюжета предусматривает особую, ни на минуту не ослабевающую напряженность и сосредоточенность характеров. Характеры героев, с одной стороны, должны гармонично вливаться в общую сюжетную линию произведения, с другой — психологическими, моральными и нравственными качествами обуславливать сюжет.

По функции, выполняемой в произведении, пафосному наполнению и эстетическому воздействию героев пьесы «Атилла» условно можно разделить на три группы. Первую группу составляют значительные личности, превыше всего ставящие долг и поступающие согласно своим представлениям о чести. Мироощущение, самосознание и склад характера позволяют соотнести их с героями высокой классической трагедии древности. Такими героями являются Атилла и Ильдегонда, составляющие своеобразный эмоциональный центр пьесы, наполненный трагическим пафосом.

Основным приемом в раскрытии характеров героев этой группы стал прием зоологизации. Сравнение человека с животным вообще присуще творческой манере писателя. По представлениям Замятина, наличие в персонаже «звериных» качеств символизирует живое начало в человеке. Именно поэтому в его произведениях достаточно часто прослеживается оппозиция «живой — мертвый». Сравнение героев с представителями животного мира, как правило, указывает на положительный член оппозиции, вызывающий авторскую симпатию.

Интегральное сравнение Атиллы с волком подчеркнет не только «природный» характер этого героя, но и присущие ему решительность, смелость, жестокость, ум и силу. Сравнение с персонажем русской сказки позволило еще раз соотнести Владыку Великой Скифии с русским национальным героем.

Однако возможно и другое толкование сравнения Атиллы с волком. Известно, что Замятин придерживался взгляда на историю как на циклично повторяющийся процесс. В этой связи представляется символическим, что роль разрушителя Рима автором отводится именно волку. Из мифологии известно, что основателями Рима были братья-близнецы Ромул и Рем, вскормленные волчицей. Прошли века, и именно волк появился для того, чтобы разрушить город. Круг истории замкнулся — волчица стояла у истоков основания Рима, и волк пытается его уничтожить.

Изменение характера Ильдегонды в пьесе соотносится с трансформацией понятий, характеризующих ее: девка-змея. По мере развития действия негативные качества принцессы постепенно проявляются и усиливаются, заставляя изменить первоначальную позитивную оценку ее нрава. Свершившаяся перемена в рамках оппозиции «жертва-мститель» ведет к выявлению у Ильдегонды «змеиных» черт характера и, как следствие, изменение оценки ее окружающими.

Персонажи второй группы героев пьесы — это лица, принимающие непосредственное участие в развитии действия, вступающие в диалог с героями первой группы и своими поступками создающие драматические ситуации, посредством которых раскрываются характеры главных героев. Их образы автором намеренно снижены, поскольку основная роль этих персонажей — служить фоном главным героям и вносить в пьесу драматические, комические и игровые эффекты. К героям этой группы относятся приближенные Атиллы: Исла, Зыркон, Едекон, Ятвяг, жена Атиллы Керка, магистр римской пехоты и конницы Аэций, Вигила, сенатор Максимин, Гоур и его отец, Камель, римский поэт Марулл.

Третью группу героев составляют эпизодически появляющиеся лица. Группа этих персонажей выполняет те же функции, что и хор

в классической трагедии древности. Их роль предостеречь, сообщить какой-либо факт, выразить отношение к событиям. Они не интересны зрителю как личности, их характеры едва обозначены и даны схематично. Функция, которую выполняют данные персонажи, не подразумевает глубины психологических портретов. В сфере суждения этих героев оказываются лишь политические и военные вопросы.

Расстановка характеров героев пьесы и приемы раскрытия образов обусловлены всем идейно-тематическим и поэтическим содержанием произведения. Функциональное деление героев на группы, обращение к фольклорным образам, введение в пьесу персонажей, свойственных высокой трагедии древности, позволили автору создать произведение, совмещающее в себе черты классической трагедии и русской сказки.

Замятин всегда придавал особое значение ритмической организации своих произведений. Не случайно авторская формула литературы как обязательный компонент включает музыку: «...искусство слова — это живопись + архитектура + музыка»<sup>10</sup>.

Способы достижения музыкальной выразительности текста пьесы «Атилла» различны.

Уникальность драматургической структуры «Атиллы» заключается в сочетании в пределах одного произведения белого стиха, верлибра и прозы. Использование в пьесе белого стиха, вероятно, можно объяснить рядом существенных причин. Во-первых, трагедия, на страницах которой разворачиваются великие исторические события, происходит «схватка» долга, чести и страсти не может быть написана в стиле бытовой драмы. Использовать в данном случае рифмованный стих представлялось нецелесообразным: варвар Атилла, бодро слагающий четверостишия, выглядел бы нелепо. Поэтому автор использовал белый стих, занимающий промежуточное положение между прозой и рифмованным стихом и обладающий достоинствами последнего. Во-вторых, отсутствие рифмы в белом стихе дало возможность автору перемежать его прозаической речью и верлибром, делая переходы от одного стиха к другому и к прозе малозаметными, что позволяло сохранять общую ритмическую целостность текста. В-третьих, нерифмованный стих давал Замятину широкие возможности для эксперимента в области стихосложения, позволяя избегать штампов и делать речь максимально выразительной.

Эта стихотворная форма появляется лишь в сценах, раскрывающих историко-героический характер сюжета. Вероятно, подобным образом Замятин преподносил наиболее важные, с его точки зрения,

<sup>10</sup> Замятин Е. Я боюсь. С. 85.

узловые моменты, акцентировал внимание на судьбе не отдельного человека, а на судьбе целых государств.

Сцены пьесы, показывающие отношения главных героев, написаны свободным стихом. Подобное внесение в ритм «Атиллы» верлибра обеспечило особую поэтическую точность и выразительность любовным переживаниям героев. Придавая тексту поэтичность, свободный стих, как правило, используется в лирике. Причем лирика, оформленная верлибром, сохраняя некоторую степень возвышенности, отличается удивительной мягкостью и выразительностью. Стремящийся к полной естественности прозы, свободный стих позволяет окрашивать в романтические тона переживания героев и придает возвышенно-романтическую окраску историческим событиям. Та «романтичность», которой сам автор обозначал жанровую специфику пьесы («романтическая трагедия»), обеспечена в «Атилле» именно выразительностью верлибра.

В тексте обращает на себя внимание большое количество ритмических повторов и анафорических параллелизмов, употребляемых Замятиным при использовании верлибра. Подобные приемы придают стиху сказовую напевность, усиливая мелодичность произведения.

Прозаическая речь используется Замятиным при передаче реплик персонажей второго плана. Она служит лишь для своеобразного скрепления сцен пьесы, не выполняя при этом важной сюжетообразующей функции. Сам характер отрывистых повелений и приказов, лаконичных комментариев и сжатых характеристик не позволял в данном случае использовать стихотворную форму. Введением в текст пьесы прозаической речи писатель достигал эффекта усиления воздействия речи стихотворной.

Создание собственной музыкальной палитры пьесы повлекло за собой и ряд языковых особенностей произведения. Прежде всего обращает на себя внимание многократное использование повторов, которые выполняют в пьесе различные функции. Одни из них придают напевность речи героев, замедляют действие, акцентируют внимание на каком-либо событии или чувстве и восходят к поэтике былин. Другие относятся к повторам экспрессивного характера и используются автором в тех случаях, когда необходимо динамизировать действие, передать возбужденно-тревожное состояние героев. Особую музыкальную выразительность речи героев придает часто используемый в пьесе прием аллитерации. В результате достигается удивительное звуковое богатство и симфоническое трагедийное согласие.

Синтаксические конструкции пьесы полностью соответствуют ее сюжетной организации. Они «работают» на создание и сохранение единого ритма произведения. События в трагедии Замятина развиваются

в стремительном темпе, который создается не только за счет быстрой смены картин, но и с помощью своеобразного синтаксиса. Трагедия насыщена вопросо-ответными конструкциями, причем и вопрос, и ответ немногословны. Смена одних диалогов другими, восклицания, короткие реплики создают энергию постоянного напряжения. Это напряжение усиливают усеченные предложения и фразы с открытым финалом. Они постепенно подготавливают трагически безысходный конец для заглавного героя.

Такое количество средств звуковой и ритмической организации приводит к выделению наиболее значимых в сюжетном отношении частей текста, созданию единого семантического, лексического и фонетического образа, сочетанию в пределах одного произведения черт «высокого» и «низкого» стилей, приданию пьесе «античного» колорита и пафоса возвышенного, установлению своеобразной иерархии отдельных сцен.

Масштабность описываемых событий, неразрешимый конфликт, основанный на противоречиях характера Атиллы, расстановка характеров героев, разнообразные приемы раскрытия образов, особенности сюжетостроения, сказочно-игровой и былинный колорит пьесы, черты подчеркнуто русского национального характера Атиллы, авторское проецирование изображаемых событий мировой истории на Россию служат основанием для уточнения авторского определения жанровой природы произведения и обозначения ее как национально-исторической романтической трагедии. А особые способы «размещения» героев и организации текста позволяют говорить об «Атилле» как произведении с мощным симфонически-трагедийным звучанием.







**М. А. ХАТЯМОВА**

**«Бич Божий»: логика повествования  
и концепция истории Е. Замятина \***

Реконструкция исторических представлений Е. Замятина осложнена для исследователя тем обстоятельством, что два важнейших произведения писателя, в которых историческое прошлое становится объектом исследования, не дошли до читателя в завершённом виде: драма «Атилла»<sup>1</sup> (1927) претерпела серьёзные цензурные вмешательства, роман «Бич Божий» (1928–1937) — это лишь часть незавершённого исторического повествования «Скифы». Однако проблема замятинского историзма остаётся одной из основных для исследователей, ведь над диалогией об Атилле писатель работал почти половину своего тридцатилетнего творческого пути, а роман «Бич Божий» явился его итогом. Роман «Бич Божий» обойден вниманием ученых, тогда как о драме есть содержательные работы Р. Гольдта, И. Ерыкаловой, Т. Давыдовой, Н. Комлик, Е. Лядовой<sup>2</sup>.

\* Публикуется впервые.

<sup>1</sup> Далее мы используем авторское написание имени героя (Атилла вместо Аттила).

<sup>2</sup> *Гольдт Р.* Мнимая и истинная критика западной цивилизации в творчестве Е. И. Замятина. Наблюдения над цензурными искажениями пьесы «Атилла» // *Russian studies*. Ежеквартальник русской филологии и культуры. СПб., 1996. Т. II. № 2; *Полякова Л. В.* О «скифстве» Евгения Замятина: художник в полемике «западников» и «славянофилов». Контур проблемы // *Творческое наследие Е. Замятина: Взгляд из сегодня*. Кн. VII. Тамбов: Изд-во ТГУ, 2000; *Геллер Л.* Апология беспорядка. Е. И. Замятин и постмодернистские теории хаоса // *Евгений Замятин и культура XX в. Исследования и публикации*. СПб.: Изд-во РНБ, 2002; *Ерыкалова И. Е.* 1) К истории создания пьесы Е. И. Замятина «Атилла» // *Творческое наследие Е. Замятина: Взгляд из сегодня*. Кн. III; 2) О рукописи романа Е. И. Замятина «Бич Божий»: из парижского архива писателя // *Творческое наследие Е. Замятина: Взгляд из сегодня*. Кн. IX. Тамбов, 2000; 3) Рим в романе Е. И. Замятина «Бич Божий» // *Творческое наследие Е. Замятина: Взгляд из сегодня*. Кн. XII. Тамбов, 2004; *Давыдова Т. Т.* Тема «заката Европы» в диалогии

В замятиноведении доминирует представление о компилятивном характере писательской концепции истории, в которой современные сциентистские теории (Второе начало термодинамики Р. Майера, или тепловой смерти Вселенной; концепция «энергетического монизма» В. Оствальда, распространившего теорию Майера на явления психической и духовной жизни; хаологические концепции XX в. и, конечно, теория относительности) оказываются «поддержаны» популярными историософскими циклическими концепциями Ф. Ницше, Н. Данилевского, О. Шпенглера, А. Блока и других символистов (А. Белого и В. Брюсова). Широкая популярность и даже банальность как философских, так и научных источников (явившихся реакцией на глобальное эпистемологическое разочарование как в провиденциальной христианской, гегелевской модели истории, так и в линейных прогрессистских научных и социальных концепциях, в том числе и марксистской, ставшей официальной государственной идеологией) не только свидетельствуют об интеллектуальной мобильности Замятина, но и ставят под сомнение оригинальность его концепции истории. Уместно вспомнить и раздражительную реплику Горького в адрес Замятина по поводу вторичности всех его идей, и дискуссию в западной науке о самобытности Замятина<sup>3</sup>.

На наш взгляд, Замятин творит свой миф о цикличности истории, а конкретные культурно-исторические и научные теории становятся лишь «строительным материалом», меняющимися языками описания этого мифа. На оригинальность этой концепции указывает переосмысление Замятиным существующих идей и наполнение расхожих культурно-исторических категорий (природа, стихия, восточное / западное и т. д.) собственным, авторским смыслом и материалом. Важно подчеркнуть, что циклическая концепция истории органично вытекает из мифопоэтических представлений художника, а не усвоена им у Ницше и Шпенглера. Творчество Замятина, несмотря на изменения эстетики и поэтики на разных его этапах, воспринимается как целостное, создающее метатекст, мифологическую, циклическую картину мира; меняется наполнение мифа, но не способ мышления автора.

---

Е. Замятина об Атилле // Творческое наследие Е. Замятина: Взгляд из сегодня. Кн. VII. Тамбов, 2000; *Комлик Н. Н.* «...Согласно истории Иловайского...» // *Комлик Н. Н.* Лебедянский путеводитель. Учебное пособие. Елец: ЕГУ им. И. А. Бунина, 2003; *Лядова Е. А.* Историософская и структурно-поэтическая парадигма трагедии Е. И. Замятина «Атилла». Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. Тамбов, 2000.

<sup>3</sup> См.: *Геллер Л.* Уникальность творческого почерка (?) // Кредо. Тамбов, 1995. № 10–11. С. 10–21.

В произведениях 1910-х гг. возникает модель национального бытия, отграниченного мифологическим пространством, тяготеющего к символическому центру (Алатырь-камень, собор на площади в городе Фиты), и национальной истории с цикличным временем, воспроизводящим обычаи предков и следующим календарным циклам возрождения мира, повторяемостью деторождения. Бинарное мышление маркирует как границы циклических изменений оппозиции мужское / женское, эмоциональное / рациональное, деторождение / бесплодие, западное / восточное. В отечественном литературоведении существует два подхода в рассмотрении национальной истории в раннем творчестве Замятина. При первом подходе фиксируется состояние глубокого кризиса, стагнации национальной жизни и национального сознания, не способного к развитию; такая модель мира сопровождается сатирическим модусом («антижанровая» система, использование интертекста классиков, «монологичность замысла»)⁴. При втором подходе внимание сосредоточивается на амбивалентности замятинских представлений о перспективах поступательного развития русской истории, связанных с верой писателя в жизнеспособность природно-язычески-христианской народной культуры⁵. На наш взгляд, уже в 1910-е гг. формируется главная, сквозная для всего творчества писателя проблема реальности (бытия, материи, жизни) и сознания. В произведениях, исследующих национальное бытие («Уездное», 1912, «На куличках», 1913, «Алатырь», 1914), кризисное состояние современной России поверяется ее историей (в качестве «исторических источников» выступают как произведения М. Салтыкова-Щедрина, Н. Гоголя, Н. Лескова, так и фольклорно-мифологические образы и мотивы). Авторские пессимистические представления о русской истории и современности выразились в образе «воскресшей курганной» «нелепой» «каменной бабы», исключающей всякое живое развитие. Замятин творит миф о национальной истории, опираясь на фольклорный, языческий способ мышления, однако кризисный характер современности осмысливается им как забвение, разрушение народной культуры. Жанровый анамнезис («выворачивается

<sup>4</sup> См.: Давыдова Т.Т. Антижанры в творчестве Е. И. Замятина // Новое о Замятине. Сб. / Под ред. Л. Геллера. М., 1997; Попова И.М. «Чужое слово в творчестве Е. И. Замятина (Н. В. Гоголь, М. Е. Салтыков-Щедрин, Ф. М. Достоевский). Автореф. дисс. ... доктора филол. наук. М., 1997; Воробьева С.Ю. Поэтика диалогического в прозе Е. И. Замятина 1910–20-х гг. Автореф. дисс... канд. филол. наук. Волгоград, 2001.

<sup>5</sup> См.: Полякова Л.В. О «скифстве» Евгения Замятина. С. 12–46; Комлик Н.Н. Русская провинция и русский человек в прозе Е. И. Замятина: поэтика воплощения: Курс лекций. Елец: ЕГУ им. И. А. Бунина, 2003. С. 55–67.

наизнанку» семантика жанров народной культуры — сказок, былин, легенд, житий, апокрифов) и использование Замятиным фольклорно-мифологических и культурных, литературных отсылок развенчивают надежды на возможность поступательного развития русской истории. Однако национальный мир Замятина, по справедливому суждению Л. В. Поляковой, Н. Н. Комлик, лишен безысходности, т. к. остается вера в неотъемлемые естественно-природные свойства человеческого сознания. Рассказы «Непутевый» (1913), «Чрево» (1913), «Старшина» (1915), «Кряжи» (1915), «Письменно» (1916), «Африка» (1916), «Север» (1918), открывающие идеальные основы человеческого сознания и индивидуального бытия, становятся позитивным противовесом безысходной картине национального существования.

С кон. 1910-х — в первой пол. 1920-х гг. саморефлексия писателя, обусловленная творческой зрелостью, подведением «предварительных итогов», стимулируется лекторской, преподавательской, редакторской деятельностью. В этот «авангардистский» для Замятина период обнажается основное противоречие его сознания: ощущение расколотости собственного «я», антиутопичность<sup>6</sup> — и жажда целостности, гармонии, «синтеза», который связывается художником, в первую очередь, с возможностями искусства. В более репрезентативных произведениях этого периода романе «Мы» (1921) и «Рассказе о самом главном» (1923) автор использует известные научные теории как готовые образы-мифы для создания собственной модели истории. В художественном творчестве математика, не верящего в науку, модернистская художественная концепция действительности поглощает научную.

Привлекательность для Замятина в нач. 1920-х гг. сциентистских циклических концепций объясняется не влиянием новых философских идей Шпенглера (впервые опубликованная в 1918 и переведенная на русский язык в 1923 г. книга О. Шпенглера «Закат

<sup>6</sup> «Дуализм как фатальное проявление “конца истории” и диагностируется Замятиным. Безблагодатный мир, хаотический и падший, скован правилами арифметики (“скрижалями”) в структуру, приведен к идеально простой закономерности. <...> Структура — эквивалент закона, его воплощение. А этот закон утверждает мир в разрыве. <...> Разорван и человек; душа признается ненужной <...> Дуальная (бинарная) оппозиция, как ни парадоксально это звучит, становится у Замятина своеобразным предметом изображения. Диахронии как преемственности противопоставлена синхроническая типология: “они” — “мы”. Эта типология манифестирует о разорванности универсума и человека» (Скалон Н. Будущее стало настоящим (роман Е. Замятина «Мы» в литературно-философском контексте). Тюмень: ИПЦ «Экспресс», 2004. С. 87–88).

Европы», несомненно, обострила интерес Замятина к историческим проблемам), а близостью к фольклорно-мифологической, «языческой» модели цикличности, их общей противопоставленностью концепциям поступательного развития. В теориях Майера — Оствальда и Данилевского — Шпенглера Замятин обнаружит близкое архаическому представление о природной цикличности культуры и истории<sup>7</sup>. В романе «Мы» оспорена возможность направленного исторического выхода из вечного круговорота энергии и энтропии, и потому экзистенциально значимым остается текст о мире — записки Д-503, дневник, удостоверяющий наличие этой реальности, где все повторяется, умирает в энтропии и взрывается новой «революцией».

В нач. 1920-х гг. Замятин участвует вместе с А. Блоком, Н. Гумилевым, К. Чуковским и другими писателями в культурных проектах М. Горького, в т. ч. в Секции исторических картин. Социальный заказ состоял в том, чтобы сделать историю достоянием масс: написать и поставить пьесы по истории «всех времен и народов». Катастрофичность эпохи актуализировала идею исторической аналогии, «рифм эпохи» (А. Блок), которые должны оправдать страдания, сделать их ценными. Блок писал в конце августа 1919-го в статье «Об “Исторических картинах”»: «Воспользовавшись историческими обобщениями нашего времени, нужно как бы совершить при свете их обратный путь, вернуться от истории к летописи <...> — так, однако, чтобы в этом изображении сквозила и напрашивалась сама собою связь между событиями, установленными историею. Вообще события всемирной истории должны быть представлены в свете того поэтического чувства, который делает весь мир близким и знакомым и тем более таинственным и увлекательным». Кроме того, Блок указывает на «карлейлевскую мысль о великой роли личности» («без которой ни одно массовое движение обойтись не может; если бы личность, выдвигающаяся из массы, не давала окраски и направления всему ее движению, то само это движение превратилось бы в нестройный поток, лишенный исторического смысла и неспособный запечатлеться в памяти человечества») и формулирует основную задачу серии — «иллюстрировать борьбу двух начал — культуры и стихии, в их всевозможных проявлениях»<sup>8</sup>.

---

<sup>7</sup> О циклических архаических идеях как оправдании истории пишет М. Элиаде: «...Эта повторяемость имеет определенный смысл: повторение наделяет события реальностью. События повторяются, потому что они подражают архетипу: образцовому Событию. Кроме того, путем повторения время прерывается или, в крайнем случае, смягчается его разрушительный характер» (*Элиаде М. Миф о вечном возвращении*. СПб: Алетей, 1998. С. 139).

<sup>8</sup> Блок А. Собр. соч: В 6 т. Л.: Художественная литература, 1982. Т. 4. С. 350–351.

Замятин «учтет» замысел Блока<sup>9</sup>, и история, в которой писатель пытается найти ответы на вопросы о судьбах России и мира, станет одной из его главных тем. А. Шейн предполагает, что замысел эпопеи «Скифы» у Замятина возник после предложения Горького на Секции темы для пьесы «Гунны — прием Аттилой римских послов», а незадолго до этого в издательстве «Всемирная литература» Н. Гумилев в присутствии Горького, Чуковского и Замятина излагал Блоку свою теорию о гуннах, которые осели в России и след которых историки потеряли. Совдепы — гунны»<sup>10</sup>. Блоковская «рифма» «наше время — крушение Римской империи» стала наиболее привлекательной и продуктивной. Осенью 1924 г. Замятин начинает работать над большим эпическим полотном «Скифы», в котором запланированы 4 части. Весной 1925 г. он пишет А. Ярмолинскому в Америку, что тема «столкновения гибнущей, одряхлевшей римской цивилизации и варварского, молодого Востока — гуннов» его «очень занимает»; «а может случиться — переверну этот материал в пьесу — в трагедию», — завершает писатель<sup>11</sup>. В 1927 г. появляется драма «Атилла», параллельно писатель работает над романом, одна из частей которого, «Бич Божий», будет опубликована только после его смерти, в 1939 г.

Р. Гольдт и Л. Полякова выстраивают предшествующую, освоенную Замятиным, философскую традицию проблемы Восток / Запад, «скифство», «варварство»: Герцен, славянофилы, Достоевский, Бердяев, Блок — и Шпенглер<sup>12</sup>. Интересны не столько схождения (особенно с концепциями Н. Данилевского, О. Шпенглера и А. Блока),

<sup>9</sup> Отметим, что у писателей совершенно разное представление о стихии (природе). Если для Замятина стихия природы — всеобъемлющая онтологическая категория, то Блок пишет в цитированной статье: «Стихия разумеется и в смысле природы, и в смысле разнузданной человеческой сущности. Понятие стихии объединяет одинаково и косную, неподатливую материю, и землетрясение, и революцию, и, пожалуй, косность и равнодушие людское» (Блок А. Собр. соч. С. 351).

<sup>10</sup> Цит. по: *Ерыкалова И.* К истории создания пьесы «Атилла». С. 138.

<sup>11</sup> Цит. по: *Ерыкалова И.* О рукописи романа Е. И. Замятина «Бич Божий»: Из парижского архива писателя. С. 161.

<sup>12</sup> *Гольдт Р.* Мнимая и истинная критика западной цивилизации в творчестве Е. И. Замятина. Наблюдения над цензурными искажениями пьесы «Атилла». С. 322–350; *Полякова Л. В.* О «скифстве» Евгения Замятина. С. 12–46. Р. Гольдт свидетельствует, что в одном из первых эмигрантских выступлений, в дек. 1931 г. в Праге, Замятин назвал Шпенглера «одним из самых дальновзорких Гамлетов нашего времени», который «одним из первых осознал глубину кризиса, поразившего современный мир» (*Гольдт Р.* Мнимая и истинная критика... С. 324).

сколько отличия, переосмысления, подтверждающие оригинальность авторского мифа. Мифологема «Запад / Восток» в антитезах (возможно, символистских) «мужское / женское», «рациональное / эмоциональное», «культура / природа» пройдет через все творчество Замятина и в «Атилле» и «Биче Божьем» получит собственно исторические коннотации. В эмигрантский период, в эссе 1933 г. «Москва — Петербург», мифологизированная оппозиция «Запад / Восток» приобретет многомерный культурный смысл: современное состояние русского искусства, два его полюса (мужское / женское) писатель спроецирует на две столицы (Петербург / Москва).

В замятиноведении неоднократно отмечалась, что писатель разделяет главную идею философии Шпенглера — старения культуры, превращения ее в цивилизацию, однако для исторической прозы Замятина более важным является представление Шпенглера о культуре как живом организме, культ «живого», жизни в лексиконе немецкого философа, как и самого Замятина, и природных циклов, через которые проходит культура — цивилизация. Близость Замятина к Шпенглеру можно усмотреть в тождестве понятий история и культура, в диалогии об Атилле — смену изолированных культур в шпенглеровском смысле. Например, Н. Комлик, полемизируя с Р. Гольдтом<sup>13</sup>, пишет: «В образной структуре замятинских произведений разворачивается столкновение не между культурой и дикостью, а между двумя культурами — старой и молодой. То, что римской изнеженной, дряхлеющей культуре противостоит не мрак дикости, а самобытная культура, свидетельствует описание в повести “Бич Божий” детских лет Атиллы, открытие и познание им окружающего мира. Это мир, в котором культивируется мужество воина, его сила и отвага, где сильный должен защищать слабого, а трусость и малодушие считаются самыми страшными грехами, где накормят и обогреют странника, где не прощают предательства и измены и не приемлют лжи как принципа жизни, где искренность и прямота — норма человеческого поведения. Словом, перед нами своеобразный культурный мир, остроумно и разумно устроенный, во всем соразмерный человеку. И создали этот мир в художественной

---

<sup>13</sup> «Пьеса в том виде, как мы ее знаем по первой, посмертной публикации в 1950 г., имеет два узла трагического конфликта: сверх-индивидуально-исторический в виде столкновения высококультурной, но уже перешагнувшей свой зенит Римской империи с варварскими гуннскими кочевниками, с одной стороны, и индивидуальный — любовная интрига между Атиллой, роковой женщиной — бургундской принцессой Ильдегондой и ее римским женихом Вигилой — с другой» (*Гольдт Р.* Мнимая и истинная критика... С. 337).



версии Замятина, усвоенной им от Иловайского, пращуров русских, по терминологии историка Иловайского, “роксоланы”<sup>14</sup>.

Мир Атиллы — действительно упорядоченный мир, но это природная, а не культурная упорядоченность. Показательно, что автор ни разу не называет мир Атиллы культурой. Например, в феврале 1928 г. Замятин писал по поводу своих творческих планов: «Запад и Восток. Западная культура, поднявшаяся до таких вершин, где она уже падает в безвоздушное пространство цивилизации, — и новая, буйная, дикая сила, идущая с Востока, через наши, скифские степи. Вот тема, которая меня сейчас занимает, тема наша, сегодняшняя»<sup>15</sup>. И разрушение религии (языческий бог, которого Атилла попирает), и коварство Улда, и злопамятность Мудьюга — все указывает на жестокость варварского мира, устроенного по природным законам. Именно поэтому Атилла, который должен был в Риме обучиться всему, чем владеет западная цивилизация, как другие заложники, которые через несколько лет начинали «видеть римские сны», римлянином не становится. Он почти единственный (кроме еще одного смертельно больного мальчика-заложника) не меняет свою одежду на римскую (мифологически переодевание означало бы смену сущности). Единственное, чему он быстро учится у римлян, так это умению лгать. Попадая во враждебный лагерь, бывший ребенок и сын вождя приспособляется, но не принимает «римскую» жизнь: учитель Басс рассказывает историку Приску про не поддающегося воспитанию гунна. Более того, Атилла до такой степени враждебен к Риму, где к нему относятся как к гостю, что не прощает вождю своего народа Улду сговора с римлянами — кусает его за руку публично в момент чествования Улда в Риме, оправдывая второе значение своего имени — «железо».

Атилла — волк, он пребывает в заложниках у римлян, как в клетке. Он дружит с волком (в черновиках введена подробность: везде его сопровождает любимый волк Люто), выглядит волком (оскал зубов и звериные характеристики в его портрете) и самоотжествляется со зверем: в его сознании любая жизненная ситуация проецируется

<sup>14</sup> Комлик Н.Н. «...Согласно истории Иловайского...». С. 47. Близкую позицию занимает и Т. Давыдова, которая пишет, что Замятин в исторической диалогии продемонстрировал «критическое отношение к западноевропейской цивилизации с верой в обновление, которое должны были принести стареющей Европе более молодые “хуны” — русские» (Давыдова Т.Т. Творческая эволюция Е. Замятина в контексте русской литературы 1910–1930-х гг. Автореф. дисс. ... доктора филол. наук. М., 2001. С. 39).

<sup>15</sup> Цит. по: Полякова Л.В. О «скифстве» Евгения Замятина: художник в полемике «западников» и «славянофилов». Контур проблемы. С. 39.

на охоту<sup>16</sup>. Атилла как носитель витальной силы, бессознательных импульсов (волна, камень, который несется с горы) «страстен, жесток, вспыльчив»<sup>17</sup>. Это утратили представители римской цивилизации, на которых лежит печать вырождения. Император Гонорий, его двор, сенаторы изображены извне, и с точки зрения естественно-природного Атиллы они «больные». Таким образом, основная коллизия романа и конфликт пьесы могут прочитываться как столкновение умирающей культуры (цивилизации) и природного мира.

В отечественном замятиноведении «природность» Атиллы совсем не исключает «культурности». Так, Т. Давыдова пишет: «Атилла относится к центральному в творчестве писателя типу “естественного” человека. Даже внешне Атилла с его торчащими, как рога, вихрами похож на быка, и такое сходство раскрывает упорство и упрямство героя. Атилла близок природному миру и внутренне. Он понимает пение волков. С одной стороны, подобное единение с природой, дающее человеку физические и нравственные силы, возможно лишь на “детском” (если воспользоваться терминологией Н. Я. Данилевского), варварском этапе общественно-исторического развития. По Замятину, родство человека с природой и становится залогом жизнеспособности молодой культуры, исполненной революционной энергии. С другой стороны, такая концепция личности характерна для Востока <...> Молодую восточную культуру и символизируют в “Биче Божьем” хуны»<sup>18</sup>. На это можно возразить, во-первых, что Замятин хорошо осознавал опасность, исходящую от природного человека, поэтому и отношение писателя к нему амбивалентно (см. образы Барыбы, Варвары-собачей и капитанши Нечесы); во-вторых, художник воспринимал культуру как традицию, диалогическую цепь, звеном которой Атилла не становится. Кроме того, «восточное» в художественной системе Замятина маркируется в качестве символической оппозиции природного к «западному», культурному, а не как самостоятельная «другая» культура. Показательно, что в художественном мире

<sup>16</sup> Зооморфные характеристики имеют и другие персонажи, но их «идентификаторы» — не хищные звери: Гонорий — петух, Пластиция — птица, «двойственный» Басс — щенок с вывернутым наизнанку ухом и обезьяна, копирующая цивилизованного человека.

<sup>17</sup> Эту содержательную характеристику автором героя Р. Гольдт находит в одном из автографов романа, хранящегося в ИМЛИ (ИМЛИ. Ф. 47. Оп. 1. Ед. хр. 131) — цит. по: *Гольдт Р.* Мнимая и истинная критика западной цивилизации в творчестве Е. И. Замятина. Наблюдения над цензурными искажениями пьесы «Атилла». С. 347.

<sup>18</sup> *Давыдова Т. Т.* Творческая эволюция Е. Замятина в контексте русской литературы 1910–1930-х гг. С. 99–100.

философски ориентированного писателя не обнаружено элементов восточных философских систем. Интересное прочтение «волчьего начала» в Атилле предлагает Е. Лядова: именно волку суждено разрушить город, основанный Ромулом и Ремом, вскормленными волчицей — «круг истории замкнулся», заключает исследовательница, но без уточнения, что это включение культуры в природный круг<sup>19</sup>. Разрушительно-природная, варварская сущность Атиллы более однозначно представлена в черновиках романа: «Ночь. Утро. Заря. В эту ночь Атилла, живший дотопе как живут листья, травы — проснулся и стал жить так, как живут люди, волки. Он лежал молча, с оскаленными зубами»; «Атилла ходил на охоту с ручным волком. Медведь... Рогатина. Волк-Люто — выгрызал кишки и, кося глазом, лакал теплую кровь. Атилла нагнулся и пил вместе с волком теплую кровь»; «Он (Атилла. — М.Х.) повесил сорок их вождей и сорок волков»; «Висела заря, как куски сырого мяса. Атилла улыбнулся, оскалив зубы»<sup>20</sup>.

В романе «Бич Божий» оппозиция культуры и природы воплощается не только в системе персонажей (римляне и Приск — варвары и Атилла), но и повествовательно: у каждой силы есть свой субъект сознания и речи. Основной повествовательной инстанцией является слово мифологического повествователя, для которого характерны возвышенный тон, метафоризация, указывающая на мифологическое неразграничение внешнего и внутреннего, материи и сознания, природного и человеческого. Эта стилизация «природного» взгляда на события принадлежит сознанию человека XX в. Автор таким образом репрезентирует свою мифологическую позицию: «Беспокойство было всюду в Европе, оно было в самом воздухе, им дышали <...> прочной перестала быть сама земля под ногами. Она была как женщина, которая уже чувствует, что ее распухший живот скоро изрыгнет в мир новые существа <...> Земля была круглым, огромным голосом» (с. 502)<sup>21</sup>. Такая повествовательная позиция дает возможность включить в свой кругозор и сознание юного варвара Атиллы, природного творца истории, и слово писателя, создающего об этой истории свой текст, — приехавшего в Рим из Константинополя

<sup>19</sup> Лядова Е.А. Историософская и структурно-поэтическая парадигма трагедии Е. И. Замятина «Атилла». С. 20.

<sup>20</sup> Ерыкалова И.Е. Приложение // Творческое наследие Е. Замятина: Взгляд из сегодня. Кн. IX. Тамбов, 2000. С. 176, 177, 181.

<sup>21</sup> Здесь и далее цитаты из романа приводятся по изд.: Замятин Е. Мы: Романы, повести, рассказы, сказки. М.: Современник, 1989, — с указанием страниц в скобках.

историка Приска. 1) Главный герой: «Атилла ждал — ушами, глазами, как на охоте, когда под его рукою была туго натянута тетива. Ему показалось, что за дверью крикнул петух, это не могло быть, он сделал свое ухо острым и после этого уже ничего не услышал, кроме человеческих голосов» (с. 520); 2) Приск: «В день приезда Приск сразу же, с утра, пошел в публичную библиотеку на Трояновой площади. Он наслаждался самим запахом, видом книг, скрипом перьев. Он опомнился только тогда, когда сторож подошел и сказал, что читальный зал закрывается. На улице было уже темно. Приск вспомнил, что у него есть рекомендательное письмо к профессору логики Бассу. Он еще весь был полон книгами, идти ему туда не хотелось, но он решил, что надо» (с. 524).

Повествовательная конфронтация миров «поддерживается» композиционно. Роман начинается мифологической прамбулой, изображающей катастрофу рождения нового бытия (гл. 1): конец Рима природно предопределен и неотвратим, варварские племена, угрожающие Риму, мифологическим нарратором уподобляются наводнению, землетресению, камням, несущимся с горы: «Все ждали новой волны — и скоро она пришла. Как и в первый раз, она поднялась на востоке и покатила на запад, сметая все на пути. Но теперь это было уже не море, а люди. О них знали, что они живут совсем по-другому, чем все здесь, в Европе, что у них зимою все белое от снега, что они ходят в шубах из овчины, что они убивают у себя на улицах волков — и сами как волки» (с. 503). Во 2 и 3 главах включением точки зрения главного героя в речь повествователя изображается мир «природного» сознания — детство Атиллы и его прибытие в Рим. В следующей главе также изнутри, теперь с точки зрения «культурного» сознания, повествуется о первых днях в Риме греческого историка Тарквиния Приска, структура повествования резко меняется: культурный мир Приска оппозиционен мифологически-природному миру Атиллы. Но Приск противопоставлен и пресыщенным римлянам и целью своей поездки (написать книгу о закате Рима и Византии), и семантикой имени, отсылающего не только к писавшему об Атилле знаменитому историку Приску Понийскому, но и к этимологии: *priscus* — «прежний», «старомодный», «старого закала» (*лат.*), — представитель ушедшей культуры.

События детства Атиллы и его трехлетнего пребывания заложником в Риме вставлены в двойную раму: 1) дважды, в начале и в конце, воспроизведена сцена чествования Улда — вождя хуннов и временного союзника римлян; 2) приезд в Рим (в начале) и отъезд (в конце) обоих героев. Кольцевая композиция образует круг: циклическая концепция истории «оформится» в циклическом хронотопе

произведения<sup>22</sup>. Повествовательные рамки, кроме того, отграничивают «текст автора» от «текста героя»: роман завершается первой записью из книги Тарквиния Приска о хуннах, об Атилле.

В трех последних главах происходит переключение «повествовательных регистров». Миры Атиллы и Приска вступают во взаимодействие с «цивилизацией»: оба персонажа связаны отношениями «ученик — учитель» с римским профессором Бассом. Из Атиллы Басс должен воспитать настоящего римлянина, для Приска — стать вторым Евзанием (учителем, завещавшим ему написать книгу о «великих и страшных годах»). Именно цивилизованному, потерявшему Бога Бассу дано понимание вечного круговорота природы и культуры. Он говорит Приску: «Ты должен быть доволен: для твоей книги это находка, ты увидишь замечательный спектакль. Снова — хаос, снова — первый день творенья. Разница от Библии только в том, что скоты окажутся созданными в первый день, а человек — может быть, потом, если у бога истории найдется свободное время, а если нет...» (с. 535). Несмотря на то что результат этого ученичества героев прямо противоположный (Атилла оказывается не подвластен Бассу, как природа — цивилизации, тогда как дальнейшая жизнь Приска, его служение культуре, состоялись именно благодаря учителю: цивилизация — стадия в развитии культуры), оба они обнаруживают свою чужеродность Риму, в котором находят совсем не то, что ожидали. Если для Атиллы Рим болен, ибо в нем иссякла природная мощь, энергия (он путает императора Гонория с его охранником), то для носителя культурного сознания историка Приска это мир, катящийся в пропасть, расчленяющий себя на потеху равнодушной публике. Именно глазами Приска изображается сцена публичных операций Язона. Рим Ювенала, Сенеки, Плиния и Аристида превратился в кабак «У трех Моряков». Однако и Приск оказывается во власти страстей, раздирающих Рим изнутри (образ всеобщей соблазнительницы Плацидии, сестры императора, подчиняющей всех при помощи тела — символ не только морального разложения, но и победы природного, стихийного): Приск ради любви забывает о своем долге, о книге, совсем как блоковский герой в соловьином саду. История безответной любви к своей жене, казалось бы, во всем разочарованного и циничного учителя Басса создает эффект удвоения. Так внешняя коллизия — падение Рима

---

<sup>22</sup> Наличие фольклорного хронотопа в дилогии об Атилле свидетельствует не только и не столько о национальной принадлежности Атиллы (как считают, например, Н. Комлик и Е. Лядова), сколько о мифологическом мышлении автора, воплощенном в мифологической структуре произведения.

и ожидание варваров «отзеркаливает» на внутриспсихологическую — между разумом и страстью, сознанием и подсознанием. Варварское, стихийное, звериное угрожает каждому, страсти раздирают человека изнутри. Не случайно в центре и драмы и романа — «вымышленные» любовные истории, которые организуют сюжет. Губительность страсти носит всеобщий характер, т. к. уничтожает не только цивилизованных Приска и Басса, но и Атиллу, который умирает от руки Ильдегонды<sup>23</sup>.

Цивилизованный Рим также несет в себе конфликт природы и культуры: он, как уже было отмечено исследователями<sup>24</sup>, предстает и как город статуй (культуры, аполлонического начала), и как город наводнения (стихийных страстей, бессознательного, дионисийского)<sup>25</sup>. Не случайно Приск впервые ощутит свою двойственность именно в Риме: «Он (Приск. — М.Х.) пошел публичную библиотеку и начал там работать, но во время работы ни на минуту не переставал думать о ней, сам этого не сознавая. Так бывает иногда в море: прозрачная, невидимая вода наверху, а под ней — другое, мутное и теплое течение, невидимое для глаза. И вдруг это течение со дна поднялось вверх: неожиданно для себя самого Приск закрыл книгу с совершенно готовым решением — немедленно идти к Бассу, он один мог знать, кто она и где ее найти» (с. 530–531). Если же в каждом из носителей противоборствующих сил истории увидеть воплощение авторских биографических жизненных реалий и психоаналитических комплексов (конфликт с отцом и богоборчество «нищепанца» Атиллы<sup>26</sup>, рационалист,

<sup>23</sup> Приск Понийский, на свидетельства которого в основном опирался Замятин, и другие историки дают версию естественной смерти Аттилы, но автор избирает версию, по которой Атиллу убит германской невестой.

<sup>24</sup> *Ерыкалова И. Е.* Рим в творчестве Е. И. Замятина. С. 382.

<sup>25</sup> «Исследуемые в романе Е. Замятина характеристики Рима и немногочисленные элементы его архитектурного “пейзажа” (напр.: “многоэтажные громады”, “темные дворы”, “узкий каменный колодец” и др.) соотносятся с составляющими архитектурного описания Петербурга. Например, в романе используются такие устойчивые характеристики Рима, как зыбкость, непрочность. <...> Это описание Рима аналогично описанию Петербурга–Ленинграда в рассказе Замятина “Лев” (1935) (*Трофимова О., Винокуров Ф.* Современность сквозь призму истории в русской литературе 1920–30-х гг. (на примере рассказов «В пустыне» и «Родина» Л. Лунца и романа Е. Замятина «Бич Божий» // Русская филология. 14. Сб. научных работ молодых филологов Тарту: Изд-во ТГУ, 2003. С. 128). О метафоре «Петербург есть Рим» в эмигрантской литературе см.: *Исупов К. Г.* Русская эстетика истории. СПб: Изд-во ВГК, 1992. С. 150–152.

<sup>26</sup> См.: *Давыдова Т. Т.* Тема «заката Европы» в диалогии Е. И. Замятина об Атилле. С. 98–99.

потерявший голову, — писатель Приск), то роман об истории и современности опрокидывается в роман об авторе, о противоречиях его сознания: о «природной» и «культурной», рациональной и эмоциональной, стихийной началах личности, выраженных на языке Ницше и Фрейда и оформляющих оппозицию «творчество — жизнь». Поэтому объектом осмысления для культурного сознания художника (как автора, так и его героя Приска) становится не цивилизация, а природа, и то будущее, которое воспоследует за разрушениями стихии: Приск будет писать не о Риме, как было задумано, а о хуннах, об Атилле. И в романе и в драме варвары (Атилла) уподобляются половодью — стихийной, бессознательной силе (Атилл — одно из названий Волги): «Аэций говорил, что Рим падает, гибнет. Вы, варвары, готы, гунны — с востока, с севера — волнами бьете о нас: каждая волна, ударяясь, отскакивает — и каждая волна подмыкает берег. Он рухнет»<sup>27</sup>. Финал первого монолога Атиллы: «чтоб жизнь — через край, / чтобы — как половодье, / чтобы — э-эх!». Или: «Как буря дыханьем вздымает волны, / пока не сокрушит все на пути, / так и он» (Атилла. — М.Х.)<sup>28</sup>. Психологическое прочтение подтверждает и метатекстовая структура замятинской прозы: в этот период и в прозе и в публицистике писателя сильны фрейдистское начало и образность («Икс», «Наводнение», «Ёла», «Закулисы», «Москва — Петербург»).

Мифологическая концепция истории автора тематизирована и в деятельности его героя: историк Приск будет создавать не научный труд, а свой текст о мире — миф об Атилле (Приск «избран быть Ноем»). В начале «Приск ехал <...> в полной уверенности, что будет смотреть на все глазами врача, который исследует больного», он собирает цифры в библиотеке, но «окупиться в этот Рим, чтобы увезти его с собой для своей книги» оказывается еще более важным. 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 незавершенный процесс творчества, приобретающий значение мифологического творения абсолютно индивидуальной и в то же время предельно подлинной реальности <...> поскольку творчество отождествляется с жизнью <...> а все внеположное творчеству предстает как псевдожизнь»<sup>29</sup>. Приск, пишущий об Атилле, становится авторским двойником, т. е. создается та зеркальность повествования

<sup>27</sup> Ерыкалова И.Е. О рукописи романа Е.И. Замятина «Бич Божий». С. 178–179.

<sup>28</sup> Замятин Е.И. Атилла // Современная драматургия. 1990. № 1. С. 213.

<sup>29</sup> Липовецкий М.Н. Русский постмодернизм. Екатеринбург, 1997. С. 49.



героя/автора и автора/творца, которая обнажает прием двойного моделирования действительности<sup>30</sup>.

Нетрудно заметить, что в своих представлениях о «природе» Замятин совершенно расходится со Шпенглером. Если мир-как-история приводят последнего к восприятию природы как «мертвого» бездушного образования, «функции той или иной преходящей культуры», «как объекту естествознания»<sup>31</sup> («природа — это то, что считимо», — напишет Шпенглер), то для Замятина это онтологическое понятие, воплощение живой жизни, являющее себя в оппозициях «сознательное / бессознательное», «мужское / женское».

История постановки и запрещения драмы «Атилла», хотя автор был готов пойти на компромисс<sup>32</sup>, представляется закономерной. Усиление аллюзии «совдепы — гунны» (Н. Гумилев) только обнажило противоречие авторского замысла. «Причесанный под большевика», освобождающий угнетенных Римом Атилла, который был призван взорвать умирающий энтропийный мир новой энергией, остается зверем, варваром, а не носителем новой культуры, как должно было быть в соответствии с авторской культурософской концепцией. Не в этом ли главная причина неосуществленности замысла «Скифов»? На одном из обсуждений пьесы 15 мая 1928 г. на заседании художественного Совета БДТ, когда рабочие единодушно поддержали пьесу, выступил представитель Облита Кальменс, который засвидетельствовал от лица новой власти: «Замятин сильный, умный, талантливый враг. Замятин всей душой с Западом. Он всей душой против большевиков-варваров и вся его пьеса — это тоска по гибнущему Западу», «Атилла — враг самого Замятина»<sup>33</sup>. В 1929 г. в справке по поводу репертуара БДТ, которую подготовил Агитпроп Ленинградского обкома ВКП (б) для

<sup>30</sup> Вписывая произведение Замятина в ряд метатекстовых «романов о романе», Т. Давыдова противоречит собственной концепции об историке-ученом (Давыдова Т. Т. Тема «заката Европы» в диалогии об Атилле. С. 101–102).

<sup>31</sup> Тавризян Г. М. О. Шпенглер, Й. Хейзинга: две концепции кризиса культуры. М.: Искусство, 1989. С. 44–45.

<sup>32</sup> В разъяснениях автора «К постановке пьесы “Атилла” слышна не столько социальная конъюнктура, сколько служение собственной утопии: “...Суд истории над Атиллою состоялся... приговор был вынесен. Атилла и гуны — варвары, разрушители, злодеи. Такими же злодеями еще недавно были Пугачев, Разин... Меня заинтересовала задача изменить установившийся взгляд на гуннов и Атиллу — фигуру куда более крупную... Такая ревизия старых исторических концепций теперь естественна и закономерна и основания для нее есть...”» (цит. по: Ерыкалова И. Е. К истории создания пьесы Е. И. Замятина «Атилла». С. 146).

<sup>33</sup> Цит. по: Ерыкалова И. Е. К истории создания драмы Е. И. Замятина «Атилла». С. 155.

А. Стецкого, возглавлявшего в то время отдел культуры, говорилось: «Скрытая историческая параллель видна и невооруженному историческими познаниями рабкору <...>. Темою пьесы является борьба капиталистического “Рима” с “варваризмом” большевиков, являющихся прямыми потомками и духовными наследниками Атиллы. Неважно, что в пьесе эта борьба изображена как генеральное побоище между цивилизацией и варварами, между интеллектом и слепой стихией, между наукой и чудовищным невежеством (особенно ярко это видно в сцене разграбления библиотеки епископа Анниана). Параллель останется параллелью, автор ей верен и, очевидно, не намерен скрывать ее, как это будет видно из дальнейшего <...> Здесь мы имеем новое миро-созерцание, новую историософию, ведущую к признанию советской власти и подчинению ей как некоторой изуверской и безбожной необходимости»<sup>34</sup>. В 1922 г. в письме к А. Воронскому Замятин прозорливо предсказывал историю постановки своей более поздней драмы: «...В ГПУ есть все же грамотные люди, и результаты — налицо»<sup>35</sup>.

Снятие с постановки пьесы «Атилла» свидетельствует, что не только в представлениях о природе, но и в представлениях о культуре Замятин расходился со Шпенглером. Если концепция изолированности культур приводит немецкого философа к глобальному разочарованию: не имеет смысла сохранять то, что недоступно для потомков и неминуемо погибнет (потому-то Т. Манн и назвал Шпенглера «дезертиром», воспевающим цивилизацию), то для модерниста Замятина, создателя концепции «диалогического языка», противоречие между искусством и жизнью однозначно решается в пользу искусства: Приска насильно высылают из Рима (с помощью учителя Басса), чтобы могла быть написана его книга. Историк Приск должен сотворить этот мир заново — «увезти его (Рим. — М. Х.) с собой для своей книги, как Ной увез в своем ковчеге образцы всяких тварей». Разрушение культуры для Замятина не оправдано ничем, ибо крах культуры тождественен краху жизни (тем более странным выглядит сравнение концепции Замятина с концепцией «грядущих гуннов» В. Брюсова<sup>36</sup>). Атилла угрожает не цивилизации, которая саморазрушается (внешнее противостояние), а культуре (внутренний — и главный — конфликт).

Самым близким источником циклической концепции истории Замятина является исследование русского славянофила Н. Я. Данилевского «Россия и Европа» (1869). Его культурно-исторические типы

<sup>34</sup> Цит. по: *Комлик Н.Н.* «...Согласно истории Иловайского...». С. 43.

<sup>35</sup> Цит. по: *Гольдт Р.* Мнимая и истинная критика западной цивилизации в творчестве Е. И. Замятина. С. 344.

<sup>36</sup> См.: *Давыдова Т.Т.* Тема «заката Европы» в диалогии об Атилле. С. 95.

не существуют изолированно, как у Шпенглера, а возникают на базе предшествующих цивилизаций. Данилевский выделяет 3 основные функции культур: положительную (основные культуры), вспомогательную (служащие целям других культур) и отрицательную (служащую разрушительной силой для дряхлеющих культур). Характеристика Данилевским отрицательных культурно-исторических типов как «комет», «бичей Божиих», читается как праидея и «Рассказа о самом главном», и дилогии об Атилле: «Как в солнечной системе наряду с планетами есть еще и кометы, появляющиеся время от времени и потом на многие века исчезающие в безднах пространства, и есть космическая материя, обнаруживающаяся нам в виде падающих звезд, аэролитов и зодиакального света; так и в мире человечества, кроме положительно-деятельных культурных типов или самобытных цивилизаций, есть еще временно появляющиеся феномены, смущающие современников, как Гунны, Монголы, Турки, которые, совершив свой разрушительный подвиг, помоги испустить дух борющимся со смертью цивилизациям и разнеся их остатки, скрываются в прежнее ничтожество. Назовем их отрицательными деятелями человечества <...>. Итак, или положительная деятельность самобытного культурно-исторического типа, или разрушительная деятельность так называемых *бичей Божиих* (курсив мой. — М. Х.), предающих смерти дряхлые (томящиеся в агонии) цивилизации, или служащие чужим целям в качестве этнографического материала, — вот три роли, которые могут выпасть на долю народа»<sup>37</sup>.

Отождествление «отрицательных» культурно-исторических типов с природными, космическими источниками нового взрыва, новой революции, — кометами, звездами — последовательно воплощается в зрелом творчестве писателя («Рассказ о самом главном», «Мы», «Атилла», «Бич Божий»). Таким образом, история у Замятина не исчерпывается понятием культуры (как у Шпенглера или Тойнби), а включается в идею универсального развития материи, которая проходит свои циклы развития, образуя круг: 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 (которые, возможно, завтра и «вырастут» в новую культуру) сегодня нарушают ее единую диалогическую цепь. Поэтому только в искусстве, в той реальности, в которой художник по-настоящему

<sup>37</sup> Данилевский Н. Я. Россия и Европа. СПб., 1895. С. 93–94.

живет, он наблюдает плоды направленной и необратимой истории. Замятин создает свою концепцию синтетического искусства, где новое — третье, синтез — рождается только на основе предшествующей культуры и никогда ее не повторяет.

Итак, историософские представления Замятина «закодированы» в логике повествования, а структура «текст в 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.

Несмотря на то что некоторые пронизательные современники указывали на близость Замятина к акмеизму<sup>38</sup>, сам писатель акмеистом себя не называл, осознавая, очевидно, принципиальные мировоззренческие различия и пограничность, промежуточность (между модернизмом и авангардом) собственного сознания и художественного мира. Но, разделяя с авангардистами представления о мире как движении материи (энергии) и используя стилистические новации передового искусства, Замятин утверждает иной, контравангардный эстетический путь. Спасение от хаоса жизни писатель находит в культуре, в возвращении искусству эстетического (пусть не религиозного) откровения, утраченного авангардом. Констатируя всеисильность природного закона превращения энергии в энтропию, Замятин упоает на неразрывность диалогической культурной цепи: герои его романов в катастрофических обстоятельствах создают свои тексты об истории, которые ее «переживут».

Повествование Замятина, продуцирующее метатекстовые структуры, является модернистским способом выражения авторского сознания и воплощает эстетические установки автора. Почти в любом произведении Замятина выполняется основная заповедь модернизма: «чем дальше вглубь реальности, тем больше вглубь собственного сознания»<sup>39</sup>.



<sup>38</sup> Л. Рейснер, напр., назвала его «прозаиком-акмеистом», «ювелиром, знатоком и любителем слова». В этой характеристике содержится не только оценка «мастерства», унаследованного акмеистами от парнасцев, но и характер реабилитации реальности — в отношении к сознанию, «слову — творчеству» (цит. по: *Туниманов В.А. Замятин // Русские писатели. XX в.: Библиографический словарь: В 2 ч. М.: Просвещение, 1998. Ч. 1. С. 518*).

<sup>39</sup> *Эпштейн М.Н. Постмодерн в русской литературе. М.: Высшая школа, 2005. С. 25.*

V





## Л. В. ПОЛЯКОВА

### К спорам о творческом методе Е. Замятина\*

Хорошо известно, как много внимания Е. Замятин уделял анализу творчества русских и зарубежных писателей. Гоголь, Салтыков-Щедрин, Лесков, Достоевский, Чехов, М. Горький, Л. Андреев, А. Белый, Сологуб, Блок, Шеридан, Шоу, Келлерман, Уэллс, Франс, О'Генри — далеко не полный круг имен, представлявших особый интерес для писателя. Замятин как художник доверял больше тому типу критиков, к которому принадлежал сам. «Если я считаюсь еще с чьим-нибудь мнением, то только с мнением моих товарищей, о которых я знаю, что они знают, как делается роман, рассказ, пьеса: они сами делали это — и делали хорошо, — писал он в “Закулисах”. — Другой критики — для меня нет, и как она может быть — мне непонятно»<sup>1</sup>. Позиция сходна с бунинской, и очевидно, к писателям надо прислушаться: «На врачебный консилиум зовут врачей, на юридическую консультацию — юристов, железнодорожный мост оценивают инженеры, дом — архитекторы, а вот художество всякий, кто хочет, люди, часто совершенно противоположные по натуре всякому художеству. И слушают только их...»<sup>2</sup>. Уникальность же Замятина-критика состояла в том, что он был одновременно не только художником, но и тонким, умным теоретиком литературы, прежде всего прозы. Причем теоретические вопросы порою решал энергичнее

---

\* Статья написана на основе публикации: *Полякова Л. В.* «Realia» или «geologia»? О творческом методе Евгения Замятина. «Пещера» // Творческое наследие Евгения Замятина: Взгляд из сегодня / Под ред. Л. В. Поляковой. Тамбов, 1997. Кн. III. С. 6–28.

<sup>1</sup> *Замятин Е.* Соч. / Сост. Т. Громова, М. Чудакова. Автор ст. М. Чудакова, комм. Е. Барабанова. М., 1988. С. 472.

<sup>2</sup> *Бунин И.* Окаянные дни. М., 1990. С. 90.



и ярче, чем профессиональные литературоведы. Известен, например, четкий и бесспорно точный ответ писателя на вопрос о приоритете формы или содержания. «Что лучше, — писал Замятин, — дом, безукоризненный архитектурно и обставленный внутри дешевой рыночной мебелью, — или дом, тяп-ляпно построенный, но отделанный со вкусом внутри? Оба хуже. Хорошо только соединение того и другого. Но это дается трудно и редко; обыкновенно — та же история, что с одной из чеховских героинь: “на лице у нее не хватало кожи, и чтобы открыть глаза — надо было закрыть рот, и наоборот...”»<sup>3</sup>. В многочисленных статьях, заметках, эссе, лекциях Замятин теоретически обобщал свою писательскую работу в области создания сюжета, конфликтов, отдельных жанров, предлагал решения вопросов о связи искусства с действительностью, об отношении писателя и читателя, о взаимосвязи слова со звуком и цветом. Эта часть замятинского наследия представляет несомненный интерес не только для теоретиков, но и для историков литературы.

## 1

Довольно стройной, хотя и не лишенной крайностей и противоречий, выглядит система рассуждений Замятина о художественном методе, об изменениях и поворотах на «диалектическом пути» развития русской литературы первых десятилетий XX в. Ныне эту замятинскую систему наблюдений целесообразно воспроизвести, во-первых, потому, что необходимо разобраться в характере художественного метода самого писателя, многое из своих рассуждений примерявшего на себя. Во-вторых, пришедшие к нам сегодня оценки одного из выдающихся практиков и теоретиков художественного слова в некотором отношении проясняют проблему, вокруг которой в отечественном и зарубежном литературоведении на протяжении нескольких десятилетий не утихали споры — о соотношении реализма и модернизма, о возможности синтеза, конвергенции, взаимодействия реализма с нереалистическими течениями, о неисчерпаемости потенций русского реализма и его национальной выразительности, чуткости к происходящим жизненным переменам, о недопустимости умозрительной передачи модернизму того, что ему не принадлежит. Полемика эта прервалась лишь в конце 1980-х, но и сегодня проблема не снята: она напоминает о себе всякий раз, когда речь заходит о литературе Серебряного века, об особенностях ее поэтики. Интенсивное обращение современных поэтов постмодернизма, авангарда к нере-

<sup>3</sup> См.: *Замятин Е.* Соч. С. 566–567.

алистической эстетике «подталкивает» критиков к продолжению давнего, но актуального для всего XX столетия спора. Ныне эти споры не часты, но остры<sup>4</sup>.

В своих многочисленных работах — «О синтетизме» (1922), «Новая русская проза» (1923), «О литературе, революции, энтропии и проч.»<sup>5</sup> (1923), «О сегодняшнем и современном» (1924), «Закулисы» (1929?), в литературных портретах Уэллса, О'Генри, А. Белого и других Замятин ставил вопросы об особенностях русского реализма, об историческом развитии и смене его типов. Он, пожалуй, первым в статье «О литературе, революции, энтропии и проч.» употребил и термин «социалистический реализм»<sup>6</sup>. Писал об импрессионизме и символизме. Создал теорию «синтетического образа», «интегрирующего образа», вывел свое уравнение движения искусства, — «уравнение спирали», «пирамиды». Однако наиболее выстроенные подходы к смене этапов в литературно-художественном развитии Замятин демонстрировал в цикле лекций по проблемам современной русской литературы и технике прозы, которые он читал в первые послереволюционные годы в Народном университете в Лебедяни, в педагогическом институте имени А. И. Герцена, в студии Дома Искусств<sup>7</sup>.

Вступительную лекцию «Современная русская литература» Замятин не случайно построил на рассуждениях о путях познания искусством действительности в период с конца XIX в. до 1917 г. Этот период определялся им как «логически замыкающийся цельный цикл», ограниченный «одинаковыми вехами: тенденциозной литературы» (С. 130)<sup>8</sup> — утверждение чрезвычайно ценное для решения проблемы периодизации истории русской литературы XX столетия. Ощущение закономерностей в смене художественных методов, в их

---

<sup>4</sup> См., напр.: *Солженицын А. И.* Ответное слово на присуждение литературной награды Американского национального клуба искусств // *Новый мир.* 1993. № 4. С. 4–6; *Басинский П. В.* Чучело России // *Новый мир.* 1995. № 9. С. 227, 228, 229; *Маркштейн Э.* Три словечка в постмодернистском контексте // *Вопросы лит.-ры.* 1996. № 2.

<sup>5</sup> В разных изданиях статья Замятина имеет и другое название: «О литературе, революции и энтропии».

<sup>6</sup> Принято считать, что термин «социалистический реализм» появился лишь в начале 1930-х гг.

<sup>7</sup> Тексты лекций подготовлены к печати А. Н. Стрижевым и впервые после «возвращения» Замятина в Россию опубликованы в журнале «Лит. учеба» (1988. № 5, 6).

<sup>8</sup> Здесь и далее цитаты приводятся по изд.: *Замятин Е.* Современная русская литература. Вступительная лекция // *Лит. учеба.* 1988. № 5, — с указанием страниц в тексте.

взаимодействии дало Замятину возможность нарисовать относительно цельную и завершенную картину состояния и характера литературного творчества в одну из ярких и переломных эпох и определить место в ней выдающихся художников слова.

Несколько конкретнее рассмотрим отдельные теоретические положения Замятина. Формальным постулатом для его построений стало библейское предание о появлении первого человека: сначала было создано тело, потом дух как противоположность тела и, наконец, «после соединения двух противоположностей, — пишет Замятин, — возник человек» (С. 130). В практике литературной жизни это выглядело, по Замятину, следующим образом. В конце XIX и в начале XX в. «самодержцами» русской литературы были «бытовики, *реалисты*», «великолепные зеркала», направленные на землю: «их искусство в том, чтобы в маленьком осколке зеркала — в книге, в повести, в рассказе — отразить наиболее правильно и наиболее яркий кусок земли». У реалистов «есть религия и есть Бог. Эта религия — земля, и этот Бог — человек» (С. 130–131).

В начале XX в.<sup>9</sup>, по наблюдениям Замятина, «русская литература очень решительно отделилась от земли: появились так называемые символисты... Теперь начинает развиваться дух... Нет никакого быта. Завязаны все завязки и развязаны все развязки. Есть только одна вечная трагедия — Любовь и Смерть — и только она одна одевается в разные одежды» (С. 131). «На земле — символисты не находят разрешения вопросов, разрешения трагедии и ищут его в надземных пространствах. Отсюда у них — религиозность... О писателях-реалистах я говорил, что у них в руках — зеркало; о писателях-символистах можно сказать, что у них в руках — рентгеновский аппарат... Оттого у писателей-символистов мы не находим уже той бодрости, юмора, какие есть у Горького, Чехова, Куприна. Нет у символистов того активного отрицания жизни во имя борьбы с нею, во имя создания лучшей жизни на земле: символисты не верят в счастье на земле... То, что избрали предметом своего творчества символисты <...> гораздо труднее изобразить, чем просто, не мудрствуя лукаво, какой-нибудь захолустный городок Окуров... Вот эта-то трудность тем, трудность изображаемого — заставила писателей-символистов искать новых

---

<sup>9</sup> Как видим, Замятин не увидел в своей лекции противоречия, когда выше писал, что в конце XIX и в начале XX вв. «самодержцами» русской литературы были «бытовики, *реалисты*» (курсив Замятина. — Л.П.), а следом — «в начале XX века литература очень решительно отделилась от земли: появились так называемые *символисты*» (курсив мой. — Л.П.). См.: Лит. учеба. 1988. № 5. С. 130, 131.

способов изображения, заставила их гораздо больше работать над внешностью, над формой произведения, чем это приходилось писателям-реалистам... Писатели-символисты — овладели стихией, они создали науку музыки слова... Символисты сделали свое дело в развитии литературы — и на смену им, во втором десятилетии XX века, пришли неореалисты, принявшие в наследство черты как прежних реалистов, так и черты символистов» (С. 131–132).

Кстати, в 1920-е гг. разные критики, например, А. Воронский, Г. Якубовский употребляли термин «неореализм», но вкладывали в него совершенно разный смысл: один говорил о произведениях, которые позже назовут «соцреалистическими», другой — о произведениях с элементами романтизма. Разный смысл видели в «неореализме» и литераторы 1910-х гг., когда этот термин появился. В. М. Жирмунский, к примеру, «неореалистами» называл акмеистов<sup>10</sup>.

Замятин подробно и образно излагает собственную теорию неореализма, одновременно уточняет: «К этому же течению принадлежу и я» (С. 132). Объединяя под знаком неореализма очень разных писателей — А. Белого, Ф. Сологуба, А. Ремизова, И. Новикова, С. Сергеева-Ценского, М. Пришвина, А. Толстого, И. Шмелева, К. Тренева, Н. Клюева, С. Есенина, А. Ахматову, Н. Гумилева, О. Мандельштама, С. Городецкого, М. Зенкевича, Замятин заключает: «Они выросли, несомненно, под влиянием символистов. Они питались сладкой горечью Гиппиус, Блока. Но эта горечь не убила их для земли, для тела, как убила символистов: эта горечь была для них только предохранительной прививкой». В произведениях неореалистов, по утверждению Замятина, мы снова находим, как у классических реалистов, «действенное, активное отрицание жизни — во имя борьбы за лучшую жизнь. Мы слышим смех, юмор — Гоголя, Горького, Чехова. У каждого из неореалистов этот смех — разный, свой, но у каждого он слышен... Этот смех человека, умеющего смеяться от нестерпимой боли и сквозь нестерпимую боль... Юмор, смех — свойство живого, здорового человека, имеющего мужество и силу жить. В этом свойстве — радость прежних реалистов и неореалистов — и отличие неореалистов от писателей-символистов: у символистов вы увидите улыбку — презрительную улыбку по адресу презренной земли, но никогда не услышите у них смеха... Это говорит, что мы имеем дело с литературным поколением более здоровым и сильным, чем символисты. Реалисты жили в жизни; символисты имели мужество уйти от жизни; неореалисты имели

---

<sup>10</sup> См.: *Жирмунский В. М.* Преодолевшие символизм // Русская мысль. 1916. Кн. 12. Отд. 2. С. 53.

мужество вернуться к жизни... Есть два способа преодолеть трагедию жизни: религия или ирония. Неореалисты избрали второй способ. Они не верят ни в Бога, ни в человека...» (С. 132–133).

Чтобы еще нагляднее очертить контуры неореализма, Замятин прибегает к помощи примера с микроскопом. «Не приходилось ли вам рассматривать в микроскоп маленький кусочек своей собственной кожи? Если придется, то, вероятно, первый момент вам будет жутко... Вместо вашей розовой, нежной и гладкой кожи — вы увидите какие-то расселины, громадные бугры, ямы; из ям тянется что-то толщиной в молодую липку — волос; рядом здоровенная глыба земли — пылинка... Теперь задайте себе вопрос: что же есть более настоящее, что же есть более реальное — вот та ли гладкая, розовая кожа — или эта, с буграми и расселинами? Подумавши, мы должны будем сказать: настоящее, реальное вот эта самая неправдоподобная кожа, какую мы видим через микроскоп... реалисты изображали кажущуюся, видимую простым глазом реальность; неореалисты чаще всего изображают иную, подлинную реальность, скрытую за поверхностью жизни так, как подлинное строение человеческой кожи скрыто от невооруженного глаза». И далее резюме: «Вот почему в произведениях неореалистов изображение мира и людей часто поражает преувеличенностью, уродливостью, фантастикой...» (С. 133).

И еще об одной характерной черте художественного метода неореалистов говорит Замятин, — об антиурбанизме. «Жизнь больших городов, — отмечает он в той же вступительной лекции “Современная русская литература”, — похожа на жизнь фабрик: она обезличивает, делает людей какими-то одинаковыми, машинными. И вот в стремлении дать возможно более яркие образы многие из неореалистов обратились от большого города в глушь, в провинцию, в деревню, на окраины... Тут неореалисты находят не только быт, но быт сконцентрированный, устоявшийся веками, крепчайший, девяностопроцентный... они заставляют читателя приходить к обобщающим выводам, к символам, изображая совершенно реальные частности» (С. 134).

Находит Замятин объяснение и особенностям языка и стиля неореалистов. «Ко времени появления неореалистов, — говорит он, — жизнь усложнилась, стала быстрее, лихорадочней, американизировалась — в особенности это касается больших городов, культурных центров, для которых больше всего и пишут писатели. В соответствии с этим новым характером жизни неореалисты научились писать сжатей, короче, отрывистей, чем это было у реалистов. Научились в десяти строках сказать то, что говорилось на целой странице. Научились содержание романа втискивать в рамки по-

вести, рассказа. Учителем в этом отношении был Чехов, давший удивительные образы сжатости письма... неореалисты избегают давать отдельные описания места действия или героев. Неореалисты не рассказывают, а показывают, так что и к произведениям их больше подходило бы название не рассказы, а показы. Теория сказа... Язык неореалиста обогатился чисто народными выражениями и оборотами, местными словами» (С. 134–135). Таким образом, по Замятину, неореалисты соединили в своем творчестве не только черты реализма и символизма, но и «антиурбанизм», провинциализм содержания с «урбанистической» формой.

Напомним и выводы вступительной лекции. Их оратор четко формулирует. «Развитие литературы шло диалектическим путем: развивалось явление, затем — его противоположность, и наконец — сочетание двух противоположных явлений». «У реалистов — земля, быт, то, что бывает, то, что могло быть на земле. Они — зеркало земли. У них — земная религия, человекобожие». «В противоположность реалистам, изображавшим тело жизни, быта — развивалось течение символистов. Символисты давали в своих произведениях широкие, обобщающие символы жизни, то, что я называл скелетом жизни. Способ изображения у символистов был тоже скелетный, бесплотный. Трудность тем заставила символистов до высокой степени развить технику слова. Для них типично — религиозный мистицизм». «Из сочетания противоположных течений — реалистов и символистов возникло течение неореалистов, течение антирелигиозное. Трагедия жизни — ирония. Неореалисты вернулись к изображению жизни, плоти, быта. Но, пользуясь материалом таким же, как реалисты, то есть бытом, писатели-неореалисты применяют этот материал главным образом для изображения той же стороны жизни, как и символисты». «Типичные черты неореалистов: 1) кажущаяся неправдоподобность действующих лиц и событий, раскрывающая подлинную реальность (вспомните пример: человеческая кожа сквозь микроскоп); 2) передача образов и настроений одним каким-нибудь особенно характерным впечатлением, то есть пользование приемом импрессионизма; 3) определенность и резкая, часто преувеличенная яркость красок; 4) быт деревни, глуши, широкие отвлеченные обобщения — путем изображения бытовых мелочей; 5) сжатость языка; 6) показывание, а не рассказывание; 7) пользование народными, местными говорами; 8) пользование музыкой слова» (С. 135–136).

И последнее. Вступительную лекцию «Современная русская литература» Замятин с целью создания полноты картины завершает рассуждениями о русском футуризме и его месте в литературном движении первых двух десятилетий. Обратим и на это внимание.

Футуризм расценивается писателем как «несомненно поросль от писателей-символистов», от которых они взяли лишь идею о значительности в литературе слова самого по себе: «отдельный звук, отдельная согласная или гласная вызывают в человеке некоторое представление. Идея эта, — говорит Замятин, — имеет основания — и в правильном ее применении у символистов дала богатые результаты. Но футуристы развили эту идею до крайних пределов, до нелепости... Произведения, издаваемые на основании этой теории, то есть простой набор музыкально звучащих слов и звуков, годились бы для людей, если бы они были лишены мыслительного аппарата и были бы снабжены только ушами, да и, пожалуй, ушами подлиннее обычных человеческих... Пока что футуристы представляют собою только литературный курьез». При этом из среды футуристов Замятин выделял лишь «серьезного и талантливое поэта Маяковского» (С. 136).

## 2

Пространные и в то же время детальные и подробные, переходящие из работы в работу, интригующие своей тонкостью и прямотой выводы Замятина о смене и содержании художественных методов в литературе конца XIX — первых двух десятилетий XX столетий, привлекли внимание нынешних историков литературы и исследователей творчества самого автора оригинальной историко-литературной и теоретической концепции. Можно сказать, что за последнее десятилетие уже создана целая серия работ, в которых теоретические догадки писателя проецируются на его собственное художественное творчество. Самые распространенные оценки — оценки в соответствии с замятинской формулой *неореализма*. В 1922 г. в заметках «О синтетизме» в процессе рассуждения о современном литературном процессе рядом с неореализмом Замятин поставит термин *синтетизм* (+, —, — —) и вынесет его, как видим, в заглавие отдельной работы. Этот термин Замятин употребляет и в других литературно-критических и теоретических работах, известных сегодня каждому специалисту.

При всей тщательности, с которой Замятин прописывает ведущие положения своей историко-литературной концепции, при несомненной значительности предпринятых попыток современных исследователей оценить творчество Замятина в соответствии с его теоретическими обобщениями, при наличии фундаментальных работ по вопросам теории художественного метода, в т. ч. реализма и модернизма, все же именно проблема творческого метода этого писателя, соотношение в нем реалистических и модернистских тенденций, идея синтетизма и ее конкретная художественная реализация оформля-



ются ныне как вполне самостоятельный и мало проясненный аспект замятиноведения.

На сегодняшний день наиболее распространенная точка зрения представлена работами, авторы которых отождествляют замятинские понятия «неореализма» и «синтетизма», где неореализм, в свою очередь, рассматривается как соединение реализма с символизмом, возвращение «реалистического» символиста в лоно реализма. «В основе эстетической программы Замятина, развитой им в ряде статей, лежит идея “синтетического искусства”, или “неореализма”, понимаемого как творческий сплав реализма и символизма, быта и фантастики...»<sup>11</sup>, — пишет, к примеру, Г. Н. Боева. Практически не разграничивает этих понятий и опытный исследователь Е. Г. Муценко, утверждая, что «Замятин формулирует свое понимание “синтетического” искусства (“неореализма”), наиболее точно отвечающего современному существованию человечества»<sup>12</sup>. Такое употребление исследователями двух понятий — с уточняющими скобками и союзом «или» — настораживает потому, что как раз в основной работе, где приводится аргументация историко-литературной смены реализма неореализмом через аккумуляцию философии и поэтики символизма, где определяются главные отличительные черты «неореалистического» метода, во вступительной лекции «Современная русская литература» Замятин ни слова не говорит о синтезе, синтетизме. Здесь речь идет именно о неореализме. В заметках же под названием «О синтетизме» неореализм с синтетизмом употреблены или через запятую, как, например, и реализм, натурализм, или с соединительным союзом «и». В заметках Замятину важно обозначить не столько художественный метод современной литературы, сколько выявить диалектическую закономерность развития искусства по спирали: тезис — антитезис — синтез, через отрицание отрицания.

Очевидно, синтетизм и неореализм в литературоведении — разные понятия. Явление синтетизма включает в себя гораздо более обширные и общие изменения в искусстве, чем рождение нового типа реализма — неореализма. Неореализм и синтетизм — проявляют себя на разных уровнях бытования феномена искусства. С одной стороны, внутри конкретного, одного из многих, художественного

<sup>11</sup> См.: Боева Г. Н. Идея синтетизма в эстетических исканиях первых десятилетий XX в. (Е. И. Замятин и Л. Н. Андреев) // Творческое наследие Евгения Замятина: Взгляд из сегодня / Под ред. Л. В. Поляковой. Тамбов, 1994. Кн. II. С. 142.

<sup>12</sup> Муценко Е. Г. В художественном мире А. Платонова и Е. Замятина. Лекции для учителя-словесника. Воронеж, 1994. С. 55.

направления, с другой — в искусстве в целом как форме общественного и индивидуального сознания.

На наш взгляд, ближе к замятинскому, широкому пониманию «синтетизма» А. И. Ванюков, когда пишет: «Современник взрывной, революционной, фантастической эпохи, чуткий “сейсмограф” сдвигов, потрясений, “смещения планов”, органически не приемлющий приспособленчество, неправду, догматические прописи, еретически говорящий о завтра и выдающий горькое лекарство (“от энтропии человеческой мысли”) сегодня, “протитрованный сквозь Шопенгауэра, Канта, Эйнштейна, символизм”, Е. Замятин философски осмыслил и синтезировал задачи “науки и искусства”, достижения точной науки и перспективы большой, живой литературы». «Замятинская концепция синтетизма, — справедливо уточняет исследователь, — отличается многомерностью и диалектичностью». В ней, по словам Ванюкова, парадоксально и естественно пересекаются параллели, линии движения, координаты науки, философии и «новых течений живописи и художественного слова», да и самое «искусство слова» для Замятина — это «живопись + архитектура + музыка». В понятие синтетизма Ванюков включает и «полигенетичность» замятинского искусства, интеграцию им открытий мировой литературы, синтетичность жанрово-стилевой системы Замятина, инструментовки отдельных его произведений. И, наконец, пишет исследователь, для Замятина в художественном слове соединены «творчество, воплощение, восприятие», и «так синтетизм открывает путь к совместному творчеству художника — и читателя или зрителя»<sup>13</sup>.

Ведь не о смене же реализма символизмом и далее символизма неореализмом пишет Замятин, когда сравнивает современную литературу с точной наукой: «В точной науке — анализ все больше сменяется синтезом, задачи микроскопические — задачами Демокрита и Канта, задачами пространства, времени, вселенной. И, явно, эти новые маяки стоят перед новой литературой: от быта — к бытию, от физики — к философии, от анализа — к синтезу». Об укрупнении и одновременно углублении, расширении роли и возможностей искусства идет речь. Такой подход Замятина к понятию «синтеза», «синтетизма» во многом совпадает с идеей синтеза о. Павла Флоренского<sup>14</sup>.

<sup>13</sup> Ванюков А. И. О синтетизме Евгения Замятина // Творческое наследие Евгения Замятина: Взгляд из сегодня. Тамбов, 1994. Кн. II. С. 140–142.

<sup>14</sup> См.: Флоренский П. У водоразделов мысли. I. Статьи по искусству. Paris, 1985. О сходстве и различиях в подходах Замятина и о. П. Флоренского говорит и Геллер в кн.: Геллер Л. Слово мера мира. Статьи о русской литературе XX в. М., 1994. С. 210–212.

*Неореализм* — это путь, один из возможных путей реализации синтезирующих потенциалов искусства литературы.

Замятин обращается к проблеме синтетизма тогда, когда в решении этого вопроса уже было предложено не одно решение. Об этом, кроме П. Флоренского, глубоко и многократно писали Вяч. Иванов, А. Блок, В. Брюсов и целый ряд других художников, мыслителей и искусствоведов. «“Синтез” стал одним из лозунгов дня», «одним из самых обиходных слов в понятийном лексиконе модернистской критики»<sup>15</sup>, — пишет Л. Геллер. В 1906 г. возник кружок «Свободная совесть». Он начертал на своем знамени «Синтез философии, религии, общественности и искусства»<sup>16</sup>. Как о группе писателей-«синтетиков» в первые десятилетия XX столетия говорили о Л. Андрееве, Сологубе, Зайцеве. И никто никогда не сводил понятие «синтетизма» только к объединению реализма с символизмом.

При анализе историко-литературной концепции Замятина, которая включает в себя утверждение о смене художественных методов (реализм — символизм — неореализм) в литературе периода с конца XIX в. до 1917 г. и саму теорию неореализма, возникает вопрос: почему писатель, обращаясь к новой литературе, говорит только о символизме, который вместе с реализмом и синтезирует в себе неореализм? Акмеизм, во всяком случае в тех работах, которые известны в России, кажется, Замятиным и не упоминается вовсе. Даже Мандельштам, Ахматова, Гумилев, Зенкевич оцениваются им как неореалисты наравне с Ремизовым, Сергеевым-Ценским, Пришвиным и другими писателями. Что же касается еще одного модернистского течения в русской литературе начала XX в., футуризма, близкого к символизму своим вниманием к слову, звуку, то о нем говорилось во вступительной лекции «Современная русская литература». Однако, как помним, Замятин готов был серьезно отнестись к футуристам, если бы им удалось «освободиться от своих детских болезней». И лишь в искусстве символистов, а не вообще модернистов, Замятин видит неисчерпаемые идейно-философские и поэтические возможности для обогащения реализма.

И это не случайно. У символизма среди новых течений конца XIX — начала XX в. — особое место. Во всяком случае, его вряд ли разумно рядом с другими течениями рассматривать как антиреалистическое. Прав ли был Замятин, когда говорил о «противоположности» символизма реализму (С. 131), как духа — телу? В русской литературе символизм своими корнями уходит в творчество таких реалистов, как Гоголь, Достоевский. Об этом написаны многочисленные труды.

<sup>15</sup> Там же. С. 176.

<sup>16</sup> Там же. С. 195.

В концепции Замятина, в его рассуждениях и аргументации обратим внимание на авторскую оговорку: «Мне осталось только несколько слов. Я хочу сказать, что я не настаиваю на том, что я безусловно правильно разделил писателей по направлениям и безусловно правильно описал каждое из направлений. Твердо установленные положения относительно новейшей литературы еще нет. Критики еще спорят. Я изложил свои мнения. Если они расходятся с другими — что же: я предпочитаю ошибаться по-своему, чем быть правым по-чужому»<sup>17</sup>. «Твердо установленные положения» в общей оценке литературного развития первых двух десятилетий XX в. не появились и сегодня, однако авторская оговорка весьма существенна. И ее надо учитывать.

Проблема художественных методов, состояния реализма в начале столетия настолько не проста, что в ее решении совершенно недостаточно лишь согласиться с автором выдвинутой концепции, пусть и выдающимся художником. К тому же сам Замятин, как видим, вовсе не настаивал на беспорности выводов. Однако имеющиеся сегодня работы о синтезе реализма и модернизма в русской литературе начала XX в., в том числе и в прозе самого писателя, со ссылками на теорию неореализма Замятина, как правило, не только не корректируют его утверждений, но как бы и не допускают такой возможности. А между тем оценки Замятина интересны, продуктивны во многих отношениях. Замятинской методологией, методикой анализа литературных процессов бесспорно надо пользоваться. Даже более того, на сегодняшний день мы не имеем, пожалуй, более стройной системы оценок произошедших перемен в реалистическом искусстве начала XX в., чем система Замятина. И все же абсолютизировать эти оценки нет смысла, потому что на самом деле литературное развитие в период с конца XIX в. до 1917 г. представляло собой гораздо более сложное, многоцветное, полифоническое и более противоречивое явление, чем просто смена классического реализма символизмом и далее — символизма синтетическим неореализмом. На самом деле в литературе этого периода одновременно, даже в творчестве одного и того же писателя, например, М. Горького, Бунина, Л. Андреева, Сологуба, Мережковского и очень многих других, складывались самые разные художественные направления, методы, течения. Они существовали параллельно, перекрещивались, взаимообогащались и взаимоотталкивались. Обновлялся и реализм, подтверждая свою неисчерпаемость, гибкость и открытость.

---

<sup>17</sup> Лит. учеба. 1988. № 5. С. 136.

В теоретических построениях Замятина присутствуют неизбежные в таких случаях логические выпрямления, против которых сам же Замятин не раз протестовал: «Все истины — ошибочны: диалектический процесс именно в том, что сегодняшние истины — завтра становятся ошибками; последнего числа — нет»<sup>18</sup>.

«Наука и искусство, — писал Замятин в статье “О литературе, революции, энтропии и проч.”, — состоят одинаково в проектировании мира на какие-то координаты. Различные формы — только в различии координат. Все реалистические формы — проектирование на неподвижные, плоские координаты Эвклидова мира. В природе этих координат нет, этого ограниченного, неподвижного мира нет, он — условность, абстракция, нереальность. И потому реализм “социалистический” или “буржуазный” — нереален. Неизмеримо ближе к реальности проектирование на мчащиеся кривые поверхности — то, что одинаково делает новая математика и новое искусство. Реализм не примитивный, не *realia*, а *realiora* — заключается в сдвиге, в искажении, в кривизне, в необъективности. Объективен — объектив фотографического аппарата...»<sup>19</sup> (здесь писатель перефразирует известное изречение одного из учеников Платона «*a realia ad realiora*» — «от действительного к действительнейшему»).

«Все реалистические формы, — повторим, — проектирование на неподвижные плоские координаты... реализм “социалистический” или “буржуазный” — нереален...» Что это? Историко-литературный нигилизм Замятина в духе футуристического: «Только мы — лицо нашего Времени. Прошлое тесно. Академия и Пушкин непонятнее гиероглифов. Бросить Пушкина, Достоевского, Толстого и проч., и проч. с Парохода современности»?<sup>20</sup> Оставим «социалистический» реализм. Однако к 1923 г., когда написаны заметки «О синтетизме», в литературной критике уже успело сформироваться пролеткультовское отношение к классической русской литературе как буржуазной. Какой, чей реализм XIX в. был, по Замятину, «нереален», «примитивен», «*realia*», а не «*realiora*»?

Почему вечные нравственные ценности должны *обязательно* выражаться в «сдвиге, в искажении, в кривизне, в необъективности»? Это уже как кто видел и воспринимал новую эпоху и нового человека. Да и сам Замятин позже скажет: «Все сложности, через которые я шел, оказывается, были для того, чтобы прийти к простоте... Простота формы — законна для нашей эпохи, но право на эту простоту

<sup>18</sup> Замятин Е. Сочинения: В 4 т. / Под ред. Е. Жиглевич и Б. Филиппова; вст. заметка Б. Филиппова. München, 1982. Т. 2. С. 472.

<sup>19</sup> Замятин Е. Избр. произведения: В 2 т. М., 1990. Т. 2. С. 392.

<sup>20</sup> Маяковский В. Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1955. Т. 13. С. 244–245.

нужно заработать»<sup>21</sup>. А в художественной практике, в том числе и в ранний период, пришедшийся на время расцвета в России модернистского искусства, ориентировался прежде всего на реалистические традиции, на реализм прошлого столетия. О влиянии на Замятина трагического гротеска Гоголя и философско-психологической прозы Достоевского сегодня написана не одна работа<sup>22</sup>.

## 3

Перефразировав слова Замятина о характере эпохи первых двух десятилетий в истории России: «похожа на роман, конца которого по своей арифметике не вычислит даже Шкловский»<sup>23</sup>, можно, пожалуй, сказать, что и в вопросе о творческом методе самого Замятина многое не прояснено, и прозрачная перспектива даже не просматривается. Императивно сегодня звучат резюме: «Бесспорно, Замятин — реалист» (Е. Муценко)<sup>24</sup> и «Это естественно: не реалист же Замятин, в самом деле. Конечно, модернист» (М. Моклица)<sup>25</sup>. Однако и в том, и в другом случаях следует оговорка: «но...». Но реалист особый и модернист своеобразный. И. А. Костылева пишет о синтезе в прозе Замятина реализма и экспрессионизма, по существу ставя знак равенства между экспрессионизмом и синтетизмом<sup>26</sup>. В раннем

<sup>21</sup> Замятин Е. Сочинения. М., 1988. С. 472.

<sup>22</sup> См., например: Осипова Н.О. К проблеме условных форм в русской реалистической прозе 1910-х гг.: традиции и новаторство (А. Ремизов, Е. Замятин) // Общечеловеческое и вечное в литературе XX в. (Русская и советская литература). Тезисы докладов. Грозный, 1989. С. 108–110; Туниманов В.А. Что там — дальше? (Достоевский и Замятин) // Русская лит-ра. 1993. № 1. С. 61–80; Такиуллина И.Ф. «Другом был Гоголь...» // Творческое наследие Евгения Замятина. Тамбов, 1994. Кн. I. С. 279–286; Живолупова Н.В. Проблема свободы в исповеди антигероя. От Достоевского к литературе XX в. (Е. Замятин, В. Набоков, Вен. Ерофеев, Э. Лимонов) // Поиск смысла. Н. Новгород, 1994. С. 180–208; Рассел Р. Гоголевская традиция и ранние повести Е. Замятина // Вестник Московского университета. Сер. 9. Филология. 1995. № 2. С. 13–22; Попова И.М. «Чужое слово» в творчестве Е.И. Замятина (Н.В. Гоголь, М.Е. Салтыков-Щедрин, Ф.М. Достоевский). Тамбов, 1997; и др.

<sup>23</sup> См.: Русский современник. 1924. № 2. То же: Лит. обозрение. 1988. № 2. С. 109.

<sup>24</sup> Муценко Е.Г. В художественном мире А. Платонова и Е. Замятина. Лекции для учителя-словесника. Воронеж, 1994. С. 55.

<sup>25</sup> Моклица М.В. К вопросу о модернизме Е. Замятина // Творческое наследие Евгения Замятина: Взгляд из сегодня. Тамбов, 1994. Кн. I. С. 296.

<sup>26</sup> Костылева И.А. Традиции и новаторство в творчестве Е. Замятина (синтез реализма и экспрессионизма) // Творческое наследие Евгения Замятина: Взгляд из сегодня. Тамбов, 1994. Кн. I. С. 228.

творчестве писателя И. А. Костылева отмечает «черты экспрессионизма». В «Руси», «Африке», «Ёле», в «Наводнении», которое В. Шмид безоговорочно относит к разряду «орнаментальной прозы модернизма и авангарда»<sup>27</sup>, она видит мастерство Замятина-реалиста. А вот «Мы», «Пещера», «Дракон», «Рассказ о самом главном» в ее представлении — экспрессионистские.

Считал Замятина экспрессионистом и М. Слоним: «Всего правильнее было бы назвать Замятина экспрессионистом, — писал известный исследователь, — он стремится достичь предельной четкости и резкости выражения и изображения. Его стиль сжат, бросок, он жертвует музыкальностью и красотой слова в угоду силе и экономии художественных средств, он отказывается от эпитетов украшающих и прибегает только к эпитетам изобразительным»<sup>28</sup>. Как видим, речь идет об экспрессионизме лишь как об особенности замятинской стилистики. Равным образом Слоним расценивал и реализм Замятина: реалистические подробности, по его оценке, нужны писателю только для стилизации действительности. Такое утверждение исследователя легко опровергнуть: «жертва» музыкальности и красоты слова, отказ от «украшающих» эпитетов, реализм Замятина как средство только для «стилизации действительности» не подтверждаются художественной практикой писателя.

В таких столь разных и чаще всего случайных характеристиках художественного метода Замятина, между прочим, считавшего себя, как помним, пусть «нео-», но все же реалистом, пробивается зримая черта современной историко-литературной науки, обращенной к первым десятилетиям XX в., черта, вследствие ее многолетней стабильности приобретающая характер отличительной особенности: неразработанность, а потому стихийность, априорность и некоторая заданность, абстрактность оценок творческого метода писателя. И таким оценкам подвержен не только Замятин.

Для наглядности приведу только один пример. В 1925 г. был опубликован рассказ М. Горького «Голубая жизнь», в связи с которым А. Воронский писал: «...не лучший из всего написанного Горьким, но, пожалуй, самый характерный... И Миронов и Столяр, при всем их реализме, символичны; они воплощают в себе два человеческих начала: косность и озорное чудачество»<sup>29</sup>. Отмечая символичность, как видим,

<sup>27</sup> Шмид В. Орнаментальный текст и мифическое мышление в рассказе Е. Замятина «Наводнение» // Русская лит-ра. 1992. № 2. С. 56.

<sup>28</sup> Слоним М. Портреты советских писателей. Paris, 1933. С. 56–57.

<sup>29</sup> Воронский А. К. О Горьком // Воронский А. К. Избр. статьи о литературе. М., 1982. С. 40.



Воронский не отказывал рассказу в реализме. Современный американский исследователь советской литературы Эдвард Дж. Браун в статье «Символическое влияние на “реалистический” стиль Горького», анализируя «Голубую жизнь», заключает: «Как ранний, так и поздний Горький, несомненно, более тесно связан с модернистскими течениями русской литературы, чем с реалистами...»<sup>30</sup>. Аргументы же — в приведенных примерах поэтических приемов символа и метафоры: словно реалистической литературе они противопоказаны.

В вопросе о творческом методе Замятина бесспорно одно: многие теоретические выкладки писателя значительно расходились с его художественной практикой и с практикой всей русской литературы. «Реалисты изображали кажущуюся, видимую простым глазом реальность; неореалисты чаще всего изображают иную, подлинную реальность, скрытую за поверхностью жизни...» — пишет Замятин, будто забывая о том, что к «микроскопу» и «рентгеновскому аппарату» в процессе своего творчества прибегали не только «символические» Пушкин, Гоголь, Салтыков-Щедрин, Достоевский, но даже реалистичнейший и земной Тургенев в цикле «таинственных повестей», появившихся в период расцвета русского реализма («Призраки», «Собака», «Сон», «Рассказ отца Алексея»), повестей, о которых Достоевский писал: «...в них много дряни: что-то гаденькое, больное, старческое, неверующее от бессилия...»<sup>31</sup>.

Противоречив Замятин и в оценке характера языка неореалистов. Считает, что под влиянием «американизации» жизни, убыстрения ее темпов и ритма неореалисты научились писать «сжатей», короче, отрывистей, чем было у реалистов, а в другом месте сам же справедливо пишет об удивительных образцах «сжатости письма» Чехова, уроки которого прежде всего усвоили неореалисты.

Абсолютизовав «диалектический путь» развития литературы («развивалось явление, затем — его противоположность, и наконец — сочетание двух противоположных явлений»), Замятин излишне резко противопоставил возможности и реалии реализма и символизма, исключив из реалистической эстетики «прием импрессионизма», «передачу образов и настроений одним каким-нибудь особенно характерным впечатлением». В художественной же практике неореализм

<sup>30</sup> Браун Э. Дж. Символическое влияние на «реалистический» стиль Горького // Русская литература XX в. Исследования американских ученых. СПб., 1993. С. 173.

<sup>31</sup> См. подробные примечания к перечисленным произведениям Тургенева в кн.: Тургенев И. С. Соч.: В 12 т. М., 1981. Т. 7, 9. Цитата из письма Достоевского приведена в т. 7 на с. 479–480.

начала XX в. не столько был соединением реализма и символизма, сколько продолжал прежде всего реалистические традиции классической литературы с ее богатейшей разветвленной системой поэтики и неограниченными духовными возможностями. Именно *русский реализм* давно ждет своего вдумчивого исследователя, ибо «точка отсчета» в характеристике художественных течений и направлений XX в. находится в нем. Национальная символистская литература, во многом базировавшаяся на фундаменте реалистической литературы, не может считаться ее «противоположностью». Это чувствовали многие современники Замятина. Например, Вяч. Иванов в русском символизме видел реалистическую и идеалистическую стихии. По его оценке, «реалистический символизм» укоренен в бытии, он развивается от реального к реальному («*a realibus ad realiora*»), от видимой реальности к высшей. «Истинному символизму, — писал Иванов, — свойственнее изображать земное, нежели небесное...»<sup>32</sup>. Этот мэтр и теоретик символизма называл Ф. Тютчева «величайшим в нашей литературе представителем реалистического символизма», у которого есть «легкий налет поэтического изумления, родственного «*философскому удивлению*» древних, — оттенок изумления, как бы испытываемого поэтом при взгляде на простые вещи окружающей действительности...»<sup>33</sup>.

Если литературу представить деревом, а реалистический метод с его разветвленной системой художественных ценностей стволом, то символизм в литературе (это специфика национальной русской литературы) — ветвь, одна из мощнейших ветвей, а неореализм — часть ствола, в первые десятилетия XX в. ярко освещенная солнцем.

#### 4

Индивидуальную творческую манеру, своеобразие поэтики и оригинальность авторского мироотношения, именно реалистическое «человекобожие» демонстрируют практически все произведения писателя, даже столь яркий, резко выделяющийся Замятина как художника, рассказ «Пещера». Именно о нем А. И. Солженицын с восторгом написал: «Рассказ — потрясающей силы, рвет сердце... здесь все сбито, так что горло лопается, никаких лишних промежуточных фраз, пояснений»<sup>34</sup>. Произведение написано в тот период,

<sup>32</sup> Иванов Вяч. Собр. соч. / Под ред. Д. В. Иванова и О. Дешарт; введение и прим. О. Дешарт. Брюссель, 1979. Т. II. С. 541.

<sup>33</sup> Там же. С. 557.

<sup>34</sup> Солженицын А. И. Из Евгения Замятина. «Литературная коллекция» // Новый мир. 1997. № 10. С. 191.

когда писатель создавал свои теории неореализма и синтетизма. Здесь — торжество поэтического, глубоко психологического мастерства прозаика. Однако никакие рефрены, тире и многоточия, игра красок, звуков, никакая символика не только не скрывают, но зримо обнажают взгляд выдающегося реалиста, своим талантливым пером воссоздавшего типическую трагическую картину русской жизни в первые годы русской революции.

1917-й год перекрасил полотна Замятина, значительно изменил общий, в целом жизнерадостный их колорит, разбросал по всему пространству прозы мрачные краски. Это поверхностный слой эстетики писателя. «Ночное дежурство зимой, на дворе, 1919-й год. Мой товарищ по дежурству — озябший, изголодавшийся профессор — жаловался на бездровье: “Хоть в пору красть дрова! Да все горе в том, что не могу: сдохну, а не украду!” На другой день, — замечает Замятин в “Закулисах”, — я сел писать рассказ “Пещера”»<sup>35</sup>. Словно и не замятинское перо выводило: «Ледники, мамонты, пустыни. Ночные, черные, чем-то похожие на дома, скалы; в скалах пещеры. И неизвестно, кто трубит ночью на каменной тропинке между скал и, вынюхивая тропинку, раздувает белую снежную пыль; может быть, серохоботный мамонт; может быть, ветер; а может быть — ветер и есть ледяной рев какого-то мамонтейшего мамонта. Одно ясно: зима. И надо крепче стиснуть зубы, чтоб не стучали; и надо щепать дерево каменным топором; и надо всякую ночь переносить свой костер из пещеры в пещеру, все глубже; и надо все больше наворачивать на себя косматых звериных шкур...» (С. 543)<sup>36</sup>.

Так начинается рассказ «Пещера», повествующий о наступившем новом пещерном образе существования русского человека послеоктябрьских дней. Написанный в 1920 г., рассказ был опубликован в 1922-м одновременно в двух изданиях: в издательстве З. И. Гржебина<sup>37</sup> и в «Записках мечтателей» (№ 5). В 1927 г. по мотивам произведения автор напишет одноактную мелодраму. И именно мелодраматизм рассказа не был принят целым рядом рецензентов.

Перечисляя написанные в первые годы советской власти произведения Замятина, А. Воронский назвал «Пещеру» «самой талантливой

<sup>35</sup> Замятин Е. Собр. соч.: В 5 т. Т. 3. Лица / Сост., подгот. текста, комм. Ст. С. Никоненко, А. Н. Тюрина. М., 2004. С. 190.

<sup>36</sup> Здесь и далее цитаты приводятся по изд.: Замятин Е. Собр. соч. Т. 1. Уездное. М., 2003 — с указанием страниц в скобках.

<sup>37</sup> Издательство З. И. Гржебина, частное предприятие, было организовано в 1919 г. в Петрограде, с филиалами в Москве, позднее — в Берлине. Существовало до 1923 г.

вещью», но вместе с тем конкретизировал свою оценку: «Рассказ прекрасно выписан и передает то, что было... Все было. Но как рассказано, в каком освещении дана вещь? О драконах-большевиках — ни слова, но весь рассказ заострен против них: они виноваты в пещерной жизни, и в кражах, и в смерти Маши... Так писать может только тот, кто не был активным участником событий и борьбы... Единственно в гуще этой борьбы, в кровавой и огненной купели ее познавалось, что можно и чего нельзя... Иная постановка вопроса — моральная астрология, беспомощное умничанье, и только на руку врагу»<sup>38</sup>.

Как «этический вызов» революции рассказ был воспринят Н. Асеевым, все же отметившим и высокое мастерство рассказчика. «Речь о жалости к тем же уходящим, неприспособленным к жизни людям... Чувствуется уверенное мастерское перо, четко отделавшее, старательно выписавшее тему: внутренняя динамика — огромна, детали тщательно выправлены — прямо нагнетательный напор для слез, а не рассказ... — писал поэт. — Впечатление леденящее, придавливающее. Да. Так вымирал в борьбе со стихией истонченный, просквоженный насквозь суровой погодой эпохи интеллигент... Жалко? Жалко. Страшно? Страшно. Но ведь не только жалость и страх вызывает рассказ. Он вызывает злобу. На кого? На что? а это смотря по темпераменту. У одних на прошлое — у других на будущее. И рассказ из “ледовитого” шедевра превращается в шедевр ядовитости... Но на что, на что озлобление? — спрашивал поэт в который раз. — Ведь не на мороз же, не на стихию же? Значит, какого-то реального виновника, обнажившего стихию, видит он? И вот поставил бы автор зеркало, внимательно взгляделся бы в него — и, увидев ядовитые тленные черточки скепсиса и озлобленности, — увидел бы он своего врага, выпустившего “мамонтейшего мамонта” на стихийную прогулку. И если Замятин вовремя не разглядит в себе этих черточек, не разглядит их дыханием жизни — широка дорога Буниных и Куприных. И превратится его перо в размагниченный брюзжащий скрип “бывшего” писателя»<sup>39</sup>.

Особая точка зрения была у В. Шкловского, сделавшего акцент на «неаккуратной работе» Замятина. «Как специалист по ледниковому периоду, скажу, что основной конфликт вещи — украденные дрова (обнаруженная кража служит поводом к катастрофе) в 18, 19, 21 году — не выглядел так страшно. Человек, у которого украли дрова, украл бы сам дверь с чердака, и все бы устроилось. Холодные годы были, но подлости в них такой, чтобы сдохнуть,

<sup>38</sup> Воронский А. К. Избр. статьи о литературе. М., 1982. С. 130, 131.

<sup>39</sup> Красная новь. 1922. № 4. С. 242–245.

а не украсть — не было. Кроме того, нельзя умирать от холода, имея рояль. Нотки рояля горят превосходно. А в комнате, кроме того, письменный стол, и шифоньерка». Заметим: в тексте рассказа Обертышев тоже советует Мартину Мартиничу топить «стульчиками, шкафчиками... Книги тоже: книги отлично горят, отлично, отлично...» (С. 543). «И никто никогда в эти годы, — продолжал Шкловский, — не пошел бы в уголовное жаловаться: “У меня украли пять полен”, а если бы пошел, то с ним говорили бы кисло. Я, конечно, — уточнял Шкловский, — не сторонник реальности, но когда есть бытовая мотивировка конфликта, то она должна быть посажена на художественную форму твердо и правдоподобно. Разгадка неаккуратной работы Замятина, вероятно, та, что он не обращал внимания на эту сторону своей вещи, его поразил образ пещеры... У него образ имеет самостоятельную жизнь и начинает развиваться по законам своего ряда»<sup>40</sup>.

То, что опытный критик посчитал следствием «неаккуратной работы» Замятина, самостоятельную жизнь образа, начинающего развиваться по своим законам, для самого художника было осознанным творческим принципом, который он и сформулировал в «Закулисах». «Отдельными, случайными образами я пользуюсь редко, — писал он, — они — только искры, они живут одну секунду — и тухнут, забываются. Случайный образ — от неумения сосредоточиться, по-настоящему увидеть, поверить. Если я верю в образ твердо — он неминуемо родит целую систему производных образов, он прорастет корнями через абзацы, страницы. В небольшом рассказе образ может стать интегральным — распространиться на всю вещь от начала до конца...»<sup>41</sup>. Образ пещеры в рассказе отнесен автором к разряду «интегральных».

Весьма любопытны эти теоретические положения Замятина, собственной художественной практикой доказавшего преимущества локального письма, наиболее полно соответствующего положению В. Г. Белинского, пусть и на ином уровне осмысления критериев художественного совершенства, сформулировавшего эстетический закон замкнутости. В связи с «Героем нашего времени» Лермонтова он говорил об эстетическом законе замкнутости и обособленности художественной системы совершенного творения, законе, распространяющемся на все литературные жанры и литературные эпохи. «Посмотрите на цветущее растение: вы видите, что оно имеет свою определенную форму, которою отличается оно не только от существ

<sup>40</sup> Шкловский В. В. Пять человек знакомых. Тифлис, 1927. С. 50–51.

<sup>41</sup> Замятин Е. Собр. соч. Т. 3. Лица. С. 195.

в других царствах природы, но даже от растений разного с ним рода и вида... Вы видите, что это растение полно и совершенно само в себе, не имеет ничего недостающего ему и ничего лишнего, что оно живо и индивидуально: но где же пружина его жизни, исходный пункт его индивидуальности? где? Они замкнуты в нем, и потому оно есть совершенно целое, оконченное, словом — *замкнутое в самом себе* органическое существо...»<sup>42</sup> — формулировал он одну из общих художественных закономерностей. Однако теория и практика орнаментальной прозы, интегрального образного ее построения, предложенные Замятиным, все же бесспорно являли собой оригинальный и уникальный, блестящий опыт создания произведений подлинного искусства.

Потому из многочисленных откликов современников Замятина на его рассказ «Пещера» наиболее убедительной и аргументированной представляется оценка Н. Огнева. «Замятинский рассказ превосходен, — замечал он, — потому что синтетичен. Одного в лирику вгоняет гимн, а другого частушка. Вогнать во вдохновение по инструкции Наркомпроса нельзя — а жаль, что мне приходится писать это, потому что не все понимают. Скажут (мы уже знаем: говорили. — Л.П.), что Замятин страданий гражданской войны не заметил, а заметил страдания обиженных и обалдевших интеллигентов. Превосходно: но Замятин дал синтез этих страданий, а вот синтеза гражданской войны никто не дал, и не дадут еще долго, хотя и писали и пишут о ней и художественно-аналитически и ура-коммунистически. Так вот, хорошо, что хоть пещерные эти петербургские обалдуи даны мастером во всем обалдении, потому что это хоть и крохотная, и микроскопическая, но все же часть происходившего, отраженная во всем озарении высокой художественной правды. Возразят: но таким же манером можно оправдать страдания белогвардейца какого-нибудь. Можно. Страдания всечеловечны. Описания человеческих страданий всегда прогрессивны, а не реакционны, так как воспитывают читателя, устремляют его вверх, а не вниз. Другой вопрос: своевременны ли такие писания. Но его пусть решает военная цензура и ГПУ, а не литературная критика»<sup>43</sup>.

В одной из автобиографий конца 1920-х гг. Замятин напишет: «Веселая, жуткая зима 17–18 года, когда все сдвинулось, поплыло куда-то в неизвестность»<sup>44</sup>. Вот эти «веселость» и одновременно

<sup>42</sup> Белинский В.Г. Эстетика и литературная критика: В 2 т. М., 1959. Т. 1. С. 326.

<sup>43</sup> Огнев Н. Только через массу // Писатели об искусстве и о себе. М.; Л., 1924. С. 152–153.

<sup>44</sup> Замятин Е. Собр. соч. Т. 1. Уездное. М., 2003. С. 27.

«жуткость», то, что Блок называл «своеобразным веселым ужасом»<sup>45</sup>, и определяют пафос, психологический и эмоциональный настрой, поэтический антураж рассказа «Пещера». В воспоминаниях Маши и Мартина Мартиныча, в их памяти — теплота, романтика, лиризм. В реальности, в действительности — замирание души. Физическая гибель как единственно возможный выход. На этих контрастах, на этой эволюции к спаду и гибели выстроена поэтическая система произведения.

Все, что происходит на десяти страницах рассказа в течение всего одних суток, в одной квартире и в одной без продолжения рода семье — эпизод с кражей дров, (само) отравление Маши, смена событийных сцен, красок, ритмов, — все воспринимается как один появившийся на первой странице, уже в первом абзаце и на той же трагической ноте оборвавшийся музыкальный аккорд, возвестивший о беде, о горести потерь и о радости очищающего конца. И аккорд этот не расчленим на детали, он гармоничен и симфоничен. Дух аккорда определяет мутант — «серокоботый мамонт», «мамонтейший мамонт», сила, воплощающая разрушение и несущая смерть.

Каждый исследователь без труда обнаружит в «Пещере» свето-цвето-звуковые атрибуты поэтики, создающие эмоционально-психологический и художественный эффект. Замятин не случайно доверял читателю додумать, дорисовать картину. Рефрен «Ножом по стеклу» готовит появление безжизненного существа, механического человека, не только с удаленной, как в романе «Мы», фантазией-мечтой, но и с исчезнувшим стимулом к жизни, когда «все равно». «Механические руки и ноги. Поднимать и опускать их — нужно какими-то цепями, лебедкой, как корабельные стрелы, и вертеть лебедку — одного человека мало: надо троих. Через силу натягивая цепи, Мартин Мартиныч поставил разогреваться чайник...» (С. 547). И, несмотря на такое состояние, до конца в героях живут двойники, продолжается внутренняя борьба, нет, не за физическое выживание, а за сохранение света в памяти и душе. «А я, Март, все лежала и думала: собраться бы с духом — и куда-нибудь, чтоб солнце...» — говорит Маша. Она и с синим флакончиком в руках (с ядом) просит: «Зажги еще лампу — ту, на столе. Так. Теперь еще что-нибудь в печку — я хочу, чтобы огонь...» (С. 549). Маша мечтает о своей луне.

Живет и в Мартине Мартиныче второй, оживляющий человек. Один крадет дрова, другой слушает шарманщика, бессмертного шар-

---

<sup>45</sup> Блок А.А. «Без божества, без вдохновенья» (Цех акмеистов) // Александр Блок о назначении поэта. М., 1971. С. 136.



манщика. Но он исчезает в финальной сцене, поглотившей Мартина, в пучине пещерного бытия.

«Тут надо было выдержать осаду — или умереть» (С. 541). Это в самом начале произведения. Это своего рода экспозиция. Затем на ограниченном рамками рассказа пространстве развернется поистине эпическое по глубине страданий повествование. В нем есть главные и второстепенные персонажи, есть ведущие и случайные герои: Март, Маша, Обертышев, его жена, трое обертышат, Селихов, пещерные люди — массовый герой, прохожий, шарманщик, приятель Селихова, «мамонт». Ретроспективно воспроизведена жизнь Маши и Мартина, их счастливая любовь. Быстро и драматично развивается сюжет. И финал — безысходен. Из пещеры один выход — смерть. Но это только для Маши и Мартина Мартиныча, это их перспектива.

Именно с Машей и Мартином связан «интегральный» образ пещеры, и они являются составной частью, существенной деталью образа, этого гигантского художественного обобщения. Рефрен «Туже узел, еще туже!» созвучен и общему самочувствию героев, и темпу развития сюжета в направлении развязки, он рожден мыслью-птицей, которая «вспархивает, шуршит крыльями... вправо — и вдруг отчаянно, с маху в стену всей грудью...». Рефрен предопределяет неотвратимость однозначного финала. Но вот что особенно любопытно: на протяжении всего рассказа происходит интенсивное движение сюжета, времени, места действия, настроений и эмоций, ритма повествования, но это движение по линии сужения пространства рассказа, пространства жизни героев. Ориентир на сужение, на «пещерность» дан уже на первой странице: зима — город — дом — квартира — спальня (в ней тоже маленькая вселенная со своим богом — печкой, «великим огненным чудом»). И лишь в финальной картине перед Мартином развернется вселенная, природная стихия, природный простор, но и он будет воспринят простившимся с Машей Мартином как «одна огромная, тихая пещера», с ее апокалиптически «багрово-освещенными дырами». «Нет, там луны не было. Низкие, темные глухие облака — своды, и все — одна огромная, тихая пещера. Узкие, бесконечные проходы между стен; и похожие на дома темные, обледенелые скалы; и в скалах — глубокие, багрово-освещенные дыры: там, в дырах, возле огня — на корточках люди. Легкий ледяной сквознячок сдувает из-под ног белую пыль, и никому неслышная — по белой пыли, по глыбам, по пещерам, по людям на корточках — огромная, ровная поступь какого-то мамонтейшего мамонта» (С. 549).

Этот монументальный финальный образ вселенской пещеры разрешает все внешние и внутренние конфликты и конфликтные ситуации

рассказа. Здесь исчезают сомнения и предположения, теряют смысл догадки. «*Неизвестно, кто трубит ночью на каменной тропинке, может быть, серохоботый мамонт; может быть, ветер; а может быть — ветер и есть ледяной рев какого-то мамонтейшего мамонта*» (С. 541) (курсив мой. — Л. П.) — все это остается в первом абзаце текста «Пещеры». В финале — ясность, зловеющая определенность.

Художественный образ-метафора пещеры — образ-гегемон. Он ведет повествование, определяет его цель, диктует поэтические средства. Он интегрирует все пространство произведения — идейное и поэтическое. Такое письмо Замятина у всех рецензентов получило положительную оценку. Можно согласиться с В. Шкловским, образ пещеры действительно «имеет самостоятельную жизнь» и «развивается по законам своего ряда». Более того, он завораживает, интригует читателя. Появляется опасность не различить в рассказе иные, светлые акценты.

Следует обратить внимание на то, что и в пещерных условиях герои прекрасны. Маша и Март сохранили взаимную человечность, они до последнего сопротивляются жестокому все более усиливающемуся господству «мамонтейшего мамонта». Даже в написании, в звучании этих противостоящих начал заключено авторское отношение к происходящему. У Маши и Марта одна сила — их душевная чистота. Ее оказывается недостаточно, чтобы противостоять гиганту, ступающему «по белой пыли, по глыбам, по пещерам, по людям на корточках». И все же победитель — Маша. Именно она, «румяная, быстрая, бессмертная», освещает пещеру своим спокойным прощанием с жизнью и просит огня. Именно ей перед смертью светит «ее» луна. Маша умирает, оставляя Марта жить.

Если поставить вечный русский вопрос «кто виноват?», вопрос, который по-особому педалировали рецензенты рассказа, то предстоит уверенно ответить: только не Маша. И не Март. И не добродушный Селихов. Скорее, Обертышев (то ли от немецкого «ober», что значит «верхний», «верховный», «главный», то ли просто от «оборотень», «оборачиваться»), с его способностью при любых обстоятельствах остаться наверху, в выгодных условиях, выиграть момент — этакий душевный уездник, Барыба, подпирющий режим «мамонтейшего мамонта». Не случайно Селихов говорит об Обертышеве: «Это — такая гнида, такая гнида, я вам скажу...»

В связи с рассказом «Пещера» в статье «Русская литература после 1917 года» (1922) критик-эмигрант Д. Святополк-Мирский напишет: «Среди молодого поколения только Замятин достоин упоминания. Это очень сильный, возможно, даже могучий мастер реалистического выражения. Его стиль значительно менее богат и обилён, чем стиль

Ремизова, но он обладает полнотой и силой, которые делают его рассказы необычайно убедительными и проникновенными. Очень сильный образец его искусства недавно появился в пятом номере петербургского издания “Записок мечтателей”. Это страшная, безжалостная картина скованной морозом жизни советского Петербурга, история деградации и нищеты людей, одержимых единственной идеей — добычи пищи и топлива. Это кристаллизованный кошмар, слегка напоминающий По, с той лишь небольшой разницей, что кошмар Замятина предельно правдив»<sup>46</sup>.

Критик говорил, как видим, именно о рассказах Замятина. Справедливая характеристика. К ней стоит добавить: стиль писателя первых послеоктябрьских лет, пусть не так, как у Ремизова, все же богат и обилён. Одного, но по-замятински яркого и выразительного, штриха бывает достаточно, чтобы высветить в человеческом типе главное, определяющее, чтобы подкорректировать с самого начала возникающее к замятинским героям отношение. Но этот штрих должен пройти через все произведение и взять таким образом на себя функции интегрирующей детали-лейтмотива. Удали из памяти Маши и Марга чудесного шарманщика, а вместе с ним деревянного конька-пепельницу, луну — разрушится вся насыщенная и стройная поэтическая система рассказа.



<sup>46</sup> Русская лит-ра. 1994. № 4. С. 129.

---

## СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

**Ануфриев Анатолий Евдокимович** — доктор филологических наук, профессор кафедры русской и зарубежной литературы Вятского государственного университета. Сфера научных интересов — русская литература XX в.; литературная критика. Автор более 50 публикаций, в т. ч. монографий «Утопия и антиутопия в русской прозе 1-й трети XX в. Эволюция. Поэтика» (М., 2002), «Антиутопия в русской прозе 1-й трети XX в. Эволюция. Поэтика» (Киров, 2007).

**Галушкин Александр Юрьевич** (1960–2014) — кандидат филологических наук (1997). С 1988 г. — научный сотрудник ИМЛИ РАН, с 1989 г. — старший научный сотрудник; руководитель проекта «Летопись литературной жизни России 1920-х годов». С февраля 2009 г. — зав. Отделом «Литературное наследие». Печатается с 1976 г. В 1982–1988 гг. — член Профессионального комитета литераторов при издательстве «Советский писатель», сотрудничал с издательствами «Советский писатель», «Детская литература» и др. как внештатный сотрудник. В 1983–1984 гг. — литературный секретарь В. Б. Шкловского. В 1992–1994 гг. — главный редактор независимого журнала истории литературы и библиографии «De Visu». Член American Association for Advanced Slavic Studies (AAASS); член-учредитель Российского библиографического общества (Москва); член Текстологической комиссии ОИФН РАН. Составитель книг Е. И. Замятина (1989, 1999), В. Б. Шкловского (1990, 1998), Н. Хабиас (Оболенской) (1997), а также аннотированных указателей журналов «Вестник литературы», «Летопись Дома литераторов», «Лит. записки» (1996). Среди основных работ по Замятину: Замятин Е. Избранные произведения: Повести; Рассказы; Сказки; Роман; Пьесы / Сост. М., 1989; Замятин Е. Встречи с Кустодиевым / Вст. ст., прим. и публ. // В мире книг. 1987. № 6; Замятин Е. Воспоминания о Блоке / Послесл., подг. текста и комм. // Юность. 1988. № 5; «Вечный отрицатель и бунтарь»: Е. Замятин — литературный критик / Вст. ст., подг. текста и комм. // Лит. обозрение. 1988. № 2; Замятин Е. Чехов; Мученики науки / Публ. и подг.

текста // Лит. учеба. 1988. № 5; *Замятин Е.* Рассказы и заметки / Вст. зам. и публ. // Русская речь. 1989. № 3; *Замятин Е.* Автобиография; История одного города: [Пьеса]; Из набросков к пьесе; Приветствие Мейерхольду от «Фиги» / Публ., вст. зам., комм. и послесл. // Странник. 1991. Вып. 1; *Замятин Е. И.* Письмо А. К. Воронскому: К истории ареста и несостоявшейся высылки Е. И. Замятина в 1922–1923 гг. / Публ., сопровод. текст и прим. // De Visu. 1992. № 0 («нулевой»); *Замятин Е.* Отец и благодетель / Публ. и вст. // Русская мысль = La Pensee Russe. Paris, 1996. № 4114; Материалы к библиографии Е. И. Замятина (1937–1985) // Russian Studies = Etudes Russes = Russische Forschungen. 1996. № 3; Ф. Сологуб и Е. И. Замятин: Переписка / Вст. ст., публ. и комм. // Неизданный Федор Сологуб. М., 1997 (совм. с М. Любимовой); Материалы к зарубежной библиографии Е. И. Замятина (1925–1995) // Творческое наследие Евгения Замятина: Взгляд из сегодня. Тамбов, 1997. Т. III; «Возвращение» Е. Замятина: Мат-лы к библиографии // Новое о Замятине: Сб. М., 1997; Из истории издания книг Евгения Замятина // Studies in Modern Russian and Polish Culture and Bibliography: Essays in Honour of Wojciech Zalewski. Stanford, 1999; Е. И. Замятин и К. И. Чуковский: Переписка. (1918–1928) / Вст. ст., публ. и комм. // Евгений Замятин и культура XX века: Исследования и публикации. СПб., 2002; Материалы к прижизненной библиографии Е. И. Замятина (1908–1936) // Творческое наследие Евгения Замятина: Взгляд из сегодня. Тамбов, 2003. Т. XI; и др.

**Геллер Леонид [Михайлович]** (Geller Leonid) — филолог, культуролог, доктор филологических наук, профессор Лозанского университета (Швейцария). Вице-президент Фонда исторических исследований им. М. Я. Геллера. Передал в Библиотеку международной современной документации (BDIC) (Нантер, под Парижем) большую часть архива Фонда, хранитель материалов его французского филиала. Руководил двумя научными коллоквиумами, организованными Фондом. Автор книг: «De la Science-fiction soviétique» («Советская научная фикция») (Лозанна, 1979), «Вселенная за пределом догмы: Размышления о советской фантастике» (Лондон, 1985), «Слово — мера мира. Статьи о русской литературе» (М., 1994), «Histoire de l'utopie en Russie» (в сотрудничестве с М. Niqueux) (Париж, 1995; русское издание «Утопия в России», СПб., 2003) и др.

**Гильднер Анна** (Gildner Anna) — доктор филологических наук, профессор Ягеллонского университета (Краков, Польша), сотрудник кафедры русской литературы XX–XXI вв. Печатается с 1975 г. Круг интересов: русская литература рубежа XIX–XX вв., современная русская литература. Важнейшие публикации: Bohater radzieckiej powieści o pracy (1929–1941). Wrocław, 1985; Proza Jewgienija Zamiatina. Kraków, 1993; Литературные забавы в кругу издательства «Всемирная литература» // К проблемам истории русской литературы XX в. Kraków, 1992; Застолья голодных лет. Кулинарные мотивы в творчестве писателей издательства «Всемирная литература» // Slavia Orientalis. Т. XLI. 1992. № 1; «Англичанин» из Лебеядни. Запад в жизни

и творчестве Евгения Замятина // Россия и Запад: Диалог культур. Вып. 3. М., 1996; «Англичанин» из Лебедяни. Несколько замечаний о жизни и творчестве Евгения Замятина // Творческое наследие Евгения Замятина: Взгляд из сегодня. Кн. VII. Тамбов, 2000; Творчество Е. Замятина в Польше // Вестник Московского университета. Сер. 9. Филология. 2001. № 4; Портрет в теоретико-критических и биографических эссе Е. И. Замятина // Русский литературный портрет и рецензия в XX в. / Под ред. В. В. Перхина. СПб., 2002; Sacrum или profanum? Несколько замечаний о «святом» у Е. Замятина // Творческое наследие Евгения Замятина: Взгляд из сегодня. Кн. XII. Тамбов, 2004; Экфразис, диалог искусств или творческое взаимодействие? «Русь» Евгения Замятина и «Русские типы» Бориса Кустодиева // Творческое наследие Евгения Замятина: Взгляд из сегодня. Кн. XIV. Тамбов, 2007; Przestrzeń Historii w opowiadaniach Jewgienija Zamiatina // Wokół problemów historii. Studia o kulturze i literaturach wschodniosłowiańskich / Ред. Anna Woźniak. Lublin, 2008. В энциклопедиях: Zamiatin // Pisarze świata. Słownik encyklopedyczny. Warszawa, 1995; Zamiatin Jewgienij // Nowa Encyklopedia Powszechna PWN. T. 6. Warszawa, 1997. Переводы (в соавт. с Ч. Гильднер): E. Zamiatin. Cherubiny, Dziesięciominutowy dramat, O cudzie, który zdarzył się w Środę Popielcową, O moich żonach, o lodolamaczach i o Rosji // Pismo Literacko-Artystyczne. 1987. № 11–12; E. Zamiatin. Iks, Łono // Pismo Literacko-Artystyczne. 1989. № 11–12.

**Гольдт Райнер (Goldt Rainer)** — доктор филологических наук, профессор Института Славистики Государственного университета им. Иоганна Гутенберга, г. Майнц, Германия (Johannes Gutenberg-Universität Mainz, Institut für Slavistik). Научные интересы: русская литература и философия, русско-немецкие культурные связи. Публикуется с 1985 г. Выборочные статьи: Bürde und Bindung. Afanasij A. Fet als Mittler und Kritiker deutscher Kultur // Deutsche und Deutschland aus russischer Sicht. 19/20. Jahrhundert: Von den Reformen Alexanders II. bis zum Ersten Weltkrieg. München, 2006. S. 387–434 (серия «West-Östliche Spiegelungen». Reihe B, Bd. 4); Модели личности и автора в автобиографии и дневнике // Персональность. Язык философии в русско-немецком диалоге / Под ред. Н. Плотникова и А. Хаардта при участии В. И. Молчанова. М., 2007. С. 307–325; Die unsichtbare Stadt Kitež: Ein russischer Traum klandestinen Heils // Gerok-Reiter, Anne/Walde, Christine (Hgg.): Traum und Vision in der Vormoderne Traditionen, Diskussionen, Perspektiven. Berlin, 2012. S. 259–280. Первая публикация по Замятину — 1994 г. Монография по творчеству Замятина: Thermodynamik als Textem. Der Entropiesatz als poetologische Chiffre bei E. I. Zamjatin. Mainz, 1995 (Mainzer Slavistische Veröffentlichungen. 19). Статьи по творчеству Замятина: Мнимая и истинная критика западной цивилизации у Е. И. Замятина. Наблюдения над цензурными искажениями пьесы «Атилла» // Russian Studies — Études russes — Russische Forschungen. Ежеквартальник русской филологии и культуры. Т. II. № 2 (1996). С. 322–350, 411–416 (библиография); Последнее убежище личности. Записки Д-503 и психология личности в подлинных дневниках межвоенного периода // Евгений Замятин и культура XX в.: Исследования и публикации. СПб., 2002. С. 37–63.

**Грачева Алла Михайловна** — доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник Института русской литературы (Пушкинский Дом) РАН. Зав. Отделом новейшей русской литературы. Научные интересы: русская литература Серебряного века, литература русского зарубежья, женская литература, взаимосвязи древнерусской и новой литературы, библиография, архивное дело. Автор более 200 научных статей и публикаций, в т. ч. монографии «Алексей Ремизов и древнерусская культура» (СПб.: Изд-во Дмитрия Буланина, 2000). В составе Блоковской группы ИРЛИ участвовала в подготовке Полного собр. соч. и писем А. Блока (Т. 1–4. М., 1997–1999). В 2000–2003 гг. — организатор, главный редактор и участник коллектива по подготовке и изданию Собр. соч. А. Ремизова (В 10 т. М., 2000–2003).

**Давыдова Татьяна Тимофеевна** — доктор филологических наук, профессор кафедры истории литературы ГОУ ВПО «Московский государственный университет печати им. Ивана Федорова». Почетный работник высшего профессионального образования РФ. Начала печататься с 1976 г. (журнал «Литературное обозрение»). Основные научные интересы связаны с историей русской литературы XX и XXI вв., теорией литературы. Автор нескольких научных монографий и множества статей: Евгений Замятин. Монография. М.: Знание, 1991; Творческая эволюция Евгения Замятина в контексте русской литературы первой трети XX в. Монография. М.: МГУП, 2000; Русский неореализм: идеология, поэтика, творческая эволюция (Е. Замятин, И. Шмелев, М. Пришвин, А. Платонов, М. Булгаков и др.). М., 2005; Антижанры в творчестве Е. И. Замятина // Новое о Замятине: Сб. М., 1997. С. 20–35; О современном изучении модернизма в прозе 1920-х гг. (на примере «Рассказа о самом главном» Е. Замятина) // Русская словесность. М., 1998. № 6. С. 74–78; Новая русская проза 1920-х гг. Е. И. Замятин, В. А. Каверин, М. М. Зощенко // Русская словесность. М., 2009. № 6. С. 9–17; и др.

**Джулиани Рита** (Giuliani Rita) — филолог-славист, булгаковед, профессор Римского университета «Ла Сапиенца» (Universita degli studi di Roma La Sapienza, Италия). Лауреат «Премии им. Н. В. Гоголя в Италии». Среди ее работ: «Владислав Ходасевич и его “дядя” Адам Мицкевич» (пер. с итал. А. Ямпольской); «Рим в жизни и творчестве Гоголя, или Потерянный рай: Материалы и исследование» (пер. с итал. А. Ямпольской; М.: НЛО, 2009); «Девушка из Альбано. Виттория Кальдони-Лапченко в русском искусстве, эстетике и литературе» (альбом, 2013); и др.

**Доронченков Илья Аскольдович** — кандидат искусствоведения, профессор кафедры зарубежного искусства Санкт-Петербургского государственного академического института живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина, декан факультета истории искусств Европейского университета в Санкт-Петербурге. Научные интересы: восприятие зарубежного искусства в России конца XIX — первой трети XX в. (первые публ. — нач. 1980-х); художественное сознание российской эмиграции, литературно-критическое наследие В. В. Вейде (первые публ. — 1996); русская литература и изобразительное искусство (первая публ. — 1993); история истории искусства (1996).



Наиболее значительные публикации: Новое западное искусство в России кон. 1890-х — нач. 1930-х гг. // *Осн. проблемы восприятия и функционирования. Искусствознание*. М., 2011. 1–2/11. С. 137–173; *Between Isolation and Drang nach Westen: Russian Criticism and Modern Western Art around 1900* // *Art Criticism, 1700–1900: Emergence, Development, Interchange in Eastern and Western Europe*. University of Exeter; Peter Lang Publishers, 2008. P. 285–308; Аби Варбург: Сатурн и Фортуна // Варбург А. Избр. труды по истории искусства. СПб., 2008. С. 7–48. Сфера интересов по Замятину: Замятин и идейная жизнь 1920-х гг.; Замятин и художники. Публикации по Замятину: Об источниках романа Е. Замятина «Мы» // *Русская лит-ра*. 1989. № 4; Письма Б. Д. и Е. Г. Григорьевых к Е. И. и Л. Н. Замятиным из собрания Бахметевского архива / Вст. ст., публ. и комм. // *Russian Studies*. Ежеквартальник русской филологии и культуры. СПб., 1996. Т. II. № 3. С. 354–367.

**Дьякова Ксения Викторовна** — кандидат филологических наук, магистрант факультета компаративистики Майнцкого университета И. Гутенберга (Германия). Печатается с 2005 г. Научные интересы: сравнительное литературоведение, европейская литература, теория перевода. Сфера интересов по Замятину: микропоэтика, работа автора со звуком как словесным художественным образом. Основные работы: Образ звучания как структурно-смысловая единица художественного текста (на материале прозы Е. И. Замятина) // *Текст. Язык. Человек: Сб. науч. трудов: В 2 ч. Мозырь: УО «МГПУ им. И. П. Шамякина», 2007. Ч. 1. С. 144–146; О синтетизме образов звучания в прозе Е. И. Замятина // Творческое наследие Евгения Замятина: Взгляд из сегодня. Кн. XIV. Тамбов, 2007. С. 137–142; Евгений Замятин о музыке слова // *Вестник Тамбовского университета. Сер.: Гуманитарные науки. Тамбов, 2010. Вып. 3. С. 276–280; От звукообраза к звуковому пространству прозы Е. И. Замятина // Вестник Тамбовского университета. Сер.: Гуманитарные науки. Тамбов, 2010. Вып. 10 (90). С. 122–127.**

**Евсеев Валерий Николаевич** — доктор филологических наук, профессор, главный научный сотрудник сектора филологии Института гуманитарных исследований Тюменского государственного университета, профессор кафедры литературы ИГПИ, профессор кафедры истории, культурологии ТГНУ. Среди основных работ: Проза Е. И. Замятина (Вехи творчества. Поэтика. Опыт анализа рассказа «Пещера»). Учебно-методическое пособие. Ишим: Изд-во ИГПИ, 2000; Роман «Мы» Е. И. Замятина (жанровый аспект). Учебно-методическое пособие. Ишим: Изд-во ИГПИ, 2000; Художественная проза Евгения Замятина: проблемы метода, жанровые процессы, стилевое своеобразие: Учебное пособие. М.: Прометей, 2003; Творчество Е. И. Замятина и М. И. Цветаевой в контексте персонализма русской философии первой трети XX в. (в соавт.). Тюмень: Изд-во Тюменского ун-та, 2012.

**Желтова Наталия Юрьевна** — доктор филологических наук, профессор кафедры русской и зарубежной литературы Тамбовского государственного университета им. Г. Р. Державина. Печатается с 1994 г. Научные интересы:

русская литература первой пол. XX в., филологическая регионалистика, поэтика русского национального характера. Основные работы: Проза первой половины XX века: поэтика русского национального характера. Тамбов: Изд-во ТГУ, 2004; «Наша красота не красота, как Бог, а Бог как красота»: поэтика «радостной святости» в «Неупиваемой Чаше» И. С. Шмелева // Русская словесность. 2004. № 8. С. 18–25; Характер Григория Мелехова в парадигматике национальной аксиологии воли и свободы // Вестник Тамбовского университета. Сер.: Гуманитарные науки. Тамбов, 2005. Вып. 2. С. 20–22; «В чем состоит русскость русского?» Эпос катастрофичного полувека в поисках национального характера // Историк и художник. М., 2005. 4 (6). С. 38–55; «Свое» и «чужое» в романе Г. И. Газданова «Ночные дороги» // Вестник Тамбовского университета. 2012. № 1. С. 152–156; Поэтика русского национального характера в эмигрантской прозе А. Т. Аверченко // Вестник Тамбовского университета. Сер.: Гуманитарные науки. 2013. Вып. 8. С. 212–216. Сфера интересов по Замятину: поэтика русского национального характера, женские образы, иконическое мышление, портрето-образы в критике. Основные работы по Замятину: Проза Е. И. Замятина: пути художественного воплощения русского национального характера. Тамбов: Изд-во ТГУ, 2003; Сподручница грешных, икона // Замятинская энциклопедия. Лебедянский контекст. Тамбов-Елец, 2004. С. 344–356; Иконическое мышление как национальный художественный феномен (Е. И. Замятин и К. С. Петров-Водкин) // Творческое наследие Евгения Замятина: Взгляд из сегодня. Кн. XIII. Тамбов-Елец, 2004. С. 111–119; Творчество Е. И. Замятина в культурно-историческом контексте // Русская литература XX века: онтология и поэтика. Тамбов: Изд-во ТГУ, 2005. С. 5–10; Тезисы о «философском синтетизме» (Е. И. Замятин, В. Н. Карпов, Б. Д. Григорьев) // Творческое наследие Евгения Замятина: Взгляд из сегодня. Кн. XIV. Тамбов: Изд-во Першина Р. В., 2007. С. 92–97.

**Захарова Елена Владимировна** — кандидат филологических наук, старший преподаватель кафедры русского языка как иностранного Тамбовского государственного университета им. Г. Р. Державина. Печатается с 2004 г. Сфера научных интересов: литературоведение, филологическая регионалистика, творческое наследие Е. И. Замятина, культура среднерусской провинции; русский язык как иностранный, методика обучения русскому языку как иностранному. Основные работы по Замятину: Тема города и деревни в прозе Е. И. Замятина // Вестник Тамбовского университета. Сер.: Гуманитарные науки. 2010. Вып. 7. С. 57–68; Пространство среднерусской провинции в прозе Е. И. Замятина: онтологический аспект // Вестник Тамбовского университета. Сер.: Гуманитарные науки. 2011. Вып. 2 (94). С. 192–196; Aesthetic Potential of the Name in E. I. Zamyatin's Prose // Перспективы науки. 2011. № 5 (20). С. 158–160; Образы женщины и матери в творчестве Е. И. Замятина: поэтика телесности // Концептуальные проблемы литературы: художественная когнитивность: Мат-лы V Междунар. науч. заочной конф. Ростов-на-Дону, 2011. С. 32–39; Поэтика образов ночи и сна в творчестве Е. И. Замятина // XVI Державинские чтения. Институт филологии:

Мат-лы Общероссийской науч. конф. Тамбов, 2011. С. 104–110; Поэтика образа колокола в прозе Е. И. Замятина // Славянский мир: духовные традиции и словесность: Сб. мат-лов Междунар. науч. конф. Вып. 2. Тамбов, 2011. С. 434–438.

**Золотницкий Давид Иосифович (1918–2005)** — доктор искусствоведения, профессор, ведущий научный сотрудник Российского института истории искусств. Член Союза писателей Санкт-Петербурга. Публиковаться начал в 1939 г. Первая книга — «М. Е. Салтыков-Щедрин» — вышла в 1951 г. (переизд. 1961). В дальнейшем был связан с историей русского, преимущественно советского, театра. Опубликовал книги: Зори театрального Октября (Л.: Искусство, 1976); Будни и праздники театрального Октября (Л.: Искусство, 1978); Академические театры на путях Октября (Л.: Искусство, 1982); Четыре эпохи театра. Ленинградский государственный ордена Трудового Красного Знамени академический театр им. Ленсовета. 1933–1983 (Л., 1984); Мейерхольд. Роман с советской властью (М., 1999); Сергей Радлов. Режиссура судьбы (СПб., 1999; первоначально, в 1995, издана на английском яз.); Закат театрального Октября (СПб., 2006); и др.

**Иванова Тамара Васильевна** — кандидат филологических наук (1974), доцент кафедры скандинавской филологии филологического факультета Петрозаводского государственного университета. «Отличник народного просвещения» (1989), «Ветеран труда» (1989), «Заслуженный работник образования Республики Карелия» (1998), «Заслуженный работник высшей школы РФ» (2009). Научные интересы: изучение развития литературы в ее взаимосвязи с фольклором (на примере творчества А. К. Толстого); вопросы жанра и стиля И. С. Тургенева; своеобразии лирики Н. А. Некрасова; проблема взаимосвязи творчества Н. С. Лескова и А. К. Толстого; проблематика и поэтика творчества Е. Замятина, имя и его функция в лирике А. Кушнера; проблема цикла в прозе и поэзии; художественное пространство и время, автор и герой, «чужое» слово в тексте. Публикуется с 1974 г. Основные работы: Поэтика пути житийного и современного героев в рассказе Дмитрия Новикова «Другая река» // Фольклор и этнография: К 90-летию со дня рождения К. В. Чистова: Сб. / Отв. ред. А. К. Байбурин, Т. Б. Щепанская. СПб.: МАЭ РАН, 2011. С. 178–188; «Поэзия имени» в русской лирике XX–XXI вв. // Русская литература: традиции и современность. Мат-лы Междунар. науч. конф. (9–11 сент. 2011 г.). Пекин: Изд-во Пекинского ун-та иностранных языков, 2012. С. 251–261. Автор монографии «Фольклор в творчестве А. К. Толстого» (Петрозаводск: Изд-во КГПУ, 2004). Творчество Е. Замятина вошло в сферу научных интересов в 1989 г., внимание привлекло не только жанровое многообразие писателя, эволюция его творчества, но и специфика поэтики: автор и герой; время и пространство; «интегральный» образ; проблема цикла; специфика заглавий; цветопись. Среди работ по Замятину: Северный цикл Е. И. Замятина («Север», «Африка», «Ёла») // Творческое наследие Евгения Замятина: Взгляд из сегодня. Кн. XII. Тамбов: Изд-во ТГУ, 2004. С. 297–305;

«Интегральный» образ в теории и практике Е. И. Замятина // Творческое наследие Евгения Замятина: Взгляд из сегодня. Кн. XIV. Тамбов: Изд-во ТГУ, 2007. С. 76–91.

**Колчанов Владимир Викторович** — кандидат филологических наук, доцент кафедры русской и зарубежной литературы Института филологии Тамбовского государственного университета им. Г. Р. Державина. Научные интересы: русская и зарубежная литература, антропология, этнография, мифология, фольклор, эзотерика (магия, оккультизм, парапсихология), астрология, кинематограф, история книжного дела. Публикуется с нач. 1990-х гг. Среди научных работ: Об одном литературном источнике поэмы А. Блока «Двенадцать» // Творчество Г. Р. Державина. Специфика. Традиции. Научные статьи, доклады, очерки, заметки. Тамбов: ТГПИ, 1993. С. 213–224; [Кузнецов В. В.] Русское литературоведение в XXI веке: юродство или бесовство? (К анализу одного литературно-критического жанра) // Вестник Тамбовского университета. Кафедра истории русской литературы. 1994–2009. Приложение к журналу. Тамбов, 2009. С. 203–210; От карнавала к мистерии: маги и обряды симпатической магии в творчестве М. А. Булгакова (на примере романа «Мастер и Маргарита») // Социально-экономические явления и процессы. 2011. № 7. С. 245–249. Сфера интересов по Е. Замятину: мистериальные аспекты творчества писателя. Основные работы по творчеству Замятина: К мистерии мандалы: экзотические аллюзии и эзотерические начала в романе Е. И. Замятина «Мы» // Творческое наследие Евгения Замятина: Взгляд из сегодня. Кн. XIV. Тамбов: ТГУ, 2007. С. 143–154; О Евгении Замятине, физике, нанотехнологиях, киборгах и постмодернизме // Социально-экономические явления и процессы. 2011. № 11. С. 280–284.

**Комлик Надежда Николаевна** — доктор филологических наук, профессор кафедры русской литературы XX в. и зарубежной литературы Елецкого государственного университета им. И. А. Бунина. Почетный работник высшего профессионального образования РФ, член Союза журналистов России, Международной ассоциации писателей и публицистов, лауреат областной премии им. К. А. Москаленко, руководитель филиала Международного научного центра изучения творческого наследия Е. И. Замятина. Научные интересы: поэтика литературы первой трети XX в. (Е. Замятин, И. Бунин, М. Горький, М. Булгаков). Первые публикации — нач. 1980-х гг. Основные научные публикации: Свообразие композиционной структуры драмы А. М. Горького «Старик» // Художественное творчество и литературный процесс: Сб. Вып. 7. Томск: ТГУ, 1985. С. 100–113; Два мастера: И. Бунин и М. Булгаков // «Искусство», «Почва» и «судьба» в русской литературе XX в.: Сб. М., 1994. С. 4–16; Пушкинские реминисценции в прозе И. А. Бунина // Александр Пушкин: Мат-лы V обл. историко-философских и литературных чтений, посвящ. 200-летию А. С. Пушкина. Липецк, 2000. С. 38–45. Среди публикаций по Замятину: Творческое наследие Е. И. Замятина в контексте традиций русской народной культуры. Елец: Изд-во ЕГПИ, 2000;

Образ русской провинции в творческой эволюции Е. И. Замятина // Творческое наследие Евгения Замятина: Взгляд из сегодня. Кн. XIII. Тамбов: ТГУ, 2004. С. 319–329; «...Пишу вам из России...»: русское Подстепье в творческой биографии Е. И. Замятина и М. А. Булгакова: Монография. Елец: Елецкий гос. ун-т им. И. А. Бунина, 2007 (в соавт.); Национальный и региональный «Космо-психо-логос» в рассказе Е. Замятина «Знамение» // Вопросы филологии. Спец. вып. М., 2008. № 4. С. 87–94; Народная Россия и поэтика ее воплощения в творчестве Е. Замятина. Елец: ЕГУ, 2008; «Предания русского семейства» (мат-лы к биографии Е. И. Замятина) // Литературоведение на современном этапе: Теория. История литературы. Творческие индивидуальности. Тамбов: ТГУ, 2009. С. 436–437 (в соавт.); Е. И. Замятин в жизни и творчестве: Уч. пособие для школ, гимназий, лицеев и колледжей. М.: Русское слово, 2010 (2-е изд., 2012).

**Кукушкина Татьяна Алексеевна** — кандидат филологических наук, старший научный сотрудник Рукописного отдела Института русской литературы (Пушкинский Дом) РАН. Научные интересы: история русской литературы 1920–1930-х гг., литературные организации, литературный быт Петрограда/Ленинграда. Первая публикация: «Слово о стихе» [Рец. на кн. Л. В. Тимофеева «Слово о стихе» (М., 1982)] // Русская литература. 1984. № 2. С. 212–215. Наиболее значительные работы: Серапионовы братья в собраниях Пушкинского Дома / Авт.-сост. Т. А. Кукушкина, Е. Р. Обатнина. СПб.: Дмитрий Буланин, 1998; «Всеобъемлющий и широко гостеприимный...». Дом литераторов (1918–1922) // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1998/1999 г. СПб.: Дмитрий Буланин, 2003; Всероссийский союз писателей. Ленинградское отделение (1920–1932). Очерк деятельности // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 2001 г. СПб.: Дмитрий Буланин, 2006. С. 81–144. Работы по Замятину: Е. И. Замятин в правлении Всероссийского союза писателей (Ленинградское отделение) // Евгений Замятин и культура XX в.: Исследования и публикации. СПб.: Изд-во РНБ, 2002. С. 108–125; Материалы Е. И. и Л. Н. Замятиных в собраниях Пушкинского Дома. Аннотированный каталог / Пред., сост. и комм. Т. А. Кукушкиной // Там же. С. 409–450; Новое издание романа Е. И. Замятина «Мы» [Рец.: Евгений Замятин «Мы». Текст и материалы к творческой истории романа / Сост., подг. текста, публ., комм. и статьи М. Ю. Любимовой, Дж. Куртис. СПб.: Издательский дом Мирь, 2011] // Русская лит-ра. 2013. № 1.

**Куртис Джулия (Julie A. E. Curtis)** — доктор философии оксфордского университета (М. А., D. Phil. (Oxon.)). Доцент оксфордского университета (University Lecturer in Russian and Fellow of Wolfson College, University of Oxford). Сфера научных интересов: русская литература XIX и XX вв. Среди публикаций: *Bulgakov's Last Decade* // *The Writer as Hero*. Cambridge University Press, 1987, 2009; *Down with the Foxtrot! Concepts of Satire in the Soviet Theatre of the 1920s* // *Russian Theatre in the Age of Modernism* / R. Russell, A. Barratt. Macmillan, 1990. С. 219–235; *Manuscripts*

Don't Burn // Mikhail Bulgakov: A Life in Letters and Diaries. Bloomsbury, 1991, 2012–2013 (перев. на французский, немецкий, итальянский, финский, нидерландский, персидский яз.); Literature under Gorbachev — a Second Thaw? // Perestroika — The Historical Perspective / C. Merridale, C. Ward. Edward Arnold, 1991. С. 168–180; Mikhail Bulgakov and the Red Army's Polo Instructor: Political Satire in The Master and Margarita // The Master and Margarita — A Critical Companion / L. D. Weeks. Northwestern University Press, Evanston, Illinois, 1996. С. 213–226; M. Bulgakov. Flight (Ber) / Публ. и комм. J. A. E. Curtis. Bristol Classical Press, 1997; A Theatrical Battle of Wits: Bulgakov, Maiakovskii and Meierkhol'd // Modern Language Review. Т. 108. P. 3. July 2013. С. 921–946. Сфера интересов по Замятину: биография; текстология романа «Мы». Основные работы по Замятину: Известные письма Е. И. Замятина из американского архива / Вст. статья, публ. и комм. Дж. Куртис // Евгений Замятин и культура XX в. Исследования и публикации. СПб.: РНБ, 2002. С. 301–351; Замятин Е. И. Мы. Текст и мат-лы к творческой истории романа / Ред. М. Ю. Любимова и Дж. Куртис. СПб.: Мирь, 2011; The Englishman from Lebedian'. A Life of Evgeny Zamiatin (1884–1937). Boston: Academic Studies Press, 2013; «Англичанин... московский»: Евгений Замятин и русская критика (1913–1923) (Архивная заметка) // Новое литературное обозрение. 2013. № 123 (5).

**Лебедев Андрей [Владимирович]** — доцент Института восточных языков и культур (INALCO, Париж). Научные интересы: христианская логология; литература русской диаспоры во Франции. Основные публикации: Современная литература русской диаспоры во Франции? Инвентаризация // Новое литературное обозрение. 2000. № 45 (5). С. 305–325; Встречи на рю Данкерк: Книга-интервью. Франкфурт-на-Майне: Мосты, 2011 (в соавт. с Е. Терновским); Vita sovietica: неакадемический словарь-инвентарь советской цивилизации / Под ред. А. Лебедева. М.: Август, 2012.

**Любимова Марина Юрьевна** — филолог, археограф, кандидат искусствоведения, доктор культурологии, ведущий научный сотрудник Отдела рукописей Российской национальной библиотеки. Заслуженный работник культуры РФ, член Союза ученых Санкт-Петербурга. В 2003–2013 гг. — председатель Секции по особо ценным рукописным документам и редким книгам Российской библиотечной ассоциации. Сфера научных интересов: историческая культурология, история культуры России XVIII–XXI вв., источниковедение, археография, филология, искусствоведение. В 2000 г. защитила докторскую диссертацию «Творческое наследие Е. И. Замятина в истории культуры XX века» в Санкт-Петербургском государственном университете культуры и искусств. Составитель изданий: Рукописное наследие Евгения Ивановича Замятина. СПб., 1997 (Рукописные памятники. Вып. 3. Ч. 1–2); Евгений Замятин и культура XX века: Исследования и публикации. СПб., 2002; Евгений Замятин. «Мы». Текст и материалы к творческой истории романа. СПб., 2011; и др. Автор 65 статей и публикаций (1989–2013), посвященных жизни и творчеству Замятина.



**Лядова Елена Анатольевна** — кандидат филологических наук, доцент кафедры журналистики и издательского дела Института филологии Тамбовского государственного университета им. Г. Р. Державина. Научные интересы: русская драматургия XX в., творчество Замятина, современные проблемы издательского дела. Основные публикации: Некоторые особенности развития драматургии после изменений социокультурного поля России в 1917 г. // Вестник Тамбовского университета. Сер: Гуманитарные науки. Тамбов: Изд-во ТГУ, 2005. Вып. 4 (40); Формирование нового театра в послеоктябрьский период // X Державинские чтения. Тамбов, 2005; Национальные традиции в русской драматургии начала века // XI Державинские чтения. Тамбов, 2006; Первые издатели Тамбовской земли: И. Г. Рахманинов и Г. Р. Державин // Славянский мир: духовные традиции и словесность: Сб. Вып. 4. Тамбов, 2013. Среди работ по Замятину: Колористика драматургии Е. И. Замятина // Вестник Тамбовского университета. Сер: Гуманитарные науки Тамбов: Изд-во ТГУ, 2008. № 3; Народные традиции в драматургии начала XX в. (на примере пьесы Е. Замятина «Блоха») // Четвертые Лазаревские чтения: «Лики традиционной культуры: прошлое, настоящее, будущее». Челябинск, 2008; Некоторые особенности композиции драмы Е. И. Замятина «Огни св. Доминика» // Славянский мир: духовные традиции и словесность: Сб. Вып. 2. Тамбов, 2011; Хронотоп как способ моделирования художественного мира в драматургии Е. И. Замятина // Человек и время в мировой литературе: Сб. Тамбов, 2012; Интертекстуальность как способ построения художественного пространства в драматургии Е. И. Замятина // Фундаментальные и прикладные исследования в системе образования: Мат-лы X междунар. научно-практ. конф. (заочной). Тамбов, 2012; Образ инквизитора в пьесе Замятина «Огни св. Доминика» // XVIII Державинские чтения. Институт филологии: Мат-лы Общероссийской науч. конф. Тамбов: Издательский дом ТГУ, 2013.

**Недзвецкий Валентин Александрович** — доктор филологических наук, профессор кафедры истории русской литературы филологического факультета МГУ. Член-корреспондент Международной АН педагогического образования, президент Ассоциации вузовских филологов. Научные интересы: история русской литературы XIX в., типология и история русского романа XVIII–XIX вв., история русской литературной критики XVIII–XIX вв., творчество И. А. Гончарова, творчество И. С. Тургенева, творчество Н. Г. Чернышевского, история русской литературы XX в., сравнительное литературоведение, эстетика, преподавание литературы в школе. Автор около 200 научных публикаций. Основные публикации: И. А. Гончаров — романист и художник. М., 1992; Романы И. А. Гончарова. М., 1996; Русский социально-универсальный роман XIX в. М., 1997; От Пушкина к Чехову. М., 1997; И. С. Тургенев (в соавт.). М., 1998; Русская «деревенская» проза (в соавт.). М., 1999; Роман Н. Г. Чернышевского «Что делать?» и его оппоненты. М., 2003; Слово о Гончарове // Вестник МГОУ. 2012. № 4.



**Оляндэр Луиза Константиновна** — доктор филологических наук, профессор, зав. кафедрой славянской филологии Восточноевропейского национального университета им. Леси Украинки. Академик Академии наук высшего образования Украины. Лауреат Международной премии им. Н. Гоголя «Триумф» (2010) и Международной премии «Сад Божественных песен» им. Г. Сковороды (2012). Научные интересы: особенности литературных процессов ХХ–ХХІ вв. в славянских литературах (прежде всего в русской, украинской, польской и белорусской) в таких направлениях, как диалог литератур, компаративистика, горьковедение, документалистика, нарратология, поэтика, тексты — «петербургский», «волинский», «нижегородский». Первые публикации относятся к сер. 1960-х гг. (творчество Л. Н. Сейфуллиной). Основные результаты научных исследований отражены в монографиях «Документалистика о Великой Отечественной войне» (Львов, 1990); «Роде наш красный» (Волинь у долях країн і людських документах): У 3 т. Т. 1 / Автор-упоряд. Л. К. Оляндер (Луцьк, 1996), Т. 2 / Автор-упоряд. Л. К. Оляндер, Л. В. Бублейник, М. М. Кучерепа (Луцьк, 1996), Т. 3 / Автор-упоряд. Л. К. Оляндер, Л. В. Бублейник, А. М. Селюк (Луцьк, 1999) (на укр. яз.); Максим Горький: текст и гипертекст (Луцк, 2005); Волинський текст в українській та польській літературах (ХІХ–ХХ ст.) (Луцьк, 2008) (на укр. яз.); Гуманізм польської літератури ХХ–ХХІ століть у контексті європейської художньо-філософської думки (Луцьк, 2012) (на укр. яз.); Художественный мир Бориса Пастернака (Книга стихов «Когда разгуляется») / В соавт. с Л. В. Бублейник (Луцк, 2014). В творчестве Е. Замятина преимущественно ориентирована на художественно-философскую позицию писателя и способы ее воплощения. Среди статей по Замятину: «Евгений Замятин и жанр литературного портрета» (в сб.: Творческое наследие Евгения Замятина: Взгляд из сегодня. Кн. IV. Тамбов, 1997); «Повесть Евгения Замятина “Бич Божий” в художественной системе писателя и современный литературный процесс» (в сб.: Творческое наследие Евгения Замятина: Взгляд из сегодня. Кн. VII. Тамбов, 2000); «Евгений Замятин и “петербургский текст”» (Творческое наследие Евгения Замятина: Взгляд из сегодня. Кн. XII / Под ред. Л. В. Поляковой. Тамбов. Изд-во ТГУ, 2004).

**Перезке Андрей Борисович** — доктор филологических наук, зав. кафедрой зарубежной литературы и компаративистики Кировоградского государственного педагогического университета (Украина). Научные интересы: пушкиноведение, пушкинские литературные традиции, проблемы инвариантности и интертекстуальности, типологии, семантики антиутопизма в русской литературе ХХ в., поэтика и мифопоэтика текста. Первые публикации относятся к кон. 1970-х гг. Наиболее значительные публикации: Художественная мифология пушкинского «Медного всадника» в поэме А. Блока «Двенадцать» // Науковий вісник Ізмаїльського державного гуманітарного університету: Філологічні науки: Збірник наукових праць. Вип. 18. Ізмаїл: ІДГУ, 2005. С. 119–128; Фольклорно-мифологические мотивы поэтики образа Евгения в поэме А. С. Пушкина «Медный всадник» // Филология и человек. 2010. № 1. С. 50–59; Произведения А. С. Пушкина о Петре

и поэма «Медный всадник»: эволюция архетипа «отца и сына» // Русская литература. 2010. № 4. С. 178–190. Пушкинская концепция и поэтика изображения народа в поэме «Медный всадник» // Филологические науки. 2008. № 4. С. 14–21; и др. Сфера интересов по творчеству Е. Замятина: пушкинский интертекст романа «Мы», принципы формирования поэтики антиутопизма. См.: Поэма А. С. Пушкина «Медный всадник» в художественной интерпретации Е. Замятина // Пушкин и Крым: Материалы IX Междунар. науч. конф.: В 2 кн. Симферополь: Крымский Архив, 2000. Кн. 1. С. 228–233; Пушкинский след в романе Е. Замятина «Мы» // Наукові записки. Вип. XXVII. Серія: Філологічні науки (літературознавство). Кіровоград: РВЦ КДПУ ім. В. Винниченка, 2000. С. 267–279; Поэтика антиутопии в поэме А. С. Пушкина «Медный всадник» как русская «весть миру»: взгляд из наших дней // Вопросы лит-ры. 2008. № 3. С. 233–259.

**Пискунова Светлана Ильинична** — доктор филологических наук, профессор кафедры истории зарубежной литературы МГУ, член всероссийской ассоциации испанистов, член ассоциации сервантистов (Испания). Сфера интересов — творчество Сервантеса, теория и история романа, испанская литература Золотого века, португальская литература XVIII–XX вв., русская литература Серебряного века (особо — творчество Андрея Белого), философско-эстетическое наследие М. М. Бахтина и задачи исторической поэтики. Составитель, автор предисловия и комментариев к изданиям испанского плавательского романа, Мигеля Сервантеса, Луиса де Гонгоры, Педро Кальдерона де ла Барка, Федерико Гарсиа Лорки, Жозе Марии Эса де Кейроша. Автор учебного пособия для вузов «Испанская и португальская литература XII–XIX веков» (М.: Высшая школа, 2009).

**Полякова Лариса Васильевна** — доктор филологических наук, профессор кафедры истории русской литературы Тамбовского государственного университета им. Г. Р. Державина. Заслуженный деятель науки РФ. Сфера научных интересов: история русской литературы, преимущественно XX–XXI вв., теоретические аспекты истории русской литературы, филологическая регионалистика. Печатается с 1960 г., в центральных изданиях — с нач. 1970-х (О литературной группе «Кузница» // Русская лит-ра. 1973. № 2; Судьбы человеческой культуры // Знамя. 1974. № 11; В потоке литературы // Литература в школе. 1981. № 3; и др.). Автор 14 монографий, среди которых: Поэзия рабочего мая. Очерк творчества Василия Казина. М.: Сов. писатель, 1973; Поэзия и современность: «за» и «против». М.: Современник, 1989; Цена битв. Из истории литературной борьбы советской эпохи. Воронеж: Центрально-Черноземн. кн. изд-во, 1991; и др. С нач. 1990-х активно занимается творческим наследием Замятина. По ее инициативе и под ее руководством в Тамбове создан Международный научный центр изучения творческого наследия Е. И. Замятина с отечественными и зарубежными филиалами. На его базе регулярно проводятся международные Замятинские чтения. Первая публикация по творчеству Замятина «Евгений Замятин и Октябрь: писатель в современной критике и творчестве» помещена в сборнике мате-

риалов Первых Всероссийских Замятинских чтений «Творчество Евгения Замятина. Проблемы изучения и преподавания» (Тамбов: Изд-во ТГПИ, 1992). Автор монографии «Евгений Замятин в контексте оценок XX века как литературной эпохи. Курс лекций» (Тамбов: Изд-во Тамб. ун-та, 2000), более 130 других публикаций и писателе. Составитель, автор вступительных статей и примечаний, ответственный редактор ряда коллективных сборников по творчеству писателя: Творческое наследие Евгения Замятина: Взгляд из сегодня. Научные доклады, статьи, очерки, заметки, тезисы: В XIV кн. / Под ред. Л. В. Поляковой. Тамбов: Изд-во ТГПИ, 1994–2007; Е. И. Замятин. Мат-лы к библиографии / Под ред. Л. В. Поляковой. Сост. Г. Б. Буянова, С. А. Косякова, О. В. Нечаева. Тамбов: Изд-во Тамб. ун-та, 1997 (Ч. 1), 2000 (Ч. 2), 2003 (Ч. 3); *Замятин Е. И.* Избр. произведения / Вст. ст., сост. и прим. Л. В. Поляковой. М.: Международный издательский Дом «Синергия», 1997; Замятинская энциклопедия: Лебедянский контекст. Мат-лы, исследования, документы, справки / Рук. проекта и науч. ред. Л. В. Полякова. Тамбов-Елец, 2004; Литературоведение на современном этапе. Теория. История литературы. Творческие индивидуальности. Мат-лы Международного конгресса литературоведов. 5–8 октября 2009 г. К 125-летию Е. И. Замятина / Науч. ред. Л. В. Полякова. Тамбов, 2009; и мн. др.

**Струве Никита [Алексеевич]** — доктор филологии, профессор, зав. кафедрой славистики Университета Париж X (Нантер), исследователь проблем русской эмиграции и культуры России. Автор фундаментального труда «70 лет русской эмиграции» (1996). Издатель и переводчик (пер. на французский стихотворения А. Пушкина, М. Лермонтова, А. Фета, А. Ахматовой и др.). Главный редактор журналов «Вестник русского христианского движения» и «Le messenger orthodoxe». Основные работы (на русском языке): Осип Манделштам. Лондон, 1988 (2 изд. — Лондон, 1990; 3-е изд. — Томск, 1992); Православие и культура. М.: Русский путь, 2000.

**Фрезинский Борис Яковлевич** — критик, литературовед. Член Союза писателей Петербурга и Петербургского отделения Международного ПЕН-центра. Первая литературная публикация (прокомментированные воспоминания М. Киреевой об Илье Эренбурге в Париже 1909-го) в «Вопросах литературы» (1982. № 9); первая подготовленная и прокомментированная книга (совм. с В. Поповым) — «Илья Эренбург. Испанские репортажи. 1931–1939» (М.: АПН, 1986). Области историко-литературных и историко-политических интересов: жизнь и творчество И. Эренбурга; судьбы и творчество ленинградских писателей группы «Серрапионовы братья»; политические взгляды, литературные интересы, жизнь и судьба Н. Бухарина; политическая, литературная деятельность и судьба Л. Троцкого; история левой оппозиции в ВКП (б). Первая значимая работа — подготовка полного (с восстановлением всех цензурных купюр) прокомментированного издания мемуаров Эренбурга «Люди, годы, жизнь» (В 3 т. М.: Сов. писатель, 1990; доп. и испр. изд. — 2000 и 2005; подгот. 4-е изд.). Впоследствии работа над бесцензурным прокомментированным собр. соч. Эренбурга в 8 т. (М.: ИХЛ, 1991–2000). В дополнение к нему подготовил и выпустил с вступительными статьями

и комментариями: И. Эренбург. Стихотворения и поэмы. СПб.: Академ. проект, 2000; И. Эренбург. Необычайные похождения: Проза. СПб.: Кристалл, 2000; Письма Эренбурга: Т. 1, 2. М.: Аграф, 2004; Почта Ильи Эренбурга. Я слышу вас... 1916–1967. М.: Аграф, 2006; И. Эренбург. Война 1941–1945. М.: Олимп, АСТ, 2004; Венок Илье Эренбургу: Стихи (1910–1990). СПб.: Бельведер, 2007. В 2003 г. в СПб. изд-ве «Академический проект» выпустил книгу «Судьбы Серрапионов. Портреты и сюжеты». Проблемам взаимоотношений писателей и советской власти посвятил книгу «Писатели и советские вожди» (М.: Эллис-Лак, 2008). В 2013 в московском изд-ве «НЛО» вышла книга избранных работ «Об Илье Эренбурге (книги, люди, страны)», итог сделанного за 1990–2010-е. В связи с Замятиным разрабатывает темы: Замятин и советская власть, Замятин и коллеги (в частности, И. Эренбург), судьба романа «Мы», Замятин после 1932 г.

**Хатямова Марина Альбертовна** — доктор филологических наук, профессор кафедры литературы историко-филологического факультета Томского государственного педагогического университета. Научные интересы: история русской литературы первой половины XX в., литература русского зарубежья, творчество Е. Замятина, Н. Берберовой, М. Осоргина, Б. Зайцева, Н. Оцупа и др., проблемы повествования, литературной саморефлексии, металитературности и проч. Первые публикации — 1990-е гг. Автор первой диссертации по творчеству Замятина: Резун (Хатямова) М. А. Малая проза Е. И. Замятина. Проблемы поэтики. Дисс. ... канд. филол. наук. Томск: Томский государственный университет, 1993. Творчеству Замятина посвящены и главы докторской диссертации: *Хатямова М. А.* Формы литературной саморефлексии в русской прозе первой трети XX в. Томск: Томский государственный университет, 2008 (монография по докторской диссертации: Формы литературной саморефлексии в русской прозе первой трети XX в. М.: Языки славянской культуры, 2008). Публикации по творчеству Замятина: [Резун М. А.] Антиутопические сказки Е. И. Замятина // Культура и текст. Литературоведение. Ч. II / Под ред. Г. П. Козубовской. СПб.; Барнаул, 1998. С. 59–69; Проза Е. И. Замятина в контексте повествовательных стратегий первой трети XX в.: создание авторского мифа. Монография. Томск: Изд-во ТГПУ, 2006; Пьесы Е. Замятина и М. Булгакова 1920–1930-х гг.: формы саморефлексии в драме // Русская литература в XX в.: имена, проблемы, культурный диалог. Вып. 10. Поэтика драмы в литературе XX в. Томск: Томский гос. ун-т, 2009. С. 84–101; Способы воплощения экзистенциального сознания в творчестве Е. И. Замятина // Вестник Томского государственного педагогического университета. Филология. Томск, 2012. Вып. 9. С. 210–214; и др. Др. публикации: Изображение национальной ментальности творца в художественной биографии Н. Н. Берберовой «Бородин» // Проблемы национальной идентичности в русской литературе XX в. / Научн. ред. Т. Л. Рыбальченко. Томск: Изд-во Томского ун-та, 2011. С. 72–83; Организация повествования в рассказах Н. Н. Берберовой (от «Биянкурских праздников» к «Рассказам не о любви») // Вестник Томского государственного университета. Филология. Томск, 2012. № 3 (19).

С. 100–110; Мир Италии в судьбе и творчестве М. А. Осоргина // Россия — Италия — Германия: литература путешествий / Научн. Ред. О. Б. Лебедева Томск: Изд-во Томского ун-та, 2013. С. 218–229.

**Хетени Жужа** (Hetényi Zsuzsa) — доктор филологических наук, профессор, Будапешт, Университет Элте, Институт Славянской и Балтийской филологии (Венгрия). Научные интересы — русская проза XX в., авангард, абсурд, двуязычные авторы, литература русской эмиграции, В. Набоков, русско-еврейская литература 1860–1940-х гг., И. Бабель, художественный перевод. Публикуется с 1979 г. Основные публикации: Csillagosok — keresztesek. Mítosz és messianizmus Babel Lovashadseregében / Under the Star and under the Cross. Myth and messianism in Isaac Babel's *Red Cavalry* / Universitas, Budapest, 1992. 276 pp.; Az orosz irodalom története I–II / History of Russian Literature / Red. i soavtor. Budapest, 2002; In a Maelstrom. The history of Russian-Jewish Prose. 1860–1940. Central European University Press, New York–Budapest, 2008. 332 pp. (венгерское изд. с антологией: Будапешт, 2000). Публикации о Замятине: О дикарях XX-го века. Об одном аспекте соотношения понятий революции, государства и церкви в романе Замятина «Мы» // *Studia Slavica Hung.* 33 (1987). S. 269–276; *Zamiatin* // *Az orosz irodalom története I–II / History of Russian Literature / Red. i soavtor.* Budapest, 2002. Т. 1. S. 248–251; Мифологемы в «Наводнении» Е. Замятина // Новое о Замятине. М., 1997. С. 9–20.

**Шайтанов Игорь Олегович** — доктор филологических наук, профессор, зав. кафедрой сравнительной истории литератур Российского государственного гуманитарного университета. Главный редактор журнала «Вопросы литературы»; литературный Секретарь премии «Русский Букер». Основные сферы интереса: компаративистика и поэтика, история идей, история английской литературы, творчество Шекспира, современная русская поэзия. Издания последних лет: «Дело вкуса. Книга о современной поэзии» (М., 2007), «Компаративистика и/или поэтика. Английская литература глазами исторической поэтики» (М., 2011), Шекспир (ЖЗЛ, М., 2013), университетский учебник «История зарубежной литературы. Эпоха Возрождения» Изд. 2-е (М., 2009); «Русские писатели. XX век. Биографический словарь» (составитель, М., 2009); комментированные издания трудов А. Н. Веселовского: «Историческая поэтика» (М., 2006, 2011), «На пути к исторической поэтике» (М., 2010). Всего более 500 работ. Основные работы по Замятину: Мастер // Вопросы литературы. 1988. № 12. С. 32–65; Русский миф и коммунистическая утопия // Вопросы литературы. 1994. № 6. С. 3–39; Евгений Замятин и русская литературная традиция // Русская словесность. 1998. № 1. С. 27–35; Анатомия утопии: Роман «Мы» в контексте творчества Евгения Замятина // Литература. Еженедельное приложение к газете «Первое сентября». 1999. № 5, дек. С. 9–12; Русский миф и коммунистическая утопия (роман «Мы» в контексте творчества Замятина) // *Canadian-American Slavic Studies* 45 (2011). С. 329–366.

**Шишкина Лидия Ивановна** — кандидат филологических наук, профессор кафедры филологии и журналистики Северо-Западного института управления Российской академии народного хозяйства и государственной службы при президенте России. Научные интересы: русская литература XX в. Первые публикации относятся к началу 1970-х гг. (О реальной основе «Рассказа о семи повешенных» Л. Н. Андреева // Ученые записки ЛГУ. Вып. 76. Л.: Изд-во Ленинградского ун-та, 1971; Образ «коллективного героя» в творчестве писателей-знавьевцев // Русская литература. 1976. № 1; Особенности творчества «знавьевцев» нач. 1900-х гг. // Русская лит-ра. 1977. № 2). Наиболее значительные работы: Творчество Леонида Андреева в контексте культуры XX в.: Монография. СПб.: изд-во СЗАГС, 2009; *Андреев Л. Н.* Иуда Искариот и другие. СПб.: Вита Нова, 2009 (составление, подгот. текста, комментарий, послесловие, хроника жизни и творчества; в соавт. с Л. А. Иезуитовой); *Андреев Л. Н.* Рассказ о семи повешенных / Подгот. текста. Редакции и варианты. Комментарий // Андреев Л. Н. Полн. собр. соч. и писем: В 23 т. Т. 6. М.: Наука, 2013; Произведения А. Платонова 1920-х годов в контексте идей русского космизма // «Воронежский текст» русской культуры. Воронеж: Наука-Юнипресс, 2011. Сфера научных интересов по Замятину: творчество писателя в контексте культуры XX в. Первые публикации по Замятину: Литературная судьба Евгения Замятина. СПб.: Знание, 1992; «Писатель и власть» в публицистике Е. Замятина // Преемственность поколений: диалог культур. СПб., 1996. Основные статьи по творчеству Замятина: Революция и культура в публицистике Е. Замятина // Творческое наследие Евгения Замятина: Взгляд из сегодня. Кн. III. Тамбов, 1997; М. Горький и Е. Замятин (Публицистика 1917–1919 гг.) // Максим Горький и XX век. Н. Новгород, 1998; Традиции народной празднично-смеховой культуры в драматургии Е. Замятина («Блоха») // Праздник в русской культуре, фольклоре и литературе. СПб., 1998; Политическая сатира Евгения Замятина (Сказки 1917–1919 гг.) // *Satira w literaturach wschjnioslowianskich*. Bialystok, 2000; Петербург Е. Замятина: Место. Время. Лица // Печать и слово Санкт-Петербурга. СПб., 2003; Е. Замятин и Л. Андреев: типологические параллели // Творческое наследие Евгения Замятина: Взгляд из сегодня. Кн. XIII. Тамбов-Елец, 2004; «Наводнение» — «петербургский текст» Евгения Замятина // Печать и слово Санкт-Петербурга. Петербургские чтения — 2012. Ч. 2. Литературоведение. СПб.: Изд-во СПГУТД, 2013.

**Шмид Вольф** — профессор славистики (г. о. русской и чешской литературы) Гамбургского университета. Автор книг «Текстовое строение в повестях Ф. М. Достоевского» (Мюнхен, 1973; Амстердам 1986), «Эстетическое содержание. О семантической функции формальных приемов» (Лисе, 1977), «Орнаментальное повествование в русском модернизме» (Франкфурт, 1992), «Проза Пушкина в поэтическом прочтении. Повести Белкина» (Мюнхен, 1991; СПб., 1996); «Проза как поэзия: Статьи о повествовании в русской литературе» (СПб., 1994); «Проза как поэзия. Пушкин, Достоевский, Чехов, авангард» (СПб., 1998) и др.



---

## УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

- Аввакум, протопоп 42, 45, 258  
Августин 466  
Авербах Леопольд Леонидович 114, 261, 435  
Аверинцев Сергей Сергеевич 585, 861  
Авлос Григорий Александрович (наст. Шперлинг) 832  
Агасфер 164, 256–257, 434  
Агафонов Валериан Константинович 211, 213  
Адам и Ева (Ветхий Завет) 178, 442–443, 498, 516, 553, 615, 714, 770, 785  
Адам Олеарий 280, 285, 442–443, 514, 516, 541, 550, 553, 621, 714, 757, 763–764, 769–770, 785  
Адамович Георгий Викторович 98  
Азеф 288  
Айхенвальд Юлий Исаевич (псевд. Б. Каменецкий) 41, 104, 107, 124, 608  
Аквинский Фома 226  
Акимов Владимир Михайлович 573  
Акимов Николай Павлович 843–844, 848  
Алданов Марк (Ландау Марк Александрович) 36, 784  
Александрова Вера (наст. Шварц Вера Александровна) 173, 177, 611  
Александровская Е. В. 831  
Александровский В. 434  
Алексеева Лариса Константиновна 29  
Аллен Луи 32  
Анатолий (*античный математик*) 561  
Андреа Иоганн Валентин 270  
Андреев Даниил Леонидович 473  
Андреев Леонид Николаевич 60, 159, 170, 653, 665, 787, 907, 915, 917–918, 948  
Андреева Мария Федоровна 825  
Аникин Владимир Прокопьевич 729  
Анненков Юрий Павлович 29–30, 34, 37, 41–42, 45, 53–54, 56–57, 101–102, 131, 135–136, 202–203, 251, 261, 344, 363, 405, 416–417, 425, 514, 541, 566, 574, 617–618, 658, 709, 780, 804  
Аннинский Лев Александрович 859  
Анри Виктор Алексеевич 242  
Ануфриев Анатолий Евдокимович 230, 932  
Аржиловский Александр Михайлович 473–474  
Аристотель 42, 440, 464  
Арский Павел Александрович (наст. Афанасьев) 425  
Арцыбашев Михаил Петрович 75, 320  
Асеев Николай Николаевич 419, 925  
Астор Жюни 852  
Аттила (Атилла) 19, 21–22, 34, 202, 213, 293–294, 368–370, 374, 378, 789, 809, 812, 844–853, 859, 867–888, 892–903, 934



- Афанасьев Александр Николаевич 701  
 Афанасьев А. П. 447  
 Ахилл Татий 527  
 Ахматова Анна Андреевна (наст. Горенко) 10, 35–36, 105, 121, 125, 138, 143, 261, 320, 358, 408, 416, 418, 427, 692, 911, 917, 945
- Бабель Исаак Эммануилович 194, 469, 539, 673, 837, 947  
 Бабенчиков Михаил Васильевич 261, 417  
 Бабёф Гракх 45, 211  
 Базилях Эрнст 420  
 Байрон Джордж Гордон 253  
 Бакунин Михаил Александрович 213  
 Балика Дмитрий Андреевич 46–47, 49  
 Балтрушайтис Юргис Казимирович 93  
 Бальзак Оноре де 519  
 Бальмонт Константин Дмитриевич 50, 319, 530  
 Барабанов Евгений Викторович 119, 632, 907  
 Баркер Мёрл (Barker Murl) 625  
 Барратт Эндрю (Barratt Andrew) 603, 629–630, 635–636, 940  
 Барри Джеймс Мэтью 37  
 Барро Михаил Владиславович 225  
 Барский Петр Александрович 225  
 Баршев Николай Валерьянович 121  
 Басалаев Иннокентий Мемнонович 28–31, 33–35, 833, 848–849, 851  
 Басинский Павел Валерьевич 909  
 Батюшков Федор Дмитриевич 62, 94  
 Бауэр Адольф Эмиль 236  
 Бахтин Михаил Михайлович 242–243, 328–331, 338, 385, 527, 629, 876, 944  
 Башкиров А. В. 225  
 Безансон Ален (Besançon A.) 269–270  
 Безыменский Александр Ильич 20, 114, 116–119  
 Бекк Ричард Морис 441  
 Беленсон Александр Эммануилович 101  
 Белинский Виссарион Григорьевич 392, 926–927
- Беллами Эдвард 441, 486  
 Белль Грэхэм 435  
 Белый Андрей (наст. Бугаев Борис Николаевич) 37–38, 41, 45, 47–48, 56, 140, 146, 152, 159, 165–166, 170, 203, 243, 247, 254–255, 260, 262–263, 320, 342, 348–350, 356–357, 383, 411–412, 416, 434, 501–502, 505, 521–523, 531–532, 555, 581, 606, 628, 634, 656–657, 665, 670, 675–676, 692, 713, 721, 810, 857, 888, 907, 909, 911, 944
- Белякова Г. С. 736  
 Беннет Арнольд 37  
 Бентам Иеремиа 212  
 Бенуа Александр Николаевич 416  
 Бенуа Пьер 251  
 Берберова Нина Николаевна 21–22, 32, 202, 204, 378–379, 946  
 Берггольц Мария Федоровна 471  
 Берггольц Ольга Федоровна 471, 473  
 Бергсон Анри 218–219  
 Бердсли Обри 274  
 Бердяев Николай Александрович 84, 104, 107, 124, 135, 161, 214, 319–321, 333–334, 336, 352, 358, 384, 469, 506, 648, 657, 734, 747–749, 892
- Бернат Эльжбета (Biernat Elżbieta) 806  
 Беспалов И. 374  
 Бетховен Людвиг ван 27, 81, 253  
 Бехтерев Владимир Михайлович 207  
 Бёме Якоб 441  
 Бибииков И. М. 426  
 Бирман Серафима Германовна 826  
 Блаватская Елена Петровна 277, 441, 561  
 Блок Александр Александрович 13, 32, 37–39, 45, 83, 98, 101, 103, 127, 155–159, 161, 164, 170, 254, 256, 261, 319, 389, 394, 412, 416, 418, 433, 531, 549–550, 559, 580, 654, 656–658, 660, 662, 692, 721, 811, 813–814, 816, 829, 844–847, 862, 888, 891–892, 907, 911, 917, 928, 932, 935, 939, 943

- Блэквуд А. 277  
Блюм Арлен Викторович 99  
Блюм В. И. 819–820, 822–823, 853  
Блюменфельд Владимир Михайлович 113  
Богатырев П. Г. 731  
Богданов Александр Александрович (наст. Малиновский) 210, 229, 236–237, 263, 266, 423, 428–429, 545, 624–625, 627  
Богомолов Николай Алексеевич 29, 267, 273, 454, 458  
Боден Антуан (Baudin Antoine) 634  
Бодлер Шарль 46, 209  
Боева Галина Николаевна 915  
Божур Элизабет Клости (Beaujour Elizabeth Klosty) 633  
Бонамур Жан (Bonamour Jean) 633  
Бонтен Поль 166  
Боренштейн Элиот (Borenstein Eliot) 637  
Борисоглебский Михаил Васильевич (наст. Шаталин) 112, 115  
Боришпанская Марина Михайловна 501  
Борн Бертран де 815–816  
Борхес Хорхе Луис (Borges J. L.) 866  
Босх Иероним 167, 541, 858  
Боцяновский Владимир Феофилович 164–165  
Бошамп Горман (Beauchamp Gorman) 621–622  
Бояджиев Григорий Нерсесович 261  
Брандис Евгений Павлович 230  
Браудо Евгений Максимович 102  
Браун Эдвард Дж. (Brown E. J.) 509, 922  
Браун Яков (Израиль) Вениаминович 37, 42–45, 221, 382, 387, 411, 605  
Брейгель Питер (Младший) 858  
Брейггам 848  
Бруно Джордано 258  
Брюсов Валерий Яковлевич 389, 434, 847, 888, 902, 917  
Брюстер Дороти (Brewster Dorothy) 607  
Брянчанинов Александр Николаевич 440  
Будда 444, 481, 541  
Бузник Виктория Владимировна 123, 174  
Буکشпан Яков Маркович 124  
Булак-Балахович Станислав Николаевич (наст. Бэй-Булак-Балахович) 130  
Булгаков Михаил Афанасьевич 12–14, 19, 35, 98, 113, 121, 194, 198, 320–321, 348–349, 377, 380, 403, 458, 500, 539, 598, 628, 638, 669, 813, 837–838, 847, 851, 935, 939–940, 946  
Бульвер-Литтон Эдвард 228, 277  
Бунин Иван Алексеевич 56, 203, 309, 320, 324, 644, 646, 665, 721, 888–889, 907, 918, 939–940  
Бухарин Николай Иванович 191, 204, 376, 945  
Бучина Людмила Игоревна 26, 101, 210, 273, 438, 460, 838  
Буше Франсуа 251  
Бэкон Фрэнсис 440, 489, 595  
Бэньямин В. (Benjamin W.) 103, 200, 453, 456, 475  
Бэррэт Э. 387  
Бюхнер Георг 820  
Вавилов Сергей Иванович 447  
Вагнер Рихард Вильгельм 27, 208, 557  
Ванюков Александр Иванович 916  
Василий Новый (святой) 563  
Васнецов Виктор Михайлович 720  
Ватсон Мария Валентиновна 94  
Вахтангов Евгений Багратионович 824, 843, 858  
Вебер (Уэбер) Гарри (Weber Harry) 423, 425, 430, 624–625, 627  
Вейдле Владимир Васильевич 792  
Венгеров Семен Афанасьевич 39–40, 46–47, 94, 165–167, 170, 214–215  
Венгерова Зинаида Афанасьевна 126  
Верас Дени 230  
Вергежский А. (псевд. Ариадны Владимировны Тырковой-Вильямс) 166

- Верейский Георгий Семенович 29  
 Вересаев Викентий Викентьевич  
 (наст. Смидович) 45, 121  
 Верн Жюль Габриэль 229  
 Верт Александр 788  
 Веселовский Александр Николаевич  
 78, 320, 544, 947  
 Веселый Артем (наст. Кочкуров  
 Николай Иванович) 345–346  
 Велговская Валентина Евгеньевна 705  
 Вивьен Леонид Сергеевич 835  
 Винкельман Иоганн Иоахим 564  
 Виноградов Виктор Владимирович  
 531, 832  
 Винокуров Ф. 159, 899  
 Витте Сергей Юльевич 653  
 Витязев П. (наст. Седенко Феропонт  
 Иванович) 99  
 Вишняк Марк Вениаминович 126  
 Властов Георгий Константинович 301  
 Войтинская Ольга Сергеевна  
 Волгин Вячеслав Петрович 230  
 Волин Борис Михайлович (наст. Фрад-  
 кин Иосиф Ефимович) 20, 371–374  
 Волков Леонид Андреевич (наст. Зим-  
 нюков) 733–738, 742, 745, 749,  
 751, 825, 827  
 Волковыский Николай Моисеевич  
 28, 30–31, 34, 37, 51–52, 96, 98,  
 100–102, 104–105, 107, 135  
 Волкогонов Дмитрий Антонович 123  
 Волошин Максимилиан Александро-  
 вич 165, 191, 199, 204, 225, 381,  
 409, 650–651  
 Волынский Аким Львович (наст.  
 Флексер Хаим Лейбович) 44, 95,  
 98, 100–101, 105, 109–110, 115,  
 208–209, 236, 408, 441  
 Вольф-Израэль Евгения Михайловна  
 835  
 Воробьева А. Н. 579–580, 592  
 Воробьева С. Ю. 503, 516, 889  
 Воронин В. 272  
 Воронский Александр Константино-  
 вич 16, 40, 105–107, 111, 122,  
 125–129, 132–140, 150, 169,  
 259–261, 381–382, 406–409,  
 411–413, 604–605, 607, 614,  
 642–643, 645, 752, 755, 782, 790,  
 902, 911, 921–922, 924–925, 933  
 Ворошилов Климент Ефремович 473  
 Воррингер Вильгельм 420  
 Врангель Петр Николаевич 435  
 Врубель Михаил Александрович 720  
 Вундт Вильгельм Максимилиан 70,  
 236  
 Выготский Лев Семенович 257  
 Вяземский Петр Андреевич 457  
 Вязова Е. С. 510  
 Вяхирев А. 213  
 Г-ский М. 835  
 Габен Жан 378, 852  
 Габовский 467–468  
 Газданов Гайто (наст. Георгий Ивано-  
 вич) 937  
 Гайдебуров Павел Павлович 71  
 Галеви Даниэль 213  
 Галилей Галилео 45, 240, 242, 258, 297  
 Галушкин Александр Юрьевич 25,  
 32, 39, 42, 44, 104–107, 116,  
 119–120, 122, 127, 196, 209, 216,  
 219, 249–250, 255–256, 261, 371,  
 381, 406, 436–438, 567, 604–605,  
 614, 632, 691, 859, 871, 932  
 Гальцева Рената Александровна 524  
 Гамсараган Дарья 201  
 Ганзен Анна Васильевна 96, 98, 103,  
 117  
 Гарро Вероник 454  
 Гаспаров Михаил Леонович 236, 241  
 Гастев Алексей Капитонович 274,  
 280, 385–386, 395, 424, 427–429,  
 434–435, 488, 491, 624, 627  
 Гачев Георгий Дмитриевич 327–328  
 Гашева Надежда Владимировна 805  
 Гвоздев Алексей Александрович 41,  
 832  
 Гегель Георг Вильгельм Фридрих 441,  
 462  
 Гейро Людмила Семеновна 28, 207  
 Гелиодор 527

- Геллер Леонид М. (Heller Leonid) 39, 105, 119, 227, 236–237, 266, 273, 290, 296, 363, 378, 387, 449, 502, 505, 523, 541, 614, 626–629, 633–634, 718–721, 799, 806, 854–855, 872, 887–889, 916–917, 933
- Геллер Михаил Я. (Heller Mikhail) 103–104, 122–123, 269–270, 463, 633, 933
- Генон Рене 268
- Гераклит 464, 473
- Герасимов М. 425, 431–432
- Гернек Фридрих 243
- Герни Бернард Джилберт (Guerny Bernard Gilbert) 620–621
- Геродот Галикарнасский 542
- Герцен Александр Иванович 12, 98, 157, 223, 363, 462, 892, 909
- Гершензон Михаил Осипович 93, 126, 465
- Герштейн Эмма Григорьевна 36
- Гесиод 520
- Гёте Иоанн Вольфганг 384, 387, 389–391, 403, 475, 519, 557–558
- Гизетти Александр Алексеевич 97, 120, 245, 409, 851
- Гильднер Анна (Gildner Anna) 806, 933
- Гимпельсон Ефим Гилевич 122
- Гинзбург Лидия Яковлевна 459
- Гинзбург Фаина Григорьевна 208
- Гиппиус Зинаида Николаевна (псевд. Антон Крайний) 47, 319–320, 505, 911
- Гиппократ 284
- Глазунов Александр Константинович 720
- Глебов Игорь (Асафьев Борис Викторович) 416
- Гленни Майкл (Glenny Michael) 620–621
- Глоцер Владимир Иосифович 455–456
- Гоббс Томас 212
- Гоголь Николай Васильевич 38, 46, 48, 54, 66–68, 162–165, 214, 248, 356, 358, 490, 495, 501, 521–522, 531, 580–581, 595, 622–623, 634, 654, 656, 662, 664, 676, 739, 786–787, 810, 856, 889, 907, 911, 917, 920, 922, 935, 943
- Годвин 277
- Гойя Франсиско 228
- Голанд Юрий Маркович 122
- Голенищев-Кутузов Илья Николаевич 90, 320
- Голосовкер Яков Эммануилович 854–855
- Голубков Михаил Михайлович 598–599
- Гольберг (Хольберг) Людвиг 228
- Гольдт Райнер (Goldt Rainer) 224, 289, 291, 387, 501, 636, 720, 845, 862, 868, 887, 892–893, 895, 902, 934
- Гомер 520, 855
- Горбачев Георгий Ефимович 112–114
- Горбунов В. В. 423
- Горбунов Н. П. 124
- Горелов Александр Александрович 860
- Горнфельд Аркадий Георгиевич 167, 423
- Городецкий Сергей Митрофанович 125, 128–129, 131, 434, 721, 911
- Горький Максим (наст. Пешков Алексей Максимович) 11, 21, 37–38, 42, 44–45, 53, 58, 60–65, 69, 82, 90, 92, 94, 96, 98–99, 116, 122–123, 127, 142, 145, 151–152, 155, 159–160, 168, 170–171, 174, 200, 254, 260–261, 266, 269, 317, 347, 350, 361–362, 365, 369, 371, 374, 377–379, 381, 384, 404, 410, 413, 416, 541, 545, 608–609, 618–619, 635, 641, 656, 660, 665, 717, 721, 788, 811, 813, 818, 825, 840, 842, 845, 849–852, 888, 891–892, 907, 910–911, 918, 921–922, 939, 943, 948
- Готовцев Владимир Васильевич 824, 826
- Гофман Эрнст Теодор-Амадей 90, 143, 248, 252, 662, 718
- Граффи Джулиан (Graffy Julian) 634
- Грачева Алла Михайловна 174, 180, 256, 935

- Гребенчиков Яков Петрович 40, 46, 438
- Грегг Ричард (Gregg Richard) 288, 615
- Греков Иван Иванович 33
- Грекова Елена Афанасьевна (урожд. Уваровская) 33
- Гржебин Зиновий Исаевич 12, 91, 99, 236, 364, 372–373, 405–406, 924
- Григорьев Борис Дмитриевич 37–38, 45, 242, 250–251, 272, 654–655, 936–937
- Григорьев В. П. 470
- Григорьев Р. 719
- Грин Александр Степанович (наст. Гринеvский) 10, 598
- Грознова Наталья Александровна 757
- Грозный Иван 165, 184
- Гройс Борис 506, 508
- Громов Виктор Алексеевич 826
- Громова Тамара Владимировна 119, 632, 907
- Грудцыня Савва 312
- Груздев Илья Александрович 143, 363, 409, 608
- Грякалова Наталья Юрьевна 31
- Губер Петр Константинович (псевд. П. Арзубьев) 98, 100–101
- Гудзий Николай Каллиникович 312
- Гудкова Виолетта Владимировна 455, 467
- Гузик Ян 438
- Гулыга Арсений Владимирович 263
- Гуль Роман Борисович 22
- Гумилев Николай Степанович 90–91, 94, 98, 144, 320, 416, 433, 516, 553, 811, 813–814, 816, 847, 891–892, 901, 911, 917
- Гурджиев Георгий Иванович 439–440, 446
- Гуревич Любовь Яковлевна 94, 96
- Гуревич Павел Семенович 499
- Гурьев Михаил Николаевич 226
- Гюго Виктор 225
- Гюнтер Х. 506–507
- Давид Жак-Луи 251
- Давыдова Татьяна Тимофеевна 142, 380, 504, 525, 720, 722, 887, 889, 894–895, 899, 901–902, 935
- Дали Сальвадор 563
- Даль Владимир Иванович 78–79, 184, 658, 725, 730, 749
- Даманская Августа Филипповна (псевд. Арсений Мерич) 22, 28–30, 32, 34, 37, 47, 52, 405, 609
- Данилевский Николай Яковлевич 888, 892, 895, 902–903
- Данилов Кирша 185
- Данилов Л. 213
- Данте Алигьери 384, 441, 816
- Дарвин Чарльз 45, 258, 266, 441
- Дацюк Инна Валентиновна 230
- Десяткин Евгений Евгеньевич 330
- Дейч Бабетта (Deutsch Babette) 144, 607, 609
- Декарт Рене 242, 262
- Дельвиг Антон Антонович 100
- Дементьев Александр Григорьевич 127, 642
- Демидова Ольга Ростиславовна 37
- Демокрит 238, 243, 262, 916
- Державин Гавриил Романович 717, 936–937, 939, 942, 944
- Державин К. Д. 843
- Дерман Абрам Борисович 40–41
- Десятов В. В. 516
- Дешарт О. (наст. Шпор Ольга Александровна) 923
- Джексон Р. Л. (Jackson R. L.) 613
- Джеймс (Джеймс) Уильям 441
- Джером К. Джером (Jerome Jerome K.) 274, 280, 606, 622–623
- Джулиани Рита (Giuliani Rita) 935
- Дзержинский Феликс Эдмундович 123, 129
- Дикий Алексей Денисович 19, 29, 369, 823–825, 827, 833, 861–863
- Диккенс Чарльз 247, 277, 718
- Динерштейн Ефим Абрамович 134, 150, 406, 605

- Длясин Геннадий Геннадиевич 561  
Дмитренко Сергей Фёдорович 738  
Дмитриева Елизавета Ивановна (в замуж. Васильева, псевд. Черубина де Габриак) 230  
Дмоховский Борис Михайлович 831  
Добренко Е. 506  
Добронравов Леонид Михайлович 44  
Добужинский Мстислав Валерианович 416, 425, 818  
Долгополов Лев Константинович 262, 415–416, 418–422, 502, 509, 632  
Дон-Аминадо (наст. Шполянский Аминодав Пейсахович) 34  
Донской Михаил 531  
Доре Гюстав 816  
Доронченков Илья Аскольдович 264, 487–488, 502, 509, 632, 935  
Достоевский Федор Михайлович 38, 45–46, 62, 81, 84, 110, 163, 178, 199, 217–218, 223–224, 227, 252, 255, 274, 293, 305–306, 309, 357–358, 380, 382, 393, 403, 431–432, 441, 446, 489–490, 495–498, 502, 521, 531, 533, 535, 549, 569, 573, 580–581, 584, 588–589, 595, 605, 612–613, 615, 620, 622–623, 625, 628, 633–634, 648, 654, 656, 665, 667–668, 688, 697, 704, 709, 734, 855, 865–866, 889, 892, 907, 917, 919–920, 922, 948  
Доценко С. 509  
Дриё ла Рошель Пьер (Drieu la Rochelle Pierre) 450, 616  
Друскин Яков Семенович 470, 477  
Дубин Борис Владимирович 262, 503, 505, 790  
Дудкин Виктор Викторович 218  
Дьякова Ольга Густавовна (урожд. Смородинова) 231  
Дьякова Ксения Викторовна 936  
Дэвис Р. 788  
Дюамель Жорж 195  
Дюма Александр 147  
Евреинов Николай Николаевич 820  
Евсеев Валерий Николаевич 501, 752, 936  
Ермакова Ольга Павловна 475  
Ермичев Александр Александрович 214  
Ерофеев Венедикт Васильевич 920  
Ерошин Иван Евдокимович 142–143  
Ерыкалова Ирина Ефремовна 225, 868, 887, 892, 896, 899–901  
Есаулов И. 506  
Есенин Сергей Александрович 10, 144, 320, 434, 785, 911  
Ефремин Александр Владимирович 821–822  
Жаров Александр Алексеевич 114  
Жданов Андрей Александрович 473  
Желтова Наталия Юрьевна 717, 936  
Живолупова Наталья Васильевна 920  
Жиглевич Евгения Владимировна 39, 215, 461, 691, 919  
Жид Андре 204  
Жиран Рене 528, 532  
Жирмунский Виктор Максимович 36, 320, 409, 911  
Жуве Луи 852  
Жуковский Семен Борисович 453  
Забылин М. 737  
Загорский Евгений Михайлович (наст. Завиловский) 231, 412–413  
Загребин Вячеслав Михайлович 231  
Зайцев Борис Константинович 721, 946  
Зайцев Владимир Николаевич 438  
Замутый (имя Е. Замятина, данное ему А. М. Ремизовым) 175, 186–187, 318, 509  
Замятина Людмила Николаевна (см. Усова Людмила Николаевна)  
Засулич Вера Ивановна 233  
Зауэр Элеонора Федоровна 209–210  
Захарова Елена Владимировна 937  
Зелинский Фаддей Францевич 235  
Зенкевич Михаил Александрович 911, 917



- Зернова Руфь Александровна 43, 222  
 Зильбург Григорий М. (Zilboorg Gregory) 382, 607, 613  
 Зиновьев Александр Александрович 282  
 Зиновьев Григорий Евсеевич (наст. Радомысльский) 127, 755  
 Золотарев Сергей Алексеевич 102  
 Золотницкий Давид Иосифович 938  
 Золя 166, 208, 251, 276, 718  
 Зон Борис Вульфович 848  
 Зонин Александр Ильич 112–114  
 Зощенко Михаил 10, 58, 73, 116, 125, 143, 146, 149, 151–153, 194, 243, 260–261, 365, 371, 408, 630, 786, 935  
 Зубарев Д. И. (псевд. В. Троцкий) 124
- Ибсен Генрик 208  
 Ив Франк (Еве Ф. С.) 239, 288, 615  
 Иванов-Разумник (наст. Иванов Разумник Васильевич) 11, 47, 82, 100, 166, 168, 172, 254–256, 350, 356, 382, 408, 411–412, 641  
 Иванов Всеволод Вячеславович 58, 131, 143, 146, 148–149, 152–153, 241, 251, 374, 837  
 Иванов Вячеслав Всеволодович 324, 387, 389, 391, 523, 532, 808, 923  
 Иванов Вячеслав Иванович 266, 384, 523, 526, 917, 923  
 Иванов Георгий Владимирович 98  
 Иванов Дмитрий Вячеславович 923  
 Иванова Тамара Васильевна 738, 938  
 Ивановский Александр Викторович 740, 744, 842  
 Иванчин-Писарев Александр Иванович 255  
 Пезуитова Людмила Александровна 437, 948  
 Изгоев Александр Соломонович (наст. Ланде) 97, 105  
 Измайлов Александр Алексеевич 31, 307  
 Иисус Христос 225, 279, 293, 300–301, 305–307, 316, 326, 392–393, 395, 400, 490, 492–498, 529–530, 532, 544–545, 549–550, 553, 560–561, 595, 712, 741, 767–768, 770, 795
- Ильин Владимир Николаевич 797–798  
 Ильина Г. 171  
 Имбери Линн (Imbery Lynn) 354, 634–635  
 Инбер Вера Михайловна 371  
 Иоанн III Васильевич 549  
 Иоанн Златоуст 303, 309, 314  
 Иоанн Колов 301, 307–308  
 Иосиф Аримафейский (Новый Завет) 544  
 Иосиф, архимандрит (наст. Иван Семёнович Петровых) 186, 304  
 Ирецкий Виктор Яковлевич (наст. Гликман) 96, 98, 104, 107  
 Исая (Ветхий Завет) 551  
 Исмагулова Тамара Джакашевна 835  
 Истмен Макс (Eastman Max) 610  
 Истрати Панаит 204  
 Исупов Константин Глебович 899
- Йетс Уильям Батлер 277
- Кабе (Жабэ) Этьен 231–232, 489, 595  
 Кавендиш Филипп (Cavendish Philip) 637–638  
 Каверин Вениамин Александрович (наст. Зильбер) 29, 58, 120, 127, 143, 145–148, 152–153, 203, 260–261, 371, 410, 598, 843, 847, 935  
 Каган Абрам Саулович 36  
 Каганович Лазарь Моисеевич 473  
 Казнина Ольга Анатольевна 221, 223  
 Каиафа (Новый Завет) 553  
 Каирова Анастасия Васильевна 305–306  
 Кайзер Георг (Kaiser Georg) 621  
 Калинин Ф. 423–424  
 Каллиников Иосиф Федорович 788  
 Калмыкова Александра Михайловна 94  
 Кальдерон 530, 533, 944  
 Калужный Виктор Васильевич 561



- Каман Э. 435  
Каменев Лев Борисович 105–107, 111, 135, 137, 139, 191, 456, 820  
Кампанелла Томмазо 231, 270, 342, 486, 489, 718  
Камю Альбер 857  
Кандинский Василий Васильевич 622, 855  
Кант Иммануил 243, 262–263, 441, 444, 490, 508, 595, 916  
Канторвич Владимир Яковлевич 198  
Карамзин Николай Михайлович 732  
Карден Патриция (Carden Patricia) 627  
Карл IX 547, 553–554  
Карлейль Томас 873  
Карно Никола (Николя) Леонар Сади 236  
Карпов Евтихий Павлович 96, 937  
Карсавин Лев Платонович 135, 320  
Карчагин В. Д. 213  
Касторский В. 168  
Катаев Валентин Петрович 116  
Катанян В. 419, 421  
Като Жак (Catteau J.) 265  
Каульбах Вильгельм фон 225  
Кашин А. 383  
Кваша Григорий Иосифович 236  
Келдыш Всеволод Александрович 25, 42, 197, 209, 219, 437, 567, 632, 691, 720, 733, 788, 869, 871  
Келлен В. 453  
Келлерман Бернхард 37, 718, 907  
Керени Кароли (Kerényi Károly) 710, 713  
Керженцев Платон Михайлович (наст. Лебедев) 423  
Керлот Хуан Эдуардо 764  
Керн Гэри (Kern Gary) 288–289, 354, 413, 615, 632  
Кёниг Вацлав (Koenig Václav) 608  
Кийко Евгения Ивановна 223  
Киплинг Джозеф Редьярд 277  
Киреевский Иван Васильевич 328, 465  
Кириленко Ксения Николаевна 249  
Кириллов Владимир Тимофеевич 423, 425–427, 434, 488, 632  
Киров Сергей Миронович 464  
Кихней Любовь Геннадьевна 506, 515–516  
Кларк К. 275, 387, 506  
Клаузиус Рудольф Юлиус Эммануэль 236  
Климент Александрийский 441, 445  
Клоуз Эдит (Clowes Edith) 635–636  
Клычков Сергей Антонович 144  
Клюев Николай Алексеевич 434, 911  
Клюс Э. 388  
Ключевский Василий Осипович 722–723  
Князев Василий Васильевич 131  
Коган Леонид Александрович 104  
Коган Петр Семенович 126, 128–129, 166  
Кожевников 848  
Кожевникова Н. А. 397–398, 670  
Козаков Михаил Эммануилович 115, 117–118, 843  
Коллинз Кристофер (Collins Christopher) 353–354, 615–616, 621–622, 678, 688, 710  
Коллоди Карло 559  
Колтоновская Елена Александровна 166  
Колчак Александр Васильевич 366, 669, 694, 701, 716, 812  
Колчанов Владимир Викторович 543, 939  
Кольцова Наталья Зиновьевна 452, 501, 516, 569, 580–582, 664–665  
Комиссаржевская Вера Федоровна 653  
Комлик Надежда Николаевна 319, 664, 720, 797, 887–890, 893–894, 898, 902, 939  
Кон Норманн 269  
Конан Дойль 147–148, 277  
Конёнков Сергей Тимофеевич 720, 828  
Кони Анатолий Федорович 637  
Копелев Лев Зиновьевич 81  
Коперник Николай 258, 432  
Корниенко Наталья Васильевна 112  
Короленко Владимир Галактионович 101

- Корчагина-Александровская Екатерина Павловна 842
- Костилов В. 122
- Костылева Ирина Александровна 750–751, 920–921
- Крайнева Наталья Ивановна 28
- Кракауер Зигфрид (Krasauer Siegfried) 461
- Краснов Петр Николаевич 230–231
- Крестовский Всеволод Владимирович 305–306
- Кровицкий Лев Аркадьевич 831
- Кроленко Александр Александрович (наст. фам. Кролик) 29, 33, 230, 234
- Кроммелинк Фернан 195
- Кропоткин Петр Алексеевич 37, 213
- Кроули А. 277
- Крыленко Николай Васильевич 369, 374
- Ксенофонт Эфесский 527
- Кузмин Михаил Алексеевич 29, 125, 175, 261, 308–309, 369, 371, 416–417, 422, 835
- Кузнецов Михаил Михайлович 614, 939
- Кузьмичев Игорь Сергеевич 208
- Кук Лейтон Бретт (Cooke Leighton Brett) 84, 289, 358, 632–633
- Кукушкина Татьяна Алексеевна 40, 94–95, 99, 114, 215, 940
- Куллэ Виктор Альфредович 36
- Куллэ Ирина Робертовна 36
- Куллэ Роберт Фредерикович 36
- Куманев В. А. 123
- Кунина-Александр Ирина Ефимовна (см. также: Александр Ирина) 32, 34, 36, 231, 252, 618
- Куприн Александр Иванович 69–72, 74, 221, 229, 320, 642–643, 721, 910
- Купченко Владимир Петрович 651
- Куртис Джулия А. Е. (Curtis Julie A. E.) 25, 32, 120, 207, 253, 443, 451, 618, 940–941
- Кусков В. 311
- Кустодиев Борис Михайлович 29, 37–38, 53, 155, 159, 369, 425, 654, 656, 720, 795, 799–804, 807–808, 824–825, 827–832, 861–863, 932, 934
- Лавинский А. 342
- Лавренев Борис Андреевич 114, 260
- Лавров Александр Васильевич 39, 116
- Лаганский Еремей Миронович (наст. Магазинер) 117–118
- Ладовский Николай Александрович 342
- Лазаревский Борис Александрович 25
- Лазарь Ветхозаветный 550
- Лактанций Люций 225–226, 817
- Лакшин Владимир Яковлевич 341, 631
- Лампл Хорст (Lampl H.) 174, 185
- Ланин Борис Александрович 387, 501, 520, 523, 580, 593, 597, 600, 789
- Латынин Ю. 520
- Латышев А. 122
- Лахузен Томас 105, 238, 272, 281, 283, 289–290, 506, 529–530
- Лашкевич 456
- Лебедев Андрей Владимирович 227, 941
- Лебедев В. 69
- Лебедев Н. А. 841
- Лебедев-Полянский Павел Иванович 89, 126, 423
- Левберг Мария 813
- Левин В. 670
- Левин Айра 274
- Левин Моисей Зелигович 835
- Левинсон Андрей Яковлевич 28, 37, 41, 44, 48–49, 51, 249
- Ледницкий Александр Ростиславович 231
- Лежнев Исайя Григорьевич 124, 129
- Лезербарроу Уильям (Leatherbarrow William) 630–631
- Лейтон (Лэйтон) Сьюзен (Layton Susan) 387, 623–624

- Лелевич Григорий (наст. Лабори Гилелевич Калмансон) 112–114  
Ленин Владимир Ильич (наст. Ульянов) 88, 122–124, 126, 129, 191, 237, 270, 356, 377, 407, 410, 413, 423, 489, 514, 627–628, 633, 654  
Леонардо да Винчи 259  
Леонидов Б. Л. 841  
Леонов Леонид Максимович 14, 161, 837–838  
Лермонтов Михаил Юрьевич 441, 448, 732, 926, 945  
Лесков Николай Семенович 28, 53–54, 66, 298, 306–307, 807, 810, 822–825, 827–828, 859–861, 865–866, 889, 907, 938  
Лефевр Фредерик 450, 452, 792  
Ли Генри Чарльз 225–226  
Либединский Юрий Николаевич 19, 260  
Лидин Владимир Германович 111, 116, 139  
Лимонов Эдуард Вениаминович 920  
Липовецкий Марк Николаевич (наст. Лейдерман) 900  
Липский Александр Викторович 237  
Лисицкий Лазарь Маркович 426  
Литвин Елена Юрьевна 31, 38, 40, 215, 231, 456, 860  
Лифшиц Михаил 835  
Лихачев Дмитрий Сергеевич 185, 314, 736, 745, 770  
Лобачевский Николай Иванович 45, 241, 441, 659, 856  
Ловкрафт (Лавкрафт) Говард Филлипп 274  
Лодыженский Митрофан Васильевич 441  
Лозинский Михаил Леонидович 101, 408  
Лозинский Самуил Горациевич 225  
Ломброзо Чезаре 209  
Лонг 527  
Лондон Джек 12, 98  
Лосев Алексей Федорович 321–322, 335–336, 351–352, 355  
Лосский Николай Онуфриевич 517–518  
Лот (*Ветхий Завет*) 293, 303, 308, 541  
Лотман Юрий Михайлович 455, 587–589, 594, 671, 678, 858  
Луве де Кувре Жан Батист 560  
Лужский Василий Васильевич 838  
Луначарский Анатолий Васильевич 99, 101, 139, 152–153, 171, 185, 269, 342, 413, 417, 425, 435, 545, 555, 635, 814–815  
Лунец Лев Натанович 143, 145–148, 152, 199, 261, 413, 813–816, 899  
Лутохин Долгат Александрович 137  
Льюис (Левис) Кэтлин (Lewis Kathleen) 423, 425, 428, 430, 624–625, 627–628  
Любимова Марина Юрьевна 25–26, 28, 38–40, 93, 101, 104–105, 116, 120, 128, 139, 207, 209–210, 215, 231, 273, 405, 437–438, 443, 446, 501, 514, 654, 691, 838, 843, 852, 933, 940–941, 974  
Лядова Елена Анатольевна 867, 887–888, 896, 898, 942  
Маба Сион 544  
Магуйр Роберт (Maguire Robert) 634  
Мазаев А. И. 424  
Мазинг Б. В. 832  
Мазуркевич Владимир Александрович 98–99  
Мазуров Д. Н. 836–837  
Майер Юлиус-Роберт фон 236–238, 259, 888, 891  
Майерс Алан (Myers Alan) 280, 635  
Майорова Татьяна Алексеевна 220  
Мак-Артур Чарлз 843  
Маканин Владимир Семенович 356  
Макаров Владимир Геннадиевич 103–104, 107  
Макеев Николай Владимирович 103  
Маклорен Колин 567  
Мак-Орлан Пьер (наст. Дюмарше Пьер) 251  
Макимова Елена 105, 271–272, 281, 283, 290, 529

- Малевич Казимир Северинович 237, 242, 266, 855
- Малевич Олег Михайлович 235
- Малыгина Надежда Михайловна 387
- Малышев В. А. 472
- Мальшкин Александр Георгиевич 121
- Мальмстад Джон (Malmstad John) 123, 137, 140, 390, 392, 405, 521, 634
- Малютин Яков Осипович 835
- Мамай 235
- Мандельштам Надежда Яковлевна 471
- Мандельштам Осип Эмильевич 320, 366, 416, 500, 515, 637, 786, 911, 917, 945
- Манн Томас 902
- Маноцкова Анна Юлиановна 138
- Манухина Татьяна Ивановна (псевд. Т. Таманин) 37, 43, 216
- Маргерит Поль 166
- Марджанов Константин Александрович 425
- Марецкая М. 450
- Марион Дени (Marion Denis) 609
- Мария Египетская 299, 301, 316–317, 715
- Маркин Ю. П. 420
- Марков Павел Алексеевич 837–838
- Маркс Карл 17, 210–211, 213–216, 234, 315, 441
- Маркштейн Э. 909
- Маршак Самуил Яковлевич 843
- Матерс М.-Г. 277
- Матфей (*Новый Завет*) 550, 693
- Мах Эрнест 441
- Машбиц-Веров Иосиф Маркович 821–822
- Маяковский Владимир Владимирович 29, 153, 242, 274, 320, 343, 364, 406, 415–422, 425, 427, 434–436, 488, 502, 509, 632–633, 914, 919
- Медведев Павел Николаевич 115, 843
- Медведев Юрий Михайлович 323
- Медведева Г. 468
- Мейерхольд Всеволод Эмильевич 195, 775, 810, 812–813, 824, 827, 859, 862, 933, 938
- Мейлах Михаил Борисович 815–816
- Мейчен Артур (Machen A.) 274–277
- Мелетинский Елеазар Моисеевич 353
- Мережковский Дмитрий Сергеевич 214, 319–320, 441, 918
- Мериме Проспер 522, 547–548
- Мерич Арсений 29–30, 32, 47
- Мерсье Луи-Себастьян 789
- Милашевский Владимир Алексеевич 28, 45, 144–145, 175
- Минералова Ирина Георгиевна 756
- Мирбо Октав 166, 280
- Миролюбов Виктор Сергеевич 31, 35, 37
- Мирский Д. (Mirsky D.; см. также: Святополк-Мирский Д. П.) 783
- Михайлов Олег Николаевич 154, 578–579, 598, 614, 641, 691–692, 718–719, 738, 754
- Мичурин Геннадий Михайлович 811–812, 831
- Мойхер-Сфорим Мендель 468
- Моклица Мария Васильевна 920
- Мокульский Стефан Стефанович 832
- Мольер Жан-Батист 165, 655
- Монахов Николай Федорович 827–831, 833
- Мопассан Ги де 441
- Мор Томас 270, 342, 520, 718
- Морелли Этьен Габриэль 232
- Моррис Уильям 232
- Морсон Гэри Сол (Morson Gary Saul) 502, 520, 625–626
- Моцарт Вольфганг Амадей 27
- Мстиславский Сергей Дмитриевич 255, 412
- Музиль Роберт (Musil Robert) 616–617
- Муйжель Виктор Васильевич 94, 125
- Муратова Ксения Дмитриевна 171
- Мурин Юрий Андреевич 471
- Муромский Вячеслав Петрович 94
- Мущенко Екатерина Григорьевна 915, 920
- Мюллер Макс (Мюллер Фридрих Максимилиан) 441, 447
- Мякотин Венедикт Александрович 97

- Набоков Владимир Владимирович 34–35, 39, 45, 194, 203, 224, 273, 356, 500, 539, 579, 838, 920, 947
- Нагибин Юрий Маркович 25, 37, 573, 691
- Наполеон I Бонапарт 70, 802
- Наппельбаум Моисей Соломонович 29
- Настасья Васильевна (см. также: Платонова Анастасия Васильевна) 40
- Недзвецкий Валентин Александрович 579, 595
- Некрасов Николай Алексеевич 654, 664, 938
- Немирович-Данченко Василий Иванович 125
- Нехотин В. В. 472
- Нива Жорж (Nivat Georges) 633
- Нивинский Игнатий Игнатьевич 858
- Никандров Николай Никандрович (наст. Швецов) 40, 219
- Никитин Николай Николаевич 125, 143, 146, 149–152, 249, 260, 365, 371, 409, 416, 605
- Никитин Федор Михайлович 841
- Никитина Зоя Александровна 202
- Никодим (Новый Завет) 544
- Николаенко О. Н. 579–580, 589
- Никомах Герасский 561
- Никоненко Станислав Степанович 98, 234, 924
- Ницше Фридрих (Nietzsche Friedrich) 45, 210–212, 214–218, 233, 239–240, 243–244, 255, 258, 263, 315, 386, 388–389, 391, 393, 441, 446, 469, 489, 504, 635, 864, 888, 900
- Новалис (наст. Фридрих фон Гарденберг) 718
- Новиков Иван Алексеевич 106, 146, 406, 911
- Новицкий Павел Иванович 850
- Ной (Ветхий Завет) 22, 134, 543, 703, 762, 768, 785, 900, 902
- Нордау Макс-Симон (наст. Зюдфельд) 208–210, 276, 441
- Ньютон Исаак 242
- Ньюстрем Эрик 542
- О'Генри (наст. Портер Уильям Сидней) 12, 856, 907, 909
- Обатнина Елена Рудольфовна 180, 509, 940
- Обрадович Сергей Александрович 434
- Овсяннико-Куликовский Дмитрий Николаевич 235
- Огнев Н. 927
- Одоевский Владимир Федорович 490
- Одоевцева Ирина Владимировна 98, 101
- Озия (*Ветхий Завет*) 551
- Окунев Яков Михайлович (наст. Окунь) 128, 131
- Олдридж Александра (Aldridge Alexandra) 628
- Олеша Юрий Карлович 455, 467–468, 474, 477, 598
- Ольденбург Сергей Федорович 101
- Ольховый Борис Семенович 374
- Оляндэр Луиза Константиновна 943
- Ошпенгеймер Роберт 546
- Оредовский Ярослав (наст. Воинов Ярослав Владимирович) 137
- Оруэлл Джордж (Orwell George) 55, 429, 450–451, 488–489, 491, 603, 610–613, 620–621
- Осипова Нина Осиповна 920
- Оскоцкий Валентин Дмитриевич 457
- Осоргин Михаил Андреевич (наст. Ильин) 104, 106–107, 135, 261, 272, 946–947
- Оствальд Вильгельм 236–237, 259, 266, 888, 891
- Оцуп Николай Авдеевич 32, 35–36, 39, 98, 140, 144, 946
- Павел (*Новый Завет*) 300–301, 550–551
- Павленков Флорентин Федорович 209–210, 225
- Павлова Маргарита Михайловна 39, 112, 116
- Павловский Алексей Ильич 114
- Падво М. Б. 832
- Падовер Саул К. 470, 476
- Палеолог София Фоминична 549

- Панченко Александр Михайлович 185, 770
- Паперно Ирина Ароновна (Paperno Irina) 236
- Паперный Владимир Зиновьевич 46
- Папюс (Жерар Анаклет Венсан Анкосс) 564
- Парнис Александр Ефимович 241–242, 470
- Парриндер Патрик (Parrinder Patrick) 623
- Пастернак Борис Леонидович 20, 121, 161, 203–204, 249, 254, 320, 374, 501–502, 694, 943
- Пергамент Михаил Яковлевич 102
- Перельман Яков Исидорович (псевд. Я. Недымов) 235
- Перзекке Андрей Борисович 582, 943
- Перович Я. В. 210
- Петерс Й. 502
- Петр I (Великий) 185, 251, 294–295, 634, 658
- Петрицев Афанасий Борисович 102, 105
- Петров Всеволод 456
- Петров Николай Васильевич 34
- Петров Степан Г. (псевд. Скиталец) 608
- Петров-Водкин Кузьма Сергеевич 720, 828, 937
- Печерский Феодосий 311
- Пешкова Е. В. 62, 155
- Пикассо Пабло 417
- Пильняк Борис Андреевич (наст. Вогау) 14, 19–20, 39, 42, 44, 55, 97, 101, 106, 116, 119–121, 126–127, 133, 135–138, 141, 150, 152, 192, 203–204, 260, 266, 370–372, 374–376, 381, 404, 406–407, 416, 434, 476, 539, 604–605, 609, 628, 786, 837, 851–852
- Пильский Петр Маркович 219, 227, 307
- Пинегина Л. А. 423
- Пинеро Артур 835
- Пиотровский Адриан Иванович 409, 425, 832, 836
- Пирожков Михаил Васильевич 439
- Пирсон Хескет 450
- Пискунов Владимир Максимович 522–523
- Пискунова Светлана Ильинична 502, 516–517, 522, 944
- Пифагор 265, 283, 566–567, 574
- Платов Матвей Иванович 826–827, 831, 863, 866
- Платон 77, 231–232, 262–263, 384, 441, 464, 489, 520, 533, 595, 772, 919
- Платонов Андрей Платонович (наст. Климентов) 10, 12–14, 19, 194, 242, 380, 403, 579, 598, 629, 915, 920, 935, 948
- Платонов Михаил (псевд. Е. И. Замятина) 11, 256, 416, 430, 438
- Плеве Вячеслав Константинович 653
- Плеханов Георгий Валентинович 214
- Плотин (Plotinus) 438, 441, 539
- По Эдгар Алан 931
- Погорельская Е. 148
- Подлубный Степан 453, 472, 474
- Покровский А. С. 454, 797
- Полетаев Евгений Алексеевич 435, 488
- Поло Марко 98
- Полонская Елизавета Григорьевна 143, 145, 192–194
- Полонский Вячеслав Павлович 40, 219, 221, 782
- Полякова Лариса Васильевна 49, 154, 220, 237, 265–266, 272, 290, 470, 664, 691, 719, 734, 793, 868, 872, 887, 889–890, 892, 894, 907, 915, 943–945
- Поньрко Наталья Владимировна 185, 770
- Попов Владимир Александрович 826, 945
- Попов М. В. 61
- Попова Ирина Михайловна 46, 889, 920
- Постников Сергей Порфирьевич 25, 31, 44

- Потебня Александр Афанасьевич 67, 235, 671–672  
Правдухин Валериан Павлович 43  
Прево, *аббат* 522  
Прим Сюзи 852  
Примочкина Н. Н. 369, 609  
Приск Панийский 22, 894, 896–900, 902  
Пришвин Михаил Михайлович 36, 58, 67, 145–146, 310, 380–381, 403, 409, 469–470, 646, 721, 733, 911, 917, 935  
Прокофьев Сергей Сергеевич 720  
Пропп Владимир Яковлевич 860–861  
Протопопов С. 456–457  
Протопопова И. А. 527  
Проффер Карл (Proffer Carl) 614–615, 621  
Прудон Пьер-Жозеф 213  
Пугачев (Пугач) Емельян Иванович 807, 901  
Пунин Николай Николаевич 435, 488  
Пушкин Александр Сергеевич 48, 98, 277, 441, 448, 475, 481, 536, 569, 572, 578, 580–596, 600–601, 665–666, 692, 732, 850, 919, 922, 939, 942–945, 948  
Пэрри Дэвид (Давид) Маклин 230, 274, 478, 481–482, 484–486, 718  
Пэрротт Рей (Parrott Ray) 625  
Пятигорский Александр Моисеевич 861  
Рагозина Зинаида Александровна 230, 478  
Радлов Николай Эрнестович 29, 33, 53, 416–417  
Радлова Анна Дмитриевна 843  
Радонежский Сергей 311, 548  
Раевская-Хьюз Ольга Петровна (Raevsky-Hughes Olga) 236  
Разин Степан (Стенька) Тимофеевич 378, 802, 901  
Раковский Леонтий Иосифович (Осипович) 117–118  
Раскольников Федор Федорович 620, 849–850  
Распутин Григорий Ефимович 17, 555  
Рассел Бертран 267  
Рассел Роберт (Russell Robert) 313, 638, 920, 940  
Рафалович В. Е. 851  
Рахманинов Сергей Васильевич 720  
Рашковская Августа Натановна 71, 73, 411  
Рашковский Натан Яковлевич 120  
Редько Александр Мефодьевич 94, 107–108  
Резников Егор Данилович 174  
Ремизов Алексей Михайлович 22, 39–42, 47–48, 54, 66–67, 75, 80, 83, 125, 146, 165–166, 168–169, 173–180, 182–185, 187–189, 191, 203–204, 248–249, 256, 261, 310–312, 315–316, 381, 416, 509, 644, 719, 721, 733, 818–819, 824, 828, 839, 864, 911, 917, 920, 931, 935  
Ремизова-Довгелло Серафима Павловна 189  
Ренуар Жан 852  
Рерих Николай Константинович 720, 828  
Риман Георг Фридрих Бернхард 241, 441  
Римский-Корсаков Николай Андреевич 720  
Ричардс Д. Дж. (Richards D. J.) 387, 613–614  
Робинсон А. 310  
Ровнер Аркадий Борисович 439–440, 446  
Роднянская Ирина Бенционовна 524  
Розанов Василий Васильевич 243, 320–322, 324–327, 335–336, 441, 461  
Розанов Николай Петрович 305  
Розенталь Бернис Глецер 272  
Розенфельд И. 169  
Розинер Александр Евсеевич 101  
Роллан Ромен 12, 37, 195, 202  
Ромер Сакс 277  
Рубинштейн Джошуа 201



- Рублев Андрей 544  
Рудаков Константин 368  
Рукавишников Иван 342  
Румянцев Сергей Юрьевич 797  
Румянцева О. О. 801–802  
Рура Роза Васильевна 94  
Руссо Жан-Жак 239, 489–490, 595  
Рыков Алексей Иванович 141, 376  
Рысс Петр Яковлевич 94, 100
- Сабашников Михаил Васильевич 225  
Сабашников Сергей Васильевич 225  
Савинков Борис Викторович 191, 204  
Савич Альсгута Яковлевна 199–200, 202  
Савич Овадий Герцевич 200  
Садовский Борис Александрович 477, 721  
Садофьев Илья Иванович 126, 129, 434  
Сажин Валерий Николаевич 28, 100–101  
Салтыков-Щедрин Михаил Евграфович 46, 68, 148, 164, 221, 431, 810, 848, 859, 889, 907, 920, 922, 938  
Самойлов Давид Самуилович 468  
Сандрау Блез 718  
Санта-Крус де 817–818  
Сарнов Бенедикт Михайлович 194  
Сафаров Г. И. 129  
Саянов Виссарион Михайлович 116  
Сванидзе Мария Анисимовна 471  
Сваровская А. С. 719–720  
Свасьян Карен Араевич 217  
Свентоховский Александр 231  
Свирин Ю. М. 831  
Свифт Джонатан 54, 77, 150, 165, 183, 228–229, 655  
Святловская А. М. 230  
Святловский Владимир Владимирович 229–230  
Святополк-Мирский Дмитрий Петрович (см. также: Мирский Дмитрий Петрович) 43, 222, 930  
Сегал Д. 861  
Сезанн Поль 855
- Сейфуллина Лидия Николаевна 116, 943  
Селиванов Арк. 113, 847  
Семенов С. 126, 790  
Семенова Светлана Григорьевна 214  
Сементковский Ростислав Иванович 208  
Сен-Виктор Поль Бен де 225  
Сенека 466, 898  
Сен-Пьер Жак-Анри Бернард де 229  
Сен-Симон Клод Анри де Рувруа 211, 486  
Серафимович Александр Серафимович 733, 813  
Сервантес Сааведра Мигель де 481, 522, 533, 944  
Сергеев-Ценский Сергей Николаевич 145–146, 166, 643, 646, 721, 911, 917  
Серков Андрей Иванович 273  
Силард Лена (урожд. Айзатулина Елена Афиятовна) 267, 670, 857  
Симонов Рубен Николаевич 843  
Симплиций 317–318  
Скалон Николай Романович 502, 509, 515–518, 527–528, 890  
Скапула (Квинт Флавий Скапула Тертулл) 225  
Скарская Надежда Федоровна 71  
Скороспелова Екатерина Борисовна 10, 388, 487, 501–502, 504, 510, 516, 542, 556, 580, 757  
Скрябин Александр Николаевич 47, 284, 511, 529, 533, 567–570, 572, 577, 584, 586, 660, 754, 756, 783, 785  
Слезкин Юрий Львович (псевд. Жорж Деларм) 98  
Слободнюк Сергей Леонович 272, 393, 531–532  
Слоним Марк Львович 22, 34, 50, 126, 383, 608, 617, 921  
Слонимский Михаил Леонидович 14, 44, 125–126, 143, 152–153, 201, 203, 260, 373  
Смирнов М. 730

- Смирнов Николай Павлович  
Смирнов С. 466  
Соколов Владимир 852  
Соколова Людмила Владимировна 208  
Сокольников Григорий Яковлевич 191, 456  
Сократ 262  
Солженицын Александр Исаевич 20, 47, 368, 475, 738–739, 744, 751, 839, 909, 923  
Соловьев Владимир Сергеевич 320, 325–326, 333, 441, 492–494, 498, 555  
Сологуб Федор (наст. Тетерников Федор Кузьмич) 13, 37, 39, 45, 47, 56, 66, 94, 111–116, 125, 146, 157–158, 162–172, 221, 254, 261, 277, 320, 381, 408–409, 505, 655, 721, 907, 911, 917–918, 933  
Сорокин Григорий Эммануилович 120  
Сорокин Питирим Александрович 124, 237  
Софронов В. Я. 831  
Спаак Шарль 852  
Спиноза Бенедикт 80, 441  
Срезневский Измаил Иванович 184  
Сталин Иосиф Виссарионович (наст. Джугашвили) 36, 121, 123, 160, 190, 200, 203, 359, 376–377, 379, 410, 427, 453, 471–473, 851  
Станиславский Константин Сергеевич 248, 859  
Старков Анатолий Николаевич 121, 147  
Стенбок-Фермор Елизабет (Stenbock-Fermor Elisabeth) 606, 622  
Степанова М. Г. 581, 589, 592  
Степанян Карен Ашотович 839–840  
Степун Федор Августович 124  
Стивенсон Роберт Льюис 147, 275–277  
Стокер Брэм 277  
Столяр Николай Адрианович 61, 921  
Стравинский Игорь Федорович 720, 828  
Стригалев А. 426  
Стрижев Александр Николаевич 145, 208, 841, 869, 909  
Струве Глеб Петрович 171–172, 382, 535, 610–613, 615, 619  
Струве Никита Алексеевич 271, 285, 535, 945  
Стругацкий Аркадий Натанович 633  
Стругацкий Борис Натанович 633  
Суворин Алексей Сергеевич 234  
Суворова Клара Николаевна 859  
Сутугина Вера Александровна 94  
Таберιο Николай Петрович 439  
Тавризян Гаянэ Михайловна 901  
Тагер Елена Михайловна 120  
Таиров Александр Яковлевич 827, 856, 859  
Такиуллина Индира Файзрахмановна 920  
Татлин Владимир Евграфович 337, 342, 426, 629, 633  
Тверской К. К. 837  
Тейлор (Тэйлор) Брук (Taylor Brook) 626  
Тейлор (Тэйлор) Томас (Taylor Thomas) 626  
Тейлор (Тэйлор) Фредерик Уинслоу (Taylor Frederick Winslow) 249, 262, 634  
Терехина Вера Николаевна 242  
Тертуллиан (Квинт Септимий Флоренс Тертуллиан) 225, 817  
Тилкес Ольга 713  
Тименчик Роман Давидович 32  
Тимирязев Аркадий Климентьевич 631  
Тихонов Александр Николаевич (псевд. Серебров) 98, 101, 106, 140, 413, 608  
Тихонов Николай Семенович 98, 101, 106, 140, 143, 203, 260, 843  
Толмачев Василий Михайлович 208  
Толстая-Сегал Елена 409  
Толстой Алексей Константинович 146, 148, 184, 203, 381, 384, 394, 438, 531, 646, 662, 732, 843, 911, 938  
Толстой Алексей Николаевич 115, 127, 140, 148–149, 152, 251–252, 260, 273, 349, 371, 409, 438, 579, 606, 629, 820, 833

- Толстой Лев Николаевич 35, 45, 48, 84, 110, 208, 251, 254, 257, 321, 358, 393, 441, 489–490, 560, 697, 852, 919
- Толстой Михаил Павлович 376
- Топоров Владимир Николаевич 77, 324, 664, 772, 861
- Тренев Константин Андреевич 146, 911
- Тренин В. 420, 422
- Трофимова О. 899
- Троцкий Лев Давидович (наст. Бронштейн Лейб) 124, 130, 137–138, 204, 269, 488, 612, 945
- Трубачев Олег Николаевич 726
- Туманный Дир 434
- Туниманов Владимир Артемович 43, 46, 174, 580, 584, 588–589, 602, 751, 822, 852, 904, 920
- Тургенев Иван Сергеевич 249, 535, 922, 938, 942
- Туровский Кирилл 544, 550
- Туфанов Александр Васильевич 120
- Тынянов Юрий Николаевич 43–44, 68, 143, 203–204, 260, 345, 347–348, 356, 364, 382, 411, 413, 520–521, 582, 598, 606–607, 630
- Тыркова (Тыркова-Вильямс) Ариадна Владимировна 97
- Тырышкина Е. В. 308, 505
- Тэффи (урожд. Лохвицкая, в замуж. Бучинская Надежда Александровна) 34
- Тюпа Валерий Игоревич 506–509, 512, 516
- Тюрин Александр Владимирович 215, 224, 257, 663, 691, 857
- Тюрин Александр Николаевич 142, 234, 924
- Тютчев Федор Иванович 695, 923
- Уайльд Оскар 222, 231, 510, 834
- Уайт Джон (White John) 616–617
- Ульф Оуэн (Ulph Owen) 624
- Умов Николай Алексеевич 241, 441
- Унамуно М. де 533
- Усова Людмила Николаевна (см. также: Замятина Людмила Николаевна) 26–27, 48, 143, 173, 213, 218, 438, 453, 460, 851
- Успенский Глеб Иванович 221
- Успенский Лев Васильевич 697
- Успенский Петр Демьянович (Ouspensky P. D.) 241, 273, 437–440, 442, 444–447, 449–450, 561
- Устинов Андрей Борисович 100–101
- Устрялов Николай Васильевич 457–458, 462, 464–465, 469, 472–475, 477
- Утин Евгений Иванович 305–306
- Ухтомский Алексей Алексеевич 207–208
- Уэйт А. Е. 277
- Уэллс Герберт Джордж (Wells H. G.) 12, 37, 55, 77, 129, 133, 145, 164, 215, 228–229, 233–234, 240, 251–252, 274, 277, 349, 431, 520, 533, 580, 612, 616, 620, 623, 628, 633, 636, 718, 781, 788–789, 834, 856, 865, 907, 909
- Фаворов А. В. 528
- Фадеев Александр Александрович 120, 140
- Файман Григорий Самуилович 105–106, 363
- Фалькенфельд Макс 210–211, 213
- Фасмер Макс 78
- Федин Константин Александрович 33, 45, 58, 63, 92, 111, 113, 115, 117–118, 120–121, 125, 143, 146, 148–149, 153, 200–203, 232, 371, 392, 408, 476–477, 618–619, 717, 818, 840, 843, 847
- Федина Нина Константиновна 146, 149, 152, 202, 260, 476, 813
- Федоров Н. Д. 276
- Федоров Николай Федорович 214, 276
- Фёдоров Фёдор Полиектович 694
- Федотов Георгий Петрович 653
- Федюкин С. 122
- Фейерабенд Пауль 288

- Фехнер Густав Теодор 235, 441  
Фигуровский П. 529  
Филипов Борис Андреевич (наст. Филистинский) 39, 215, 691, 808, 919  
Филофей, *старец* 554–555  
Флакер А. 506  
Фламарион Камилл 267, 273  
Флейшман Лазарь Соломонович 119, 123, 137, 140, 390, 392, 404–405, 468  
Флерова Валентина Андреевна (урожд. Жулковская) 219  
Флобер Густав 42  
Флоренский Павел Александрович 266, 320, 441, 517, 524, 855, 857–858, 916–917  
Форд Генри (Ford Henry) 626–627  
Форш Ольга Дмитриевна 91, 143, 260, 408, 654, 665, 813  
Фрай Н. (Frye N.) 351  
Франк Семен Людвигович 124, 217, 320, 470  
Франс Анатоль (France Anatole) 37, 39, 46, 54, 98, 165, 179, 202, 209, 461, 521, 612, 655, 718, 907  
Фредерик Поль 226  
Фрезинский Борис Яковлевич 192–193, 199–200, 203, 382, 945  
Фрейд Зигмунд (Freud Sigmund) 243–244, 263, 276, 446, 621, 636, 900  
Фрейденберг Ольга Михайловна 77–78  
Фридман Александр Александрович 243  
Фромм Эрих 446  
Фуко Мишель (Foucault M.) 454–455, 460  
Фултон (Фультон) Роберт 258  
Фурье Шарль 211, 486, 489, 595  
Фюс Эрвин 546  
Хаггард Райдер 277  
Хазанов Борис 194  
Хаксли Олдос (Huxley Aldous) 55, 450–451, 610, 612–613, 616, 620  
Ханзен-Лёве О. А. (Hansen-Löve A. A.) 671  
Харджиев Николай Иванович 420, 422  
Харитон Борис Осипович 105, 137  
Харитонов Владимир Александрович 450  
Хармс Даниил Иванович (наст. Ювачёв) 455–456, 464, 469  
Хатямова (Резун) Марина Альбертовна 500, 946  
Хвольсон Орест Данилович 241  
Хейзингтон С. С. (Hoisington S. S.) 354, 624, 635  
Хект Бен 843  
Хетени Жужжа (Hetényi Zsuzsa) 367, 947  
Хинтон Чарльз Говард 241, 439, 441, 449  
Хлебников Велимир (наст. Виктор Владимирович) 266–267, 282, 419, 426, 469–470, 855  
Ходасевич Владислав Фелицианович 63, 100, 160, 320, 342, 416, 935  
Хойсингтон Сона Стефан (Hoisington Sona Stephan) 624, 634  
Холл Мэнли Палмер 561–562  
Хоружий Сергей Сергеевич 122, 127, 136  
Христофоров Василий Степанович 103–104, 107  
Хшановская Алиция 563  
Цветаева Марина Ивановна 10, 22, 34, 192, 320, 936  
Цимбал Сергей Львович 843–844  
Цимборска-Лебода Мария (Cymborska-Leboda Maria) 808  
Чайковский Петр Ильич 27  
Чаликова Виктория Атомовна 524, 561  
Чапек Карел (Čapek Karel) 235, 621  
Чапыгин Алексей Павлович 39–40, 151, 219, 260, 813, 843  
Чеботаревская Анастасия Николаевна 94, 166–167, 169–170

- Черных Виктор Алексеевич 36  
Чернышевский Николай Гаврилович 211, 223, 328, 342, 403, 426, 489, 595, 865, 942  
Честертон Гилберт Кит 277, 288, 827  
Чехов Антон Павлович 37–38, 45, 62, 70, 164, 221, 234–235, 254, 383, 611, 673, 697, 700, 869, 907, 910–911, 913, 922, 932, 942, 948  
Чингисхан 213  
Чирков Борис Петрович 848  
Чистов Кирилл Васильевич 695, 938  
Чичери-Ронэ Иштван (Csicsery-Ronay Istvan) 633  
Чудаков Александр Павлович 413, 832  
Чудакова Мариэтта Омаровна 119, 123, 413, 456, 632, 907  
Чудовский В. 92  
Чуковская Елена Цезаревна 29, 126, 462, 473  
Чуковский Корней Иванович 29–30, 32–34, 44, 54, 91, 96, 98, 100, 102–103, 126–127, 137–138, 142–144, 149, 164, 176, 192, 199, 261, 381–382, 405, 409, 413, 416, 418, 421–422, 431, 458, 462, 464, 467, 472–473, 477, 509, 717, 781, 811, 818, 857–858, 891–892, 933  
Чумандрин Михаил Федорович 116  
Шагал Марк Захарович 855  
Шагинян Мариэтта Сергеевна 57, 92, 143  
Шайнпфлюгова Ольга 235  
Шайтанов Игорь Олегович 84, 365, 370, 521, 632, 691, 778, 947  
Шапиро Р. А. 848  
Шапорин Юрий Александрович 830  
Шаховская Зинаида Алексеевна 34–35, 37, 39, 45, 202–203, 224, 291  
Шварц Евгений Львович 143, 192, 249  
Шведе-Радлова Надежда Константиновна 31, 33  
Шевцова Л. К. 491  
Шейн Алекс (Shane Alex M.) 317, 404, 606, 619–620, 678, 733, 783, 892  
Шекспир Уильям 384, 416, 432, 481, 513, 525, 531, 533, 584, 667, 811, 850, 863, 947  
Шергин Борис Викторович 477  
Шеридан Ричард Бринсли 37, 834, 907  
Шестаков Дмитрий Петрович 276, 320, 450  
Шестов Лев Исаакович 180, 518  
Шеффлер Л. (Scheffler L.) 139, 415, 431, 436, 509, 742, 747, 749  
Шехтель Федор Осипович 720  
Шиллер Фридрих 850  
Ширмаков Павел Петрович 94, 171  
Шитц И. И. 470  
Шишкин Алексей Петрович 451  
Шишкина Лидия Ивановна 948  
Шишков Вячеслав Яковлевич 39, 41, 98, 116–118, 151, 175, 249–250, 260, 408, 646, 812  
Шкапская Мария Михайловна 192–193, 409  
Шкловский Виктор Борисович 42, 60, 68, 92, 99, 102, 140, 143–144, 196, 204, 219, 260, 381–382, 411, 455, 459, 502, 567, 606–607, 629–630, 632, 670, 719, 792, 813, 920, 925–926, 930, 932  
Шмелев Иван Сергеевич 144, 146, 310–312, 315, 334, 380, 646, 662, 721, 911, 935, 937  
Шмид Вольф (Schmid Wolf) 367, 452, 502, 670–671, 673, 693, 709, 711–712, 921, 948  
Шолохов Михаил Александрович 371, 669  
Шопен Фредерик 27, 47  
Шопенгауэр Артур 45, 255, 916  
Шостакович Дмитрий Дмитриевич 810  
Шоу Бернард Джордж (Shaw George Bernard) 12, 450, 718, 907  
Шоу Шарлотта 450

- Шпенглер Освальд 124, 383–384, 657, 844, 856, 872–874, 888, 890–893, 901–903
- Шпрангер Эдуард (Spranger Eduard) 50
- Штейнберг Аарон Захарович 136, 720
- Штейнер Рудольф 273
- Штридтер Юрий (Striedter Jurij) 629, 637
- Шульман Константин фон 295
- Шумихин Сергей Владимирович 29, 356
- Щеглов Николай Николаевич 225
- Щеголев Павел Елисеевич 203, 261
- Щербак Антонина Семеновна 49
- Щербачев В. 416
- Щусев Алексей Викторович 720
- Эвклид 45, 441, 659, 857, 919
- Эдвардс Т. Р. Н. (Edwards T. R. N.) 628
- Эйзенштейн Сергей Михайлович 243
- Эйнштейн Альберт (Einstein Albert) 44–45, 157, 164, 166, 207–208, 235, 242–243, 245, 258, 347–348, 363, 441, 446–447, 630–631, 633, 659, 788, 916
- Эйхенбаум Борис Михайлович 42–43, 48, 65–67, 127, 163, 409, 472, 860
- Эйхенбаум Ольга Борисовна 472
- Элиаде М. (Eliade M.) 519–521, 528, 891
- Элиот Томас Стернс 77
- Энгельмайер Петр Климентьевич 235
- Эндрюс (Эндрю) Эдна Николаевна 105, 271–272, 281, 283, 290, 529–530
- Эпштейн Михаил Наумович 591, 904
- Эренбург Илья Григорьевич 152, 190–204, 252, 254, 349, 371, 373, 382, 609, 945–946
- Эрлих Юлий Николаевич 225
- Эрмлер Фридрих Маркович 841
- Эсфирь 316
- Эткинд Александр Михалович 243, 514
- Эткинд Ефим Григорьевич 633
- Эттли Поль (иногда Оттли, Oettly) 21
- Эфрос Абрам Маркович 98, 106, 111, 113, 139, 409, 413
- Ювенал 898
- Юденич Николай Николаевич 130, 816
- Юдин Павел Федорович 203
- Юдифь 316
- Южин Александр Иванович 814
- Юнг Карл Густав (Jung Karl) 353–354, 540, 622, 667–668, 862
- Юрьев Юрий Михайлович 835, 837
- Юрьева Л. М. 579
- Ягода Генрих Григорьевич 135, 377
- Якобсон Роман Осипович 241–242, 608
- Яковенко Валентин Иванович 211
- Яковлев Анатолий Александрович 446
- Яковлев Я. 125
- Яковлева И. П. 734–735
- Якубовский Георгий Васильевич 911
- Якушева Г. 391
- Ямвлих 561
- Янгиров Рашит Марванович 25, 28–29, 34, 36, 44, 382
- Янсен Петр 543
- Янушкевич А. 786
- Ярмолинский Авраам (Абрам) Цаллевич 143–144, 607, 892
- Ярошевский Михаил Григорьевич 257
- Ясный Михаил Абрамович 61, 229
- Яценко Александр Семенович 145–147, 152
- Aldridge 628
- Baak J. van 674
- Baczko B. 789
- Browning G. L. 670
- Carlson M. 267
- Chevalier J. 279, 281, 284, 286
- Cohn N. 270

- Daniels Les. 277  
Denning M. 279  
Dubois J. 162  
  
Fedorovski V. 269  
  
Gabirol S. 279  
Gallo G. 784  
Gheerbrant A. 279, 281, 284, 286  
Ghyka M. 267, 279–280  
  
Hobzova D. 135  
Hoover Herbert 103  
Hughes Robert P. 236  
Huret J. 166  
  
Jesen P. A. 670  
  
Kákosy László 714  
  
Leech-Anspach G. 678  
  
Leighton L. G. 267  
  
Maquire K. 521, 634  
Morris D. 277  
  
Oulanoff H. 670  
  
Phillips O. 279  
  
Riffard P. 279  
Ripellino A. M. 786  
  
Scherr B. 171  
Strada V. 789  
Suvin D. 623, 785  
  
Venclova Tomas Andrius 236  
  
Weissman Benjamin 103  
  
Yates F. A. 270



---

## СОДЕРЖАНИЕ

От издателя . . . . .	5
От составителей. . . . .	7
<i>Е. Б. Скорospelова</i> Возвращение . . . . .	10

### I

<i>М. Ю. Любимова</i> Жизненный стиль и творческая манера Е. Замятина. . . . .	25
<i>И. О. Шайтанов</i> Рождение манеры: место Е. Замятина в литературной традиции .	53
<i>Т. А. Кукушкина</i> Замятин в правлении Всероссийского союза писателей (Петроградский / Ленинградский отдел) . . . . .	93
<i>А. Ю. Галушкин</i> Письмо Е. Замятина А. Воронскому: К истории ареста и несостоявшейся высылки Замятина в 1922–1923 гг. . . . .	122
<i>Т. Т. Давыдова</i> Е. Замятин и «Серапионовы братья»: из истории литературной учебы 1920-х гг. . . . .	142
<i>Л. К. Оляндэр</i> Е. Замятин и жанр литературного портрета . . . . .	154
<i>Л. Геллер</i> Е. Замятин и Ф. Сологуб. . . . .	162
<i>А. М. Грачева</i> Алексей Ремизов — читатель романа Е. Замятина «Мы» . . . . .	173
<i>Б. Я. Фрезинский</i> И. Эренбург и Е. Замятин (история контактов и взаимоотношений с финальной загадкой) . . . . .	190

### II

<i>М. Ю. Любимова</i> Философские взгляды и культурологические воззрения Е. Замятина . . .	207
<i>Л. Геллер</i> Утопия в зеркале гематрии, или Эзотерический модернизм Е. Замятина . . . . .	265
<i>Р. Гольдт</i> Религиозный кризис и протест против мира отцов. . . . .	291
<i>А. В. Лебедев</i> «Святой грех» Зеницы Девы, или Что мог прочитать инок Еразм (два произведения Е. Замятина в церковно-литературном контексте) . . .	296

<i>Т. Т. Давыдова</i>	Традиции агиографии в прозе Е. Замятина . . . . .	310
<i>Н. Н. Комлик</i>	Телесный код в русской литературе и в творчестве Е. Замятина . . .	319

### III

<i>И. О. Шайтанов</i>	Анатомия утопии: роман «Мы» в творчестве и судьбе Е. Замятина . . .	341
<i>Т. Т. Давыдова</i>	«Мы» Е. Замятина — роман-антиутопия . . . . .	380
<i>А. Ю. Галушкин</i>	К «допечатной истории» романа Е. Замятина «Мы» (1921–1924) . . . .	404
<i>И. А. Доронченков</i>	Об источниках романа Е. Замятина «Мы» . . . . .	415
<i>М. Ю. Любимова</i>	«Разговоры с дьяволом» и «Tertium Organum» П. Д. Успенского (Заметки об источниках романа «Мы» Е. Замятина) . . . . .	437
<i>Р. Гольдт</i>	Последнее убежище личности: Записки Д-503 и психология личности в подлинных дневниках межвоенного периода . . . . .	452
<i>А. Е. Ануфриев</i>	Неизвестный источник романа Е. Замятина «Мы» (Д. Пэрри «Багровое Царство») . . . . .	478
<i>В. А. Недзвецкий</i>	Благо и благодетель в романе Е. Замятина «Мы» (О литературно-философских истоках произведения) . . . . .	487
<i>М. А. Хатямова</i>	Метатекстовая структура романа Е. Замятина «Мы» . . . . .	500
<i>С. И. Пискунова</i>	«Мы» Е. Замятина: Мефистофель и Андрогин . . . . .	519
<i>Н. А. Струве</i>	Символика чисел в романе Е. Замятина «Мы» . . . . .	535
<i>В. В. Колчанов</i>	Мистериальные векторы и нумерологические аллюзии в романе Е. Замятина «Мы» . . . . .	540
<i>К. В. Дьякова</i>	Звуковые образы в романе Е. Замятина «Мы» . . . . .	566
<i>А. Б. Перзек</i>	Интертекст «Медного всадника» А. Пушкина в антиутопии Е. Замятина «Мы» . . . . .	578
<i>Дж. Куртис</i>	Исследования романа «Мы» за рубежом . . . . .	603

## IV

<i>Л.В. Полякова</i>	
Повесть Е. Замятина «На куличках»: опыт прочтения . . . . .	641
<i>Л.И. Шишкина</i>	
Петербург и «петербургский текст» Е. Замятина . . . . .	653
<i>Л.К. Оляндэр</i>	
Е. Замятин и «петербургский текст» . . . . .	664
<i>В. Шмид</i>	
Орнаментальный текст и мифологическое мышление в рассказе Е. Замятина «Наводнение» . . . . .	670
<i>Т.В. Иванова</i>	
Время и пространство в рассказе Е. Замятина «Наводнение» . . . .	691
<i>Ж. Хетени</i>	
Мифологемы в «Наводнении» Е. Замятина . . . . .	708
<i>Н.Ю. Желтова</i>	
Поэтика национального характера в «северно-русской» тетралогии Е. Замятина («Кряжи», «Африка», «Север», «Ёла») . . . . .	717
<i>В.Н. Евсеев</i>	
Жанровый синтез в рассказах Е. Замятина . . . . .	752
<i>Р. Джулиани</i>	
«Пещера» Е. Замятина: история и апокалипсис . . . . .	780
<i>Е.В. Захарова</i>	
Пространство среднерусской провинции в прозе Е. Замятина . . . .	791
<i>А. Гильднер</i>	
«Русь» Е. Замятина и «Русские типы» Б. Кустодиева...: Экфрасис, диалог искусств или творческое взаимодействие? . . . . .	799
<i>Д.И. Золотницкий</i>	
Е. Замятин — драматург . . . . .	809
<i>Р. Гольдт</i>	
Условные и творческие аспекты знака в «Блохе» Е. Замятина . . . .	854
<i>Е.А. Лядова</i>	
Историософия и структурно-поэтическая парадигма трагедии Е. Замятина «Атилла» . . . . .	867
<i>М.А. Хатямова</i>	
«Бич Божий»: логика повествования и концепция истории Е. Замятина . . . . .	887

## V

<i>Л.В. Полякова</i>	
К спорам о творческом методе Е. Замятина . . . . .	907
Сведения об авторах . . . . .	932
Указатель имен . . . . .	949

*Учебное издание*

**Е. И. ЗАМЯТИН: PRO ET CONTRA**

*Личность и творчество Евгения Замятина  
в оценке отечественных и зарубежных исследователей*

**Антология**

Составители:

*Ольга Владимировна Богданова,  
Марина Юрьевна Любимова*

*Директор издательства Р.В. Светлов  
Заведующий редакцией В.Н. Подгорбунских  
Корректор С.А. Авдеев  
Верстка Т.О. Прокофьевой*

Подписано в печать 5.10.2014. Формат 60 × 90<sup>1/16</sup>  
Бум. офсетная. Печать офсетная.  
Усл. печ. л. 60,87. Тираж 1000 экз.  
Зак. №

191023, Санкт-Петербург, наб. р. Фонтанки, 15,  
Издательство Русской христианской гуманитарной академии.  
Тел.: (812) 310-79-29; факс: (812) 571-30-75;  
email: editor@rhga.ru. URL: <http://www.rhga.ru>

Отпечатано в типографии «Контраст»  
192029, Санкт-Петербург, пр. Обуховской обороны, д. 38



## **РУССКАЯ ХРИСТИАНСКАЯ ГУМАНИТАРНАЯ АКАДЕМИЯ**

### **Программы высшего и среднего профессионального образования**

**Формы и сроки обучения:** очная, очно-заочная, заочная, заочная с элементами дистанционной.

Дополнительное образование и переподготовка. Второе высшее.

**ВО:** бакалавриат — 4 года, магистратура — 2 года, аспирантура — 3 года.

**СПО:** Колледж иностранных языков — 3 года 10 месяцев.

**Вступительные испытания:** 15 мая — 15 октября. ЕГЭ в зависимости от выбранного направления: биология, иностранный язык, история, литература, математика, обществознание, русский язык. Конкурсные испытания в вузе: устный или письменный экзамен по профильному предмету направления, собеседование.

**Стоимость обучения:** 27 000–46 500 руб. за семестр  
(в зависимости от направления и формы обучения).

Имеется возможность полного или частично бесплатного обучения за счёт грантов Ученого совета РХГА.

#### **ДНИ ОТКРЫТЫХ ДВЕРЕЙ:**

последний четверг каждого месяца  
в 17:00 для абитуриентов академии,  
в 18:30 для абитуриентов колледжа

#### **А ДРЕС:**

наб. реки Фонтанки, 15  
(м. «Невский проспект», «Гостиный Двор»)

#### **ТЕЛЕФОНЫ:**

(812) 314-35-21; 334-14-41

abiturient@rhga.ru, ozo@rhga.ru, info@rhga.ru  
www.rhga.ru



## **НАПРАВЛЕНИЯ ПОДГОТОВКИ:**

Искусства и гуманитарные науки

Культурология

- китаистика и японистика

Педагогика

Психология

Религиоведение

Теология

Философия

Филология

- английский язык и культура
- испанский язык и культура
- итальянский язык и культура
- финский язык и культура