

S E R I E S M I N O R



Н. З. КОЛЬЦОВА

ТВОРЧЕСТВО
Е. ЗАМЯТИНА



ПРОБЛЕМЫ ПОЭТИКИ



Памяти моего учителя
ЕКАТЕРИНЫ БОРИСОВНЫ СКОРОСПЕЛОВОЙ

МОСКОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
УНИВЕРСИТЕТ им. М. В. ЛОМОНОСОВА
Филологический факультет

Н. З. КОЛЬЦОВА

ТВОРЧЕСТВО Е. ЗАМЯТИНА

ПРОБЛЕМЫ ПОЭТИКИ



Издательский Дом ЯСК
Москва
2019

УДК 82
ББК 83.3(2Рос=Рус)6
К 60

Печатается по постановлению
Редакционно-издательского совета
филологического факультета МГУ им. М. В. Ломоносова

Рецензенты:
доктор филологических наук,
профессор МГУ им. М. В. Ломоносова
Н. М. Солнцева,
доктор филологических наук,
профессор ЯГПУ им. К. Д. Ушинского
Т. Г. Кучина

Кольцова Н. З.
К 60 Творчество Е. Замятина: Проблемы поэтики. — М.: Издательский Дом ЯСК, 2019. — 176 с. — (Studia philologica. Series minor.)

ISBN 978-5-907117-55-6

В монографии представлен анализ произведений ярчайшего представителя русского модернизма XX века Е. И. Замятина, при этом в поле зрения автора книги оказывается как раннее, так и зрелое творчество писателя, что помогает показать эволюцию его творческих взглядов и выявить универсальные черты поэтики. В книге использованы различные исследовательские алгоритмы, позволяющие рассмотреть проблемы неомифологизма, синкретизма, раскрыть роль математической символики в романе «Мы», проанализировать литературные контексты, с которыми соотнесены как художественные произведения писателя, так и его литературоведческие работы.

*В оформлении переплета использован
портрет Е. И. Замятина работы Ю. П. Анненкова (1921)
и фрагмент картины В. В. Кандинского «Композиция VIII» (1923)*

УДК 82
ББК 83.3(2Рос=Рус)6

ISBN 978-5-907117-55-6

© Н. З. Кольцова, 2019
© Издательский Дом ЯСК, 2019

СОДЕРЖАНИЕ

<i>От автора</i>	7
ГЛАВА 1	
Раннее творчество	11
ГЛАВА 2	
Образ Англии в малой прозе Е. Замятина и Д.Г. Лоуренса	39
ГЛАВА 3	
К вопросу об «английских» корнях романа «Мы»	56
ГЛАВА 4	
«Мы» как неомифологический роман	61
ГЛАВА 5	
Роман «Мы» и миф о Прометее	78
ГЛАВА 6	
Роман «Мы» и «петербургский текст» русской литературы	98
ГЛАВА 7	
Математическая символика в романе «Мы»	116

ГЛАВА 8	
Литературоведческое наследие Е. Замятина	154
ГЛАВА 9	
Синтетизм Е. Замятина и синкретические тенденции в русской литературе первой трети XX века	160
<i>Литература</i>	171

ОТ АВТОРА

В этой книге собраны статьи и работы разных лет, основная часть которых была создана еще в прошлом тысячелетии — в то время, когда история отечественного замятиноведения только начинала оформляться. Тогда, в конце 80-х — начале 90-х годов XX века, интерес к творчеству Замятина и к его роману «Мы» был предопределен прежде всего социально-политической обстановкой в стране: мысли «еретика» (так сам писатель определял свое литературное амплуа) удивительным образом резонировали с настроением «постперестроечных» десятилетий — эпохой переосмысления советского прошлого, критическим пересмотром всего того, что еще недавно казалось неизменным и неприкосновенным, — в первую очередь идеологии, основанной на безоговорочном признании примата коллективного над индивидуальным, «мы» над «я». Не только читатели, но и литературоведы не могли не восхищаться провидческим гением писателя, сумевшего предсказать последствия тех явлений, которые в 20-е годы XX века только угады-

вались, неудивительно поэтому, что отечественные исследователи основное внимание уделяли Замятину как основоположнику жанра романа-антиутопии*.

Однако уже в конце 80-х годов XX века, в то время, когда состоялось возвращение замятинского наследия на родину, стали появляться работы ученых, сумевших увидеть в Замятине не только провидца-мыслителя, не только еретика, но и настоящего художника слова. Статья Е. Б. Скороспеловой с говорящим названием «Возвращение»** открывала современному читателю Замятина — подлинного классика отечественной литературы, творчество которого глубоко связано с традициями как реализма, так и модернизма.

Тогда же, в конце 80-х годов XX века, начал свою работу семинар Е. Б. Скороспеловой, посвященный творчеству Е. Замятина. Результатом деятельности семинара явились статьи, дипломные и кандидатские работы ее учеников (Ло Ливея, Чжунь Иля, автора данного сборника — Н. З. Кольцовой и др.). Семинар профессора Скороспеловой во многом и выработывал те подходы к творчеству писателя, которые сегодня в большой степени определяют картину замятиноведения в целом. Более того, немалая заслуга Екатерины Борисовны есть и в том, что сегодняшние школьники способны ориентироваться в пространстве замятинского романа-ребуса: адресованная стар-

* Чаликова В. А. Антиутопия Евгения Замятина: Пародия или альтернатива? // Социокультурные утопии XX века: Реф. сб. Вып. 6. М., 1988. С. 134–165; Гальцева Р., Роднянская И. Помеха — чело-
век. Опыт века в зеркале антиутопий // Новый мир. 1998. № 12. С. 217–230.

** Скороспелова Е. Б. Возвращение // Замятин Е. И. Избранные произведения. М., 1990. С. 3–14.

шекласникам и абитуриентам книга «Замятин и его роман “Мы”»* из серии «Перечитывая классику» в ясной и лаконичной форме знакомит читателя и с историей создания произведения, и с поэтикой текста, изобилующего намеками, историко-культурными аллюзиями и реминисценциями, большинство из которых сегодня уже разгаданы. Но в то время, когда Е.Б. Скорospelова и ее ученики только приступали к изучению творчества Замятина, фундаментальных исследований, посвященных художественному своеобразию его произведений, было не так много и существовали они в основном в пространстве англоязычного литературоведения (за то время, в течение которого писатель был «отлучен» от отечественной культуры, западные исследователи создали немало интересных работ).

Екатерина Борисовна, некоторое время преподававшая в США русский язык и литературу, по возвращении предоставила студентам и аспирантам МГУ им. М.В. Ломоносова уникальную возможность изучить статьи и книги западных славистов — и если сегодня имена Э.Дж. Брауна, Р. Грегга, Г. Керна, К. Коллинза хорошо известны, то в конце 80-х — начале 90-х годов XX века их еще только предстояло ввести в пространство отечественного замятиноведения**.

С момента возвращения творчества писателя на родину прошло уже более тридцати лет, и за это время появилось множество интереснейших моногра-

* Скорospelова Е.Б. Замятин и его роман «Мы». В помощь преподавателям, старшеклассникам и абитуриентам. М., 1999. (Серия «Перечитывая классику»).

** Дипломная работа автора данного сборника называлась «Творчество Е. Замятина в англоязычном литературоведении», 1993 г.

фий и статей, возникли замятинские исследовательские центры, самым ярким из которых, безусловно, является Тамбовский государственный университет. Профессор Л. В. Полякова, крупнейший специалист по творчеству писателя, в течение всех этих десятилетий объединяет вокруг себя учеников и коллег из России и стран ближнего и дальнего зарубежья, о чем свидетельствуют и международные конференции «Замятинские чтения», и ежегодные сборники, выпускаемые Тамбовским государственным университетом, посвященные литературоведению на современном этапе и, разумеется, изучению творчества Замятина, и многочисленные монографии и статьи отечественных специалистов по творчеству писателя — это прежде всего работы самой Л. В. Поляковой, М. А. Хатямовой, Н. Комлик*.

Данная книга ни в коей мере не претендует на подведение итогов изучения прозы Замятина, задача автора гораздо скромнее: дать читателю возможность увидеть не столько динамику, сколько становление отечественного замятиноведения, понять, как формировались различные подходы к осмыслению творчества писателя, и, может быть, с помощью представленных здесь работ «войти» в атмосферу семинара профессора Е. Б. Скороспеловой.

* Полякова Л. В. Евгений Замятин в контексте оценок истории русской литературы XX века как литературной эпохи. Тамбов, 2000; Хатямова М. А. Формы литературной саморефлексии в русской прозе первой трети XX века / Науч. ред. В. А. Суханов. М., 2008; Комлик Н. Н. Творческое наследие Е. И. Замятина в контексте традиций русской народной культуры. Елец, 2000.

ГЛАВА 1

Раннее творчество

Для современного читателя имя Евгения Замятина, пожалуй, стоит в одном ряду с именами Джорджа Оруэлла, Олдоса Хаксли, Курта Воннегута, Рэя Брэдбери. Действительно, именно роман «Мы» лежит у истоков жанра антиутопии в европейской литературе. «Принадлежность» Замятина к европейской культуре отмечали и современники писателя: Блок как-то назвал Замятина «англичанином», и это прозвище «срослось» с писателем, в котором современники видели человека сдержанного, всегда элегантно одетого, несколько педантичного. Так, В. Маяковский в шутивном послании к коллегам-литераторам посвятил Замятину строки:

Что пожелать Вам, сэр Замятин?
Ваш труд заранее занятен.
Критиковать Вас не берусь.
Ваш труд занятие светское...*

* Маяковский В.В. Работникам стиха и прозы, на лето едущим в колхозы (Что пожелать Вам, сэр Замятин?) // Маяковский В.В. Полное собрание сочинений: В 13 т. Т. 9. М., 1958. С. 148–151.

Причины подобного восприятия писателя современниками кроются прежде всего в его биографии: Замятин, математик и кораблестроитель по первой профессии, накануне революции работал на судовой верфях Англии, из которой привез великолепное знание английского языка и произведения, написанные на материале английских впечатлений, — повесть «Островитяне» (1917) и рассказ «Ловец человеков» (1918). Для самого же Замятина быть «англичанином», «западником» прежде всего означало быть «сюжетником», т. е. уметь «строить» занимательный сюжет. В статьях 20-х годов писатель настойчиво призывал собратьев по перу обратить взоры на Запад, на европейскую литературу, чтобы победить «застарелую болезнь» русской прозы — «сюжетную анемию»*.

Однако пришел «англичанин» Замятин в русскую литературу с самой что ни на есть традиционной русской темой — захолустья, глубинки, жизнь которой он знал как никто другой: Замятин родился в семье священника и первые восемнадцать лет провел в Лебедяни, маленьком городке недалеко от Тамбова, в том крае, о котором, по словам самого Замятина, писали Л. Н. Толстой и И. С. Тургенев. По окончании Петербургского политехнического института Замятин преподает на кафедре корабельной архитектуры, публикует свои статьи в технических журналах. Много позже в одном из интервью он определит свою профессию как «еретичество». До 1917 года быть еретиком значило быть на стороне большевиков, и За-

* Замятин Е. Новая русская проза // Замятин Е. Собрание сочинений: В 5 т. Сост., подгот. текста и коммент. Ст. С. Никоненко и А. Н. Тюрина. М., 2004. Т. 3: Лица. С. 608.

мятин еще студентом участвовал в политических демонстрациях, в 1905 году проводил агитацию среди рабочих на Выборгской стороне. Он неоднократно находился под арестом, его выслали из Петербурга на родину, в Лебедянь. Не менее насыщенной была и литературная жизнь Замятина.

Замятинское вхождение в большую литературу оказалось поистине триумфальным: повесть «Уездное» (1912) не просто привлекла к себе внимание, но удостоилась весьма лестных отзывов критиков и писателей. В Замятине увидели последователя Н. В. Гоголя и Ф. М. Достоевского и при этом художника самобытного и оригинального, едва ли не «живого классика»*. Ф. Сологуб даже не поверил, что такое зрелое произведение, как «Уездное», принадлежит перу новичка, и заподозрил в авторстве уже известного к тому времени А. Ремизова.

Однако успеху всё же предшествовала неудача: «Уездное» не было первым произведением писателя — в 1908 году Замятин дебютировал рассказом «Один», который был опубликован в журнале «Образование». За ним последовал рассказ «Девушка», но успех пришел именно с «Уездным», замысел которого, по признанию самого художника, возник из яркого зрительного впечатления: «На какой-то маленькой станции, недалеко от Москвы, я проснулся, поднял штору. Перед самым окном — как вставленная в рамку — медленно проплывала физиономия станцион-

* Позже В. Шкловский, который не относил себя к почитателям таланта Замятина, писал: «Слава у Замятина большая. Всё это заставляет думать, что писатель он классический» (см. Шкловский В. Потолок Евгения Замятина // Шкловский В. Гамбургский счет. М., 1990. С. 246).

ного жандарма: низко нахлобученный лоб, медвежьи глазки, страшные четырехугольные челюсти. Я успел прочесть название станции: Барыбино. Там родился Анфим Барыба и повесть «Уездное»*.

Анфим Барыба — центральная фигура повести — становится воплощением косной, не просветленной разумом, «звериной» провинциальной жизни. Главки, из которых состоит повесть, позволяют не только рассказать историю превращения бесталанного, скудоумного Барыбы из бездельника и воришки в урядника (а урядник в провинциальной глуши — это больше, чем представитель власти, это едва ли не олицетворение государственности), но и благодаря разветвленной системе персонажей охватить все сферы, все слои провинциальной жизни — от мещан, купцов до представителей духовенства (и в этом, безусловно, считается гоголевская традиция). Гоголевское начало заявляет о себе и на уровне писательской техники, приемов, среди которых преобладают гротеск (в бахтинском понимании термина, т.е. на уровне совмещения полярностей, противоположностей в рамках одного образа — будь то образ персонажа или города в целом), метонимический принцип создания портрета, развернутое сравнение и развернутая метафора. Замятин избегает пространных описаний, но благодаря «интенсивной детали» — с помощью заострения какой-либо наиболее характерной черты внешнего облика — создает запоминающиеся, врезающиеся в память изображения героев: сладострастная Чеботариха — расплзающееся тесто, сирота Польшка — тряпочная кукла.

* Замятин Е. Закулисы // Замятин Е. Указ. соч. С. 189.

Тема камня, сопутствующая образу Барыбы на протяжении всего повествования (в первой главке мы видим Барыбу разгрызающим камешки на потеху одноклассникам), постепенно набирает силу, развивается «по крещендо» и получает разрешение в последних строках повести: каменная курганная баба, с которой у автора ассоциируется Анфим Барыба, символизирует пребывание героя — а вместе с ним и всей уездной жизни — в некоем «языческом», т. е. дохристианском, а по сути даже не только «до-человеческом», но и «до-животном» состоянии. «Мертвая душа» Барыбы теперь не просто «заросла телом», но замурована в каменную темницу, и потеря последних признаков человечности в герое подана и как «утрата» им мужского начала: Барыба, «превращаясь» в каменную бабу, т. е. во что-то грузное и бесформенное, сливается с обезличенным, лишенным каких бы то ни было признаков живой жизни «существом» среднего рода — «уездным». Тема и образ камня, варьируясь, подключая к себе другие, становятся одними из ключевых в повести. Подобное последовательное, даже настойчивое повторение запоминающейся подробности, некоей «краски» Замятин позже назовет «интегральным образом»: «Отдельными, случайными образами я пользуюсь редко: 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 интеграль-

ным — распространиться на всю вещь от начала до конца»*.

В «Уездном» проявились характерные черты замятинского идиостиля, и прежде всего один из изблюбленных авторских приемов — введение в подтекст инвертированных библейских мотивов и сюжетов — здесь это сюжет библейской притчи о блудном сыне. Жизненный путь Анфима Барыбы, изгнанного отцом из родного дома, — это переход от одного преступления к другому, каждый раз более тяжкому. Тема экзамена, заявленная в самом начале повествования, задает определенный вектор восприятия повести, подключая ее к жанровой традиции романа воспитания. Раз за разом герой «проваливает» экзамен на человека, и к достаточно безобидным порокам (скудоумию, чревоугодию) добавляются новые грехи, связанные с нарушением главных христианских заповедей («не укради», «не убий»). Предавая своего друга Тимошу, лжесвидетельствуя против того на суде, Барыба становится причиной гибели невиновного. Теме Иудиного греха в повести сопутствует и мотив денег (своеобразным аналогом тридцати сребреников становятся «шесть четвертных»), а также намеченный в повести мотив сомнений, душевных мук, рефлексии главного героя, хотя совесть у Барыбы находится в рудиментарном состоянии — не случайно тот же Тимоша говорит Барыбе: «Души-то, совести у тебя — ровно

* Замятин Е. Указ. соч. С. 195. (Следует подчеркнуть, что в своих критических статьях и эссе Замятин раскрывается как замечательный литературовед, великолепно разбирающийся в законах «прозостроения». Если бы Замятин выражал свою мысль на языке современного литературоведения, он, вероятно, использовал бы такой термин, как «лейтмотив».)

у курицы...»^{*} Однако у героя души еще меньше, чем у курицы: главка, следующая за той, в которой рассказывается о казни Тимоши, носит название «Мураш недоедный» — мураш, букашка, становится воплощением некоего «душевного дискомфорта», который причиняют Барыбе воспоминания о содеянном (именно дискомфорта — не более: очень скоро Барыба преодолевает душевную «нетвердость», и будет более чем твердо «попирать» землю). Не оставляя читателю надежды на воскрешение души героя, автор «восстанавливает справедливость» с помощью инверсии: если в притче о блудном сыне ключевой является идея прощения заблудшей, но раскаявшейся души, то в замятинской версии утверждается право на «непрощение» грешника: отец, вторично прогоняющий сына, становится воплощением высшей правды. Таким образом, Замятин с помощью инверсии (или, как в математике, способом доказательства «от противного») утверждает незыблемые, общечеловеческие ценности.

Ощутимы в «Уездном» и черты стилизации, а точнее, пародийного переосмысления жанра жития и русской бытовой повести XVII века — прежде всего «Повести о Савве Грудцыне» и «Повести о Горе и Злосчасти» (безусловно, восходящих к библейской притче о блудном сыне): у Замятина сохраняются элементы поучения, религиозные и фольклорные мотивы. Кроме того, фольклорное начало, опора на народные представления о «совпадении» добра и красоты^{**} проявляются как в «Повести о Савве Грудцыне»,

^{*} Замятин Е. Уездное // Замятин Е. Указ. соч. Т. 1: Уездное. С. 95.

^{**} Калокагатия — термин, служащий в античной культуре для обозначения гармонического сочетания в человеке внешних и внутренних достоинств.

так и в «Уездном»: красота Саввы воспринимается как отражение его душевных качеств (пусть и не проявившихся до времени), тогда как телесная чрезмерность, доходящая до уродства, свидетельствует о душевной ущербности Барыбы.

Более того, погружение героя в мир греха в замятинской повести, как и в «Повести о Савве Грудцыне», начинается именно с прелюбодеяния. Звучит у Замятина и тема болезни как кризисного, переломного момента в жизни героя, но если для Саввы Грудцына с этого момента начинается история спасения, «выздоровления» души, то для Барыбы телесная болезнь — это лишь краткий период приобщения к «живой жизни»: поселившись у «обветренной», «ржаной» Апроси в избушке «у самого пруда», герой получает возможность познакомиться с поэзией деревенской жизни, которую Замятин, подобно Некрасову, видит в неизбежной любви русского человека к природе, в стремлении к труду. Сцены в «Апросиной избушке» — едва ли не единственные в повести — позволяют читателю «совпасть» с героем в ощущении красоты и правды мира. Выздоровливая, герой вновь погружается во мрак.

Звучит у Замятина и вынесенная в «подзаголовок» «Повести о Горе и Злосчасти» тема чина: но если в средневековой повести показано, как «горе-злосчастье довело молодца во иноческий чин», то «добрый молодец» Барыба доходит до «чина» урядника, который приобретает отпадением героя от христианской системы ценностей. Используя каноническую (притчевую, библейскую, фольклорную) жанровую модель для сатирической подсветки плана изображения и прежде всего для разоблачения «антигероя»,

Замятин сталкивает в сознании читателя форму и содержание произведения, что позволяет современным исследователям отстаивать идею антижанра в замятинской художественной системе*.

Повесть «Уездное» поставила Замятина в один ряд с продолжателями традиций Гоголя, Лескова — и прежде всего с А. Ремизовым и М. Пришвиным, с которыми Замятин познакомился в редакции журнала «Заветы». Ремизов, к тому времени уже известный писатель, вел при редакции своего рода литературную студию и даже воспринимался как глава некоего литературного ордена, или школы неореализма.

Следует подчеркнуть, что Замятин не только относил себя к неореалистам, но и в более поздних статьях («Современная русская литература» (1918), «О синтетизме» (1922), «О литературе, революции, энтропии и о прочем» (1923)) разработал теорию неореализма, или, как он его еще называл, синтетизма, в котором видел синтез лучших достижений реализма и символизма, или «реализм не примитивный, не *realia*, а *realiora* — в сдвиге, в искажении, в кривизне, в необъективности» (179). Именно сдвиг, искажение (и, конечно, гиперболы, гротеск, фантастика и другие виды вторичной условности) помогают художнику прорваться сквозь быт к бытию, уйти от социальной типизации к некоей «универсализации» — выявить константы человеческого существования. Следует признать, что замятинский «неореализм», или синтетизм, обнаруживает точки соприкосновения не только с символизмом, но и с другими модернистскими

* Давыдова Т. Антижанры в творчестве Е. Замятина // Новое о Замятине: Сб. материалов. М., 1997. С. 20–35.

направлениями и течениями (прежде всего с акмеизмом, с которым Замятина объединяют как стремление к краткости, так и установка на ясность и даже некую «наглядность» эмоции, переживания: «Я никогда не объяснял, я всегда показывал»*, — писал Замятин), а также с авангардом (и прежде всего с экспрессионистическими тенденциями в творчестве Л. Андреева, В. Маяковского). Более того, замятинский «синтетизм» оказывается более широким понятием, чем неореализм, так как включает в себя элементы не только различных литературных систем, но и различных видов искусства (по Замятину, искусство слова — это «живопись + архитектура + музыка»**). И хотя теория синтетизма, как уже отмечалось, будет разработана Замятиным позже, именно в такой «синтетической» (синкретической) манере написаны и ранние вещи художника — повести «На куличках», «Алатырь», рассказы «Непутевый», «Чрево», «Африка» и др***.

Повесть «На куличках» (1913) в тематическом отношении, казалось бы, повторяет «Поединок» Куприна: и нравственное разложение офицеров, и бессмысленные страдания солдат, и грязный, скудный быт армейского гарнизона и даже сюжет «несостоявшегося» адюльтера — всё это уже знакомо читателю. Однако Замятин более чем самостоятелен и оригинален в разработке знакомых тем — и не только потому, что в замятинской повести поединок «отменяется», «замещаясь» самоубийством одного из дуэлянтов и

* Харви Б. Евгений Замятин — сценарист // Киноведческие записки. М., 2001. № 53. [Электронный ресурс.] Режим доступа: <http://www.kinozapiski.ru/ru/print/sendvalues/739/> (дата обращения: 23.06.18).

** Замятин Е. Новая русская проза. С. 128.

*** Подробнее о замятинской теории синтетизма см. главу 9.

предсказанной им деградацией другого (и уже этот сюжетный ход свидетельствует о диалоге Замятина с Куприным), но прежде всего потому, что сквозь изображение дальневосточного гарнизона проступает картина всей Руси: «...вдруг замело, завихрило Андрея Иваныча пьяным, пропащим весельем, тем самым последним весельем, каким нынче веселится загнанная на кулички Русь»*. Замятинское стремление к максимальному обобщению, к выявлению неких констант русской жизни сказывается прежде всего в отборе персонажей, среди которых читатель встречает узнаваемые «типы» — пьяниц, развратницы — разбитной офицерской жены, не знающей, кто является отцом ее очередного ребенка (автор словно «выводит на сцену» внесценических персонажей из комедии Гоголя «Ревизор» — в частности, жену Добчинского, дети которой не похожи на ее супруга, «но все, даже девочка маленькая, как *вылитый судья*»). Однако характеры персонажей несводимы к какой-то одной черте, их сложность — это прежде всего «пестрота души» русского человека. Так, в главе «Два Тихменя» с образом персонажа (Тихменя) выходит на поверхность тема русского национального характера, для которого характерно совмещение полярностей, крайностей: «как в древнем раю тигр с ягненком очень мило уживаются в душе у русского человека» (163).

Замятин писал повесть «На куличках» отнюдь не на основе личных впечатлений: он не имел опыта военной жизни и не бывал в гарнизоне, заброшенном «к черту на кулички». Но большому художнику

* Замятин Е. На куличках // Замятин Е. Указ. соч. Т. 1. С. 211. Далее повесть цитируется по этому изданию с указанием в скобках номера страницы.

далеко не всегда нужна «правда факта», важнее другое: «правда чувства», восприятие чужой боли как своей — будь то боль офицера, не могущего отомстить за поруганную честь жены и находящего выход в издевательствах над нею и подчиненными, будь то страдания его жены или ужас забитого им денщика, вынужденного подчиниться безумным приказаниям. Не оправдывая своих героев, замечая всё уродливое в их внешности и характерах, Замятин тем не менее продолжает видеть в них людей — и людей, достойных сочувствия. Думается, энергия замятинского стиля во многом обусловлена контрастом между «злым» взглядом, подмечающим малейшие недостатки человека, и «добрым сердцем» автора (и в этом также проявляется гоголевская традиция). Нагнетая отталкивающие черты во внешности и поведении персонажа, Замятин использует и гоголевский прием сопоставления человека с животным: читатель «видит» «лягушечье пузо» генерала Азанчеева, «рыбы» глаза солдата Непротошнова. Тема «животного существования» обитателей гарнизона получает разрешение в действиях капитана Нечесы, лечащего солдат по скотолечебнику. Однако прием уподобления человека животному может служить не только сатирическому развенчанию бездуховного существования героев, но и воспеванию русской жизни и русского человека: поэтизация образа Маруси Шмит осуществляется благодаря выявлению «козьего» или даже «мышинного» в ее внешнем облике: «узкая, шаловливая мордочка, — не то тебе мышонка, не то — милой дикой козы. Узкие и длинные, наискось немного, глаза» (147).

Именно с образом Маруси входит в повесть тема хрупкой красоты, благодаря чему меняется тональ-

ность повествования, сатирическое начало уступает место интимно-лирическому пафосу. С образом Маруси связана в повести и тема звуков, тема музыки, которую «слышат» как герои, так и читатели. Ни Марусю, ни влюбленного в нее Андрея Ивановича не удивляет, что собаки зимою «лают... мягко и кругло» (150). «Синестетическое» восприятие, основанное на соприкновении звуковых, зрительных и даже осязательных ощущений, Замятин, с детства тонко чувствующий музыку (мать писателя была одаренной пианисткой), дарит если не любимым, то особенно важным для него героям — людям, способным приблизиться к постижению красоты мироздания. Общение героев — это своего рода развитие темы «невыразимого»: Андрей Иванович и Маруся обмениваются ничего не значащими, казалось бы, репликами, но благодаря им оказываются в особом пространстве — в мире русской природы, в мире музыки, воспоминаний, мечтаний и грез. Исполняя сонату Грига, Андрей Иванович воссоздает всю сложную гамму своих чувств: «...Заиграл теперь — и в секунду среди мутного засиял зелено-солнечный остров, и на нем... Андрей Иванович надавил левую педаль, внутри у него всё задрожало. “Ну, пожалуйста, тихо — совсем тихо”... скорбный четырехбемольный кусочек... насмешливые, хроматические аккорды...» (159–160).

Словно соревнуясь со своим героем в умении «замещать» слово музыкой, Замятин пытается передать музыку словом: с помощью аллитераций на свистящие и шипящие, средствами синтаксиса и пунктуации автор передает ощущение замедления и ускорения фразы, заставляет ее звучать то тихо, то громко.

И всё же повесть «На куличках» — это прежде всего «парад» всевозможных пороков русской жизни — именно так она и была прочитана современниками, именно поэтому оказалась под запретом: номер журнала «Заветы» (1914, № 5), в котором была опубликована повесть, был конфискован, а Замятин предан суду за антимилитаристскую пропаганду.

Если повесть «На куличках» отсылает читателя к купринскому «Поединку», а рассказы «Старшина» (1914) и «Правда истинная» (1916) — к чеховским «Злоумышленнику» и «Ваньке Жукову» (у Замятина сохраняются и жанровая модель «письма в деревню», и мотив «детской жалобы»), то повесть «Алатырь» (1914), кажется, развивает гоголевскую тему бесплодной мечтательности, а жители Алатыря в той или иной степени напоминают Манилова: здесь и изобретатель чудо-хлеба, замешанного на птичьем помете, и перерзлая барышня, тоскующая о страстной любви, и «князь», уверенный в возможности единения людей всего мира с помощью языка эсперанто. Безусловно, алогизм мышления и поведения замятинских героев, абсурдность их жизненных коллизий заставляет вспомнить как литературную, так и фольклорную традицию — прежде всего сказки (или анекдоты) о «пошехонцах» — глупых женах и мужьях, и уже эта фольклорная и литературная основа повествования делает героев близкими и знакомыми, а подчас и узнаваемыми. Так, нелепые и жалкие стихи почтового чиновника Кости Едыткина, в которых воспеваются зори и туманы и звучит тема «неземной» любви к Глафире, воспринимаются как пародия на крайности символизма и на учение Владимира Соловьёва. А в священнослужителе, посвятившем себя созданию

фундаментального труда «О житии и пропитании диаволов» (примечательно сближение жанра жития с «научным исследованием», о чем свидетельствует сочетание слов «житие» и «пропитание»), Замятин, по его собственному признанию, изобразил писателя Ремизова, в творчестве которого популярное в начале века увлечение «низшей демонологией» достигло своего апогея: «Помню, когда-то я читал повесть “Алатырь” А. М. Ремизову. Ремизов слушал, рисовал на бумажке чертей. Я до сих пор не знаю: увидел ли он, что алатырский спец по чертоведению отец Петр, автор “О житии и пропитании диаволов”, — в родстве с писателем Ремизовым*». Ремизовское «присутствие» ощущается и в другом произведении писателя — в рассказе «Непутевый» (1913), но здесь Замятин предстает уже как последователь, как ученик Ремизова. И сказовая манера, и особый ракурс повествования, благодаря чему характер персонажа раскрывается сквозь призму «чужого взгляда» — некоего обобщенного наблюдателя, удивляющегося дружбе непохожих друг на друга людей — «степенного» человека Петра Петровича и «непутевого» студента (Сени Бабушкина), — всё это позволяет судить о влиянии Ремизова, автора повести «Крестовые сестры», на поэтику замятинского рассказа. Однако неповторимый замятинский стиль проявляется и в ненавязчивой иронии («придворная Сенина пивнушка была на Малой Бронной**), и в особой «стремительности» фраз (с помощью перечислительных конструкций передается ощущение «скачущего», «смеющегося» взгляда),

* Замятин Е. Закулисы // Замятин Е. Указ. соч. Т. 3. С. 193.

** Замятин Е. Непутевый // Замятин Е. Указ. соч. Т. 1. С. 219.

и в пристрастии писателя к эллипсисам, к тире, и в импрессионистических способах раскрытия характера центрального героя («И ничего ведь такого как будто в Сене и не было... А вот — мягкость... Так вот — денек летний»^{*}). Психологический портрет Сени — это развернутая метафора русской души, в которой, помимо мягкости, есть и двойственность.

При том, что Сеня предстает перед читателем как типичный представитель своей эпохи, своего сословия, о чем свидетельствует Сенино отношение к революции как к стихии, к половодью, в Сенином характере прежде всего считаются архетипические свойства русского человека, всегда безошибочно узнаваемого, в какую бы эпоху он ни действовал, под какими бы именами ни выступал — Иванушки-дурачка, чеховского недотепы, платоновского сокровенного человека (того же «природного дурака»). К той же категории «непутевых» можно отнести и героя замятинского рассказа «Африка» (1916), Федора Волкова, с образом которого связана тема кочевничества, скифства русской души, распаханной навстречу новым людям, новым идеям, души, жаждущей открытий и свершений. Наверное, именно эта «всемирная отзывчивость» побуждает и самого Замятина осваивать новый, чужой материал. Но и в более поздних произведениях, действие которых переносится в современную писателю Англию (рассказ «Ловец человеков» и повесть «Островитяне») или средневековую Испанию (пьеса «Огни святого Доминика»), в мир будущего (роман «Мы») или в далекое прошлое — в Древний Рим (пьеса «Атилла» и незавершенный

* Замятин Е. Непутевый // Замятин Е. Указ. соч. Т. 1. С. 218.

роман «Бич Божий»), Замятин остается «очень русским» писателем. Так, Ремизов утверждал: «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 разоидется — смотрите: лебедянский молодец с пробором!»*

«Русская тема», центральная в ранних повестях и рассказах, будет звучать и в послереволюционном творчестве. Получат развитие образы бунтарей, стихийных натур, сопоставимых с горьковскими Челкашом, Мальвой, Лойко и Раддой (в раннем замятинском рассказе «Кряжи» (1915) тема любви-поединка свобододолюбивых натур решается вполне в горьковском ключе), галерея женских портретов пополнится образами новых «строптивиц»: если в раннем творчестве это Афимья, убивающая мужа (рассказ «Чрево», 1913), то в рассказе «Наводнение» (1929) это Софья, избавляющаяся от юной соперницы. И в том и в другом рассказе просматриваются аллюзии на «Преступление и наказание» (это и предметно-бытовые детали — топор, и тема болезни, горячки), и в том и в другом рассказе убийство подается едва ли не как закономерность: героини Замятина таким образом отстаивают свое право на материнство. Художник стремится понять, как в женской натуре уживаются животная жестокость и жажда самоотдачи, неотделимая от материнского инстинкта, которое осмысляет-

* Ремизов А. Стоять — негасимую свечу: памяти Евгения Ивановича Замятина // Наше наследие. 1989. № 1. С. 117–119.

ся как физиологическая потребность, но при этом не лишается сакрального ореола. Не случайно в чертах лица грешной Афимьи проступает лик Богоматери. Последняя сцена «на миру» утверждает идею прощения как высшее проявление человечности — народной и Божьей правды: «И все, как один, стар и млад — отдали последний поклон Афимье. И все, как один, сказали: “Прощай, Афимьюшка. Бог те простит”»*.

Тема укрощения страстных натур звучит и в «Знамени» (1916), герой которого в своей жажде чуда доходит до исступления. Экзистенциальная проблематика, темы мученичества, одержимости идеей роднят рассказ Евгения Замятина с «Жизнью Василия Фивейского» Леонида Андреева. Но и здесь Замятин не выступает в роли эпигона или стилизатора, но раскрывается как оригинальный художник со своей уникальной манерой, в частности, как подлинный мастер пейзажа: избегая пространных описаний, он тем не менее создает удивительно яркие, объемные образы природы: «...по-прежнему чуть колыхается в воде бело-золотой городок на изумрудном подносе, и по вечернему небу чертят ласточки с писком из выси в высь»**. Установка на краткость, лаконизм и в то же время обращение к глобальным, масштабным проблемам бытия, сочетание тончайшей лирики и злой сатиры характеризуют и зрелое творчество Замятина.

В 1916 году Замятин отправляется в Англию, где работает по специальности: на судоверфях Глазго, Нью Кастла, Саус-Шилдса он участвует в строительстве первых русских ледоколов. Англия поразила

* Замятин Е. Чрево // Замятин Е. Указ. соч. Т. 1 С. 302.

** Замятин Е. Знамя // Замятин Е. Указ. соч. Т. 1. С. 456.

Замятина своей технической мощью, и всё же, как это ни парадоксально, увиденная писателем страна чем-то неуловимо напоминала русскую провинцию. Сходство это проявлялось в боязни движения, свободы, стихии или, в терминах Замятина, в отсутствии «энергии». По сути, замятинская российская глубинка и замятинская Англия — это разные воплощения одного явления — неподвижности, энтропии, в конечном счете — смерти. Итогом пребывания Замятина в Англии стали его «английские» произведения — повесть «Островитяне» (1917) и рассказ «Ловец человек» (1918). На смену живущему инстинктами русскому Барыбе пришел английский человек-автомат, человек-робот — это и мистер Дьюли, одержимый идеей принудительного спасения своих сограждан, и мистер Краггс, ханжески рассуждающий о добродетели и наживающийся на человеческих «пороках». «Еретик» Замятин так же, как до этого отвергал в «Уездном» растительную жизнь, теперь обличает механизированное, бессмысленное существование так называемого цивилизованного человека. Подобно Гоголю, в свое время сопоставившему Коробочку со столичной дамой и сумевшему увидеть в крупном сановнике человека-кулака Собакевича, Замятин выявляет сходные черты в характерах внешне непохожих друг на друга людей. И у Гоголя, и у Замятина сказ и «поэтическая» (орнаментальная) проза тесно взаимодействуют между собой. Гоголевская манера письма, или отмеченное выше пристрастие к приему развернутой метафоры, а также метонимии, положенной в основу создания образа человека-животного, человека-вещи или человека-механизма, в полной мере проявилась в «английских» произведениях Замятина. Герой рас-

сказа «Ловец человеков» мистер Краггс — любитель крабов — сам напоминает краба, о чем свидетельствуют не только его «говорящая» фамилия, но и ряд портретных деталей, в частности его руки-клешни. Однако в то время, когда он преследует и шантажирует влюбленные парочки, он уже похож скорее на крысу. А направляющийся в церковь, важно шествующий мистер Краггс превращается в некий чугунный монумент. Миссис Фиц-Джеральд, заботливая мать с выводком похожих друг на друга детей, напоминает индюшку. Конечно, подобный прием уподобления человека животному или вещи заставляет вспомнить гоголевскую галерею помещиков: Ноздрева с его псарней и с его шарманкой — символом непрерывного вранья, Манилова с его трубкой и горками золы, расставленными красивыми рядками на окне, Коробочку, по-птичьи хлопотливую, прячущую по мешочкам полтиннички и целковички. У Замятина, как и у Гоголя, сквозные, или, в терминах Замятина, «интегральные» образы-метафоры, «прошивающие» текст произведения, становятся важнейшим средством выражения авторской позиции.

К Гоголю, очевидно, восходит и замятинская «живопись» — своеобразная импрессионистская манера, основанная на использовании цветовой символики или цветовых определителей как персонажей, так и тем, мотивов. Пристрастие к цветописи свойственно многим писателям и поэтам XX века, однако, по мнению символиста Андрея Белого, лишь избранные владеют «цветным» зрением, обостренным восприятием всех красок и оттенков жизни. Подобным талантом, как полагает Белый, из писателей XIX века обладали Гоголь и Толстой. Для Замятина цветовая

символика — не частный прием, но подчас едва ли не основной «проводник» авторской идеи, даже средство прояснения конфликта. В романе «Мы» столкновение рационального и иррационального начал бытия подается как противостояние цветов — синего и желтого. В «английском» цикле персонаж часто подается как своеобразный сгусток, вспышка того или иного цвета: с некой леди-яблоко ассоциируется малиновый, с миссис Лори — нежно-розовый, с Диди из «Островитян» — сочетание розового и черного.

«Английские» произведения Замятина не стоят особняком в его творчестве, а позволяют «перекинуть мостик» к более поздним, так называемым «петербургским», рассказам и роману «Мы». Так в «Островитянах» и «Ловце человеков» явственно проступает скелет будущего романа, в котором отдельные места из дневника героя звучат как цитаты из рассуждений мистера Дьюли, мечтающего о машиноподобном человеке и обществе, живущем по законам машины. По сути, Единое Государство, изображенное в романе, есть воплощенная мечта героя «Островитян». Люди стали машиноравными, и идеи регламентации, порядка восторжествовали. Даже любовь в этом мире оказалось прирученной, втиснутой в некое расписание. Однако истинная страсть не подчиняется никаким законам — и вспыхивает бунт. Тема бунта взаимодействует с темой любви в большинстве произведений писателя. В «Островитянах» показан бунт Кембла, в «Мы» — инженера Д-503. И в том, и в другом случаях события описываются с точки зрения «правоверного» гражданина, который неожиданно перестал следовать принятым в обществе нормам, изменил своей привычной манере поведе-

ния. И Кембл, и Д-503, влюбившись, теряют рассудок, перестают управлять собственной судьбой. Заостряя тему неконтролируемой страсти, Замятин использует метафорический образ человека, потерявшего управление над кораблем. Так, Д-503 задается вопросом: «Что со мной? Я потерял руль. Мотор гудит всюду, аэро дрожит и мчится, но руля нет, — и я не знаю, куда мчусь: вниз — и сейчас обземь, или вверх — и в солнце, в огонь...» А у Кембла, преодолевшего первую вспышку любовной страсти, по словам автора, «руль опять в руках, и он твердо правит к маленькому домику с электрическим уютгом». С темой любви-стихии соотнесены и метафорические образы огня, прожигающего оболочку холодной рассудочности, и прорвавшейся плотины. Следует отметить, что сам по себе образ стихии как воплощения иррациональных начал бытия является типично русским и со времен «Капитанской дочки» А.С. Пушкина связан с темами бунта, мятежа, смуты. Однако Замятин привносит нечто новое в понимание этой поистине философской категории, проводя параллель не только между природными и социальными явлениями, но и между макро- и микрокосмом — Вселенной и человеком. Именно поэтому в произведениях писателя бунт и любовь всегда рядом, и не случайно бунт и любовь составляют нерасторжимое единство в романах последователей Замятина — Дж. Оруэлла и О. Хаксли.

В 1917 году Евгений Замятин возвращается в Петербург. Он — уже признанный мастер слова — выступает с лекциями для начинающих писателей в литературной студии Дома искусств, читает курс новейшей литературы в Педагогическом институте им. Герцена. В это время он сближается с Максимом

Горьким, работает в правлении Союза деятелей художественной литературы, в правлении Всероссийского Союза писателей, в комитете Дома литераторов. Вместе с Горьким и другими известными писателями он замышляет грандиозный проект: познакомить нового читателя, советского человека, со всеми знаменитыми произведениями «всех времен и народов». Во время работы в редколлегии издательства «Всемирная литература» он пишет статьи, посвященные творчеству одного из самых своих любимых писателей — Герберта Уэллса, произведения которого, безусловно, оказали влияние на роман «Мы».

Жизнь первых послереволюционных лет отразилась в «петербургских» рассказах «Дракон» (1918), «Пещера» (1920), «Мамай» (1920), в которых Замятин продолжает оттачивать гоголевскую манеру письма. Более того, гоголевскую линию можно проследить не только в творчестве, но и в судьбе писателя. В эти годы Евгений Замятин попадает в призрачный, фантастический Петербург, город, колдовская атмосфера которого открывается прежде всего взору «чужака». Петербургу Замятин посвятит как свои художественные произведения, так и теоретические работы, в частности интереснейшее исследование «Москва — Петербург», в котором он осмысливает историю русской культуры в контексте своеобразного противостояния двух столиц. Писатель, естественно, смотрит на город сквозь призму литературной традиции — пушкинской и гоголевской, традиции Достоевского и Андрея Белого, однако не менее важны для него и собственные впечатления. Ведь призрачность, двойственность Петербурга-Петрограда после революции лишь усугубилась. Город, оставшись, казалось бы,

прежним, превратился в свою противоположность. Петроград стал антитезой Петербургу, и не случайно многие современники Замятина — Осип Мандельштам, Анна Ахматова, Константин Вагинов — пишут о Петрограде как о мертвом городе, как о страшном Зазеркалье. По сути, замятинский рассказ «Пещера» и держится на этом противопоставлении Петербурга Петрограду. Петербург — это пространство духовности, культуры, прекрасной музыки, любви и счастья. Петроград — выморочный мир, в котором, чтобы выжить, человек должен обрести шерстью, отрастить клыки, сбросить с себя все наслоения культуры. В этом мире выживает сильнейший, а прежняя система эстетических норм теряет свою значимость. В этом мире нет места утонченной, изысканной, теперь «бумажной», почти бестелесной Маше. Неизбежность ее сознательного ухода из жизни понимает и любящий ее человек. Жестокая послереволюционная действительность показана и в небольшом рассказе «Дракон». Герой рассказа — дракон-красноармеец, безжалостно убивающий «врага» и жалеющий замерзшего воробушка, — в очередной раз заставляет задуматься над загадкой как русской души, так и революции, в которых непостижимым образом сочетаются жажда добра и жестокость, делающая из человека даже не животное, а некое мифическое чудовище, поистине дракона. Однако с драконом ассоциируется не только красноармеец, но и трамвай, в котором он едет. Летящий сквозь ледяное пространство города трамвай — это метафора самого времени, самой революционной эпохи. Образ дракона, причастного к стихиям огня и воды, как нельзя более точно отражает эту «двуприродную» сущность, диполусность человека револю-

ции и в то же время заставляет задуматься о времени, равнодушно избавляющемся от слабых.

Однако Замятин вовсе не так однозначен в своих оценках, как казалось многим его современникам, относившим писателя к врагам молодого и неокрепшего государства, полагавшим, что писатель, склонный идеализировать прошлое, видит только негативные начала революции. Если в «Пещере» теме прошлого, упоения прекрасной стариной сопутствует лирическая интонация, то в «Мамае» слышится насмешливо-ироническая нота. «Маленький человек» — священная тема русской литературы XIX века — здесь предстает в своем гротескно-сниженном варианте. Рассказ выявляет трагикомическое несоответствие «маленького человека», поистине человечка, великому, переломному моменту истории. Собственно, это несоответствие высвечивается уже самой фамилией героя — Мамай, героя, который, в отличие от Мамае «1300 какого-то года», мог лишь завоевывать книги. Читатель на протяжении всего рассказа ждет от Мамае подвига, и тот его совершает — убивает мышь, уничтожившую деньги, которые герой копил на книгу. Несмотря на свои «высокие» духовные запросы, он не вызывает сочувствия ни у автора, ни у читателя, раскрываясь как трусливое, жалкое, беспомощное существо, но главное — как человек, которому недоступна пьянящая радость неизвестности, которого пугают крутые виражи истории, и потому он ищет спасения в «безопасной» книжной культуре.

Сам же Замятин способен видеть в революционной и послереволюционной действительности как негативные, так и позитивные начала: «Веселая, жуткая зима 17–18 года, когда всё сдвинулось, поплыло в

неизвестность». Тема стихии находит свое воплощение в метафорическом образе дома-корабля, присутствующего не в одном произведении писателя. Гоголевский прием развернутой метафоры (дом-корабль, дом-пещера, трамвай-дракон) дополняется в «петербургских» рассказах, как и в «английских» произведениях, цветовой символикой. Собственно, в основе рассказов часто лежит именно зрительный лейтмотив: так, в рассказе «Пещера» настойчиво акцентируется синий цвет как своеобразный цветовой определитель Петербурга.

Замятинские рассказы, в которых не были слышны дифирамбы революции, а была трезвая оценка ее последствий, смутили современников писателя. Отношения с литературной общественностью еще больше обострил роман «Мы» (1921), который при жизни автора не был опубликован в России, но о котором и который слышали многие современники писателя, поскольку Замятин неоднократно выступал с публичными чтениями своего произведения.

Однако широкая читательская аудитория не имела возможности познакомиться с самим произведением, узнавала о нем из критических статей, а по сути пасквилей. До 1988 года роман был лучше известен на Западе, нежели у себя на родине. В 1920-е годы текст дошел до зарубежного читателя благодаря переводу: сначала на чешский, а потом и на английский и французский языки.

Тема бунта человека против тоталитарного режима звучит не только в романе «Мы», но и в пьесе «Огни святого Доминика», опубликованной в 1922 году, но так и не увидевшей свет рампы при жизни автора. Ни один театр не решился поставить пьесу, в которой ав-

тор проводит скрытую параллель между средневековой священной инквизицией и современным ему советским государством, претендующим на обладание абсолютной истиной. Между моделируемым в романе «Мы» образом государства будущего и жестоким миром Средневековья, показанным в пьесе, гораздо больше сходства, чем различий. Пьеса «Огни святого Доминика» выступает в творчестве писателя в роли своеобразного автокомментария к роману, что подтверждает введение к ней, выражающее в открытой, незавуалированной форме основные идеи этих двух произведений, эксплуатирует те же темы, что и роман, — в частности темы искушения, предательства по идейным соображениям. В своих произведениях Замятин переносит в прошлое или будущее сюжеты настоящего и таким образом обнажает надвременную суть происходящего в современном ему мире. Пьеса привлекает внимание к центральному образу всей замятинской художественной вселенной — образу еретика, который для Замятина является глашатаем истины, еще не ставшей каноном, бунтарем, революционером. И для писателя таким бунтарем является не только Галилей, но и Христос. С образом еретика связана и тема художника, творца, звучащая в замятинской версии лесковского «Левши» — пьесе «Блоха» (1925), которая с успехом шла в Московском Художественном театре.

В 1930-е годы нападки на писателя со стороны литературной общественности, и особенно Российской ассоциации пролетарских писателей (РАПП), усилились, что вынудило Замятина обратиться с письмом к Сталину с просьбой о разрешении на выезд из Советской России. В 1931 году, благодаря ходатайству

Максима Горького, разрешение было получено, и в 1932 году Евгений Замятин уехал в Париж.

Эмигрантский период творчества писателя сложно назвать продуктивным: надежды на сотрудничество с кинематографом оказались несостоятельными, писатель вынужден был довольствоваться редкими заказами, эмигрантская среда видела в Замятине чужака, его силы подтачивали и болезнь, и тоска по родине. Тем не менее его незаконченный роман «Бич Божий», опубликованный лишь после смерти писателя — в 1938 году, представляет несомненный интерес своими художественными находками, которые можно было бы сопоставить с булгаковскими экспериментами в духе гротескного, или магического, реализма.

При этом творчество зрелого мастера отнюдь «не перечеркивает» его ранних рассказов и повестей, которые интересны не только с точки зрения становления писательского стиля, но и сами по себе. Замятин — при всем тематическом, жанровом, стилистическом разнообразии своего творчества — на протяжении жизни «равен себе», и не только потому, что в каждом произведении художника чувствуется авторский характер, упрямство еретика, но и потому, что у Замятина, как у подлинного мастера, есть свой почерк, который и позволяет автору идти на любой художественный эксперимент, дает возможность учиться у коллег по цеху, откликаться на веяния эпохи — без опасения изменить себе. Сказ, орнаментальное начало, стилизация, музыкальная фактура и цветовая символика — всё это стиль Замятина, стиль неповторимый, узнаваемый, яркий.

ГЛАВА 2

Образ Англии в малой прозе Е. Замятина и Д. Г. Лоуренса

Замятин и Лоуренс — на первый взгляд подобная параллель выглядит надуманной. Может показаться, что основанием для нее служит лишь то, что писатели являются современниками, почти ровесниками (Замятин родился в 1884 году, Лоуренс — в 1880) и оба заостряют тему Англии в своем творчестве. Однако если для англичанина Лоуренса эта тема является центральной, то Замятин, кажется, развивает ее лишь в определенный период своей творческой биографии — в 1917–1918 годах, когда в «Островитянах» (1917) и «Ловце человеков» (1918) он обобщил свои впечатления от пребывания в Глазго, Нью-Кастле, Саус-Шилде, где с 1916 по 1917 год работал по своей первой специальности — инженера-кораблестроителя, участвуя в строительстве первых русских ледоколов. Покинув Англию и в «литературном» пространстве, Замятин тем не менее не оставляет «английские» темы: в героях романа «Мы» можно увидеть ближайших родственников «островитян» — отдельные пассажи из дневника героя романа Д-503

звучат как цитаты из опусов мистера Дьюли, мечтающего об обществе, живущем по законам машины. В образе города-государства, созданном в его знаменитой антиутопии, проступают черты как Петербурга, так и Лондона. Однако еще раз отметим: «англичанин» Замятин, великолепно владеющий английским, будучи искренним почитателем и пропагандистом творчества Уэллса, знатоком английской классической литературы, вовсе не является англоманом.

Итак, для сопоставительного анализа произведений двух писателей при первом приближении имеются лишь пространственно-временные предпосылки. В наше время — эпоху глобализации во всех сферах жизни — компаративистский подход к рассмотрению творчества писателей-современников является модным, но, думается, не всегда оправданным и продуктивным. Насколько бы точно ни вырисовывались типологические сходжения между творчеством художников, и читателю, и исследователю хочется убедиться в наличии генетических или хотя бы генетико-типологических связей. «Детские» вопросы: а были знакомы или нет авторы — хотя бы заочно, хотя бы на уровне общих знакомых, существовали ли общие предпосылки их творчества — хотя бы на уровне прочитанных и любимых ими книг, кажутся самыми важными. Ведь дети, по словам Замятина, «самые смелые философы», поскольку «приходят в жизнь голые, не прикрытые ни единым листочком догм, абсолютов, вер. Оттого всякий их вопрос так нелепо-наивен и так пугающе сложен»*. «Детские» во-

* Замятин Е. О литературе, революции, энтропии и о прочем // Замятин Е. Указ. соч. Т. 3: Лица. С. 176.

просы пока остаются открытыми, но «соприродность» дарований двух писателей проявляется не только в их творчестве, но и в их судьбах.

При всем различии в происхождении, воспитании, предыстории двух писателей в узоре их биографий обнаруживаются удивительные совпадения. Оба провинциалы, хотя один (Замятин) рос в атмосфере, пропитанной классической литературой и музыкой, другой (Лоуренс), выходец из рабочей среды, из шахтерского городка Ньюстеда, слишком рано столкнулся с прозой жизни, грубыми и жестокими нравами простых людей. Правда, у лоуренсовского Ньюстеда, как и у замятинской Лебедяни, богатая литературная история. Городок находился неподалеку от тех мест, где некогда простирался знаменитый Шервудский лес, и здесь же рядом — Ньюстедское аббатство, дом лорда Байрона. Так что Лоуренс впитал творческий дух английской провинции, как и Замятин — русской. Замятин с гордостью рассказывает о родных краях: «Всё это — среди тамбовских полей, в славной шулерами, цыганами, конскими ярмарками и крепчайшим русским языком Лебедяни — той самой, о какой писали Толстой и Тургенев»*. И — еще одна общая черта — и у Замятина, и у Лоуренса любовное уживается с критическим взглядом на родину. Писательское амплуа Замятина им самим обозначено как «еретичество». «Еретик», пожалуй, любимое слово писателя, о еретиках он пишет во всех своих произведениях, как в литературных, так и литературоведческих. Еретиками, по Замятину, являются и Галилео

* Замятин Е. Автобиография // Замятин Е. Избранные произведения: В 2 т. М., 1990. Т. 2. С. 32.

Галилей, и Николай Коперник, и Иисус Христос, и протопоп Аввакум: «Аввакумы — нужны для здоровья; Аввакумов нужно выдумать, если их нет»*. Пожалуй, и Лоуренс, символом, своеобразным гербом которого явилась птица-феникс, вполне может быть охарактеризован словом «еретик». Действительно, линии судеб писателей в известном смысле конгруэнтны. Так, в своем письме Сталину Замятин называет себя «неудобным» писателем, имеющим скверную привычку говорить то, что думает. Писатель признается, что сражается с самодержавием до тех пор, пока оно прочно удерживает свои позиции, а после вступает в борьбу с другим врагом — зарождающимся на его глазах тоталитаризмом советского строя. В 30-е годы, будучи для представителей советской литературной общественности ярким антисоветчиком, он воспринимается русской эмиграцией как последовательный в своих воззрениях марксист. Для самого Замятина в этом нет никакого противоречия, поскольку, по его словам, он навсегда отдал себя борьбе с косностью и консерватизмом, или, в терминах самого писателя, энтропией, — где бы ни столкнулся с ее проявлениями — в царской ли России, в буржуазной Англии или молодом советском государстве.

Лоуренс, как известно, поразил и даже шокировал своих современников откровенным изображением любви и антимилитаристским пафосом своих произведений (после публикации рассказов «Прусский офицер» и «Радуга» он был привлечен к суду за непристойность) — и то и другое во время Первой мировой

* Замятин Е. О литературе, революции, энтропии и о прочем. С. 175.

войны было воспринято не только как вызов, но и как предательство национальной идеи. Лоуренс был даже обвинен в шпионаже в пользу немецкой разведки, основанием для чего послужило лишь то, что он имел смелость жениться на немке. По словам друга писателя Ричарда Оддингтона, Лоуренс был проклят, изгнан и доведен до голодной бедности не только злобой врагов, но и самим государством.

Более того, параллели прослеживаются не только в судьбах писателей, но и в истории публикации их творений, точнее самых, пожалуй, известных их произведений: роман Лоуренса «Любовник леди Чаттерлей» впервые был опубликован в США, а в Англии был напечатан лишь через тридцать лет. Возвращение замятинского «Мы» на родину оказалось возможным через неполных семьдесят лет. Однако не напечатанные на родине писателей романы имели широкий резонанс, а точнее, стали причиной травли художников и даже повлекли за собой судебный процесс: в случае с Замятым роль суда взяла на себя писательская организация.

Итак, линии судеб русского и английского писателей развиваются параллельно и на первый взгляд ни разу не сближаются. И всё же, пожалуй, некоторые из точек пересечений их биографий проступают на «литературной» карте мира. Как известно, Олдос Хаксли, автор романа «О дивный новый мир», настойчиво отрицал факт своего знакомства с замятинским «Мы», утверждая, что прочитал его позже, уже когда его собственная антиутопия была написана. Заверения писателя в своей «невиновности» и случайности фабульных, образных и прочих совпадений его и замятинского текстов вызывают сильные сомнения,

особенно если учесть прекрасную эрудицию Хаксли, который в качестве эпиграфа к своему произведению взял слова русского философа — Бердяева. Так вот, Хаксли, «не знакомый» с творчеством Замятина, был другом Лоуренса. У двух писателей имеется некий общий «знакомый незнакомец».

И всё же, конечно, эти два имени — Лоуренса и Замятина — ставит друг подле друга не столько история, сколько литература, точнее, близость художественных систем двух авторов. И Лоуренс, и Замятин открываются нам и как писатели, и как литературоведы, осмысляющие в своих критических эссе достижения литературы и искусства, и прежде всего модернизма. В определенном смысле они интересны как теоретики модернизма, а может быть, и авторы, в творчестве которых встретились модернизм и «предчувствия» постмодернизма. Так, Лоуренс вошел в литературу в тот момент, когда она открыла для себя модернизм — и не только в литературе, но и в живописи и в музыке. В 1910 году в Лондоне состоялась выставка постимпрессионизма, и английская публика впервые увидела произведения Ван Гога, Сезанна, Матисса. Как известно, Замятин называл свой метод «неореализмом» или «синтетизмом» и, исповедуя «сплав», «синтез» реализма и символизма (точнее было бы сказать, модернизма в целом), особое внимание уделял цветописи, зрительному лейтмотиву, то есть всему тому, что в литературе ассоциируется именно с импрессионистической манерой письма.

При том, что Замятин и Оруэлл массовым читателем воспринимаются прежде всего как авторы романов (более того, сами писатели на первое место в своем творчестве ставят именно романы), импрес-

сионистическая манера письма, пожалуй, наиболее отчетливо заявляет о себе в их «малой прозе». Безусловно, цветовая символика является неотъемлемым элементом поэтики как «Любовника леди Чаттерлей», так и «Мы», однако вряд ли ее можно назвать основной композиционной скрепой произведений, тогда как в рассказах Лоуренса и повестях Замятина ей — наряду с сюжетом — отводится главенствующая роль в организации художественного материала и прояснении авторской мысли. Думается, именно в «малых жанрах» писателей с наибольшей полнотой проявилась «соприродность» их дарований. В данной главе основой для сопоставительного анализа послужили рассказы Лоуренса «Тень в розовом саду», «Запах хризантем», «Самсон и Далила», «Англия, моя Англия», «Солнце» и так называемые «английские повести» Замятина «Островитяне» (1917) и «Ловец человеков» (1918), написанные, как уже было отмечено, по возвращении писателя из Англии. Можно без преувеличения сказать, что объединяет эти рассказы не только импрессионистическая манера письма, но и тема Англии, увиденной извне и изнутри: глазами чужеземца с одной стороны и коренного жителя и поистине любящего сына с другой.

Сами заглавия произведений соотносятся по принципу контрапункта: лоуренсовскому интимно-лирическому обращению («Англия, моя Англия») противостоит замятинское хлесткое, ироническое определение англичан — островитяне — определение, заостряющее тему косности, замкнутого пространства сознания. Однако по прочтении произведений становится очевидным, что взгляд того и другого художника далек от односторонности, замятинский скепсис

уживается с любованием красотой Англии, а лоуренсовское отношение к родине может быть охарактеризовано замятинскими словами «белая любовь», то есть жестокая, далекая от умиления, подчас безжалостная и даже карающая любовь. О подобной любви русских писателей к своей родине Замятин рассуждает в эссе о Ф. Сологубе и обнаруживает русские и европейские корни этого чувства в творчестве Гоголя, Свифта.

В рассказах Замятина и Оруэлла читатель сталкивается с архетипическими образами даже не англичан, а самой Англии: и лоуренсовские Эгберт, Уинфред, Годфри Маршалл, Джойс, и замятинские Кембл, Дьюли, Диди — все они есть воплощение тех или иных сторон английской жизни и едва ли не символическое изображение определенных культурных традиций и «ликов» Англии (подобно тому как джойсовская молочница в «Улиссе», безусловно, есть своеобразный символ «старушки» Ирландии). Объединяет писателей одно: неприятие ханжеской морали, косности, или, в соответствии с терминологией Замятина, энтропии. И Лоуренс, и Замятин отмечают боязнь новизны, консерватизм чопорных англичан, но также живущее в них подспудно стремление к красоте. Нельзя при этом не отметить одно, и весьма существенное, различие между замятинским и лоуренсовским изображением Англии: первый в основном описывает жизнь горожан, тогда как в большинстве лоуренсовских рассказов взору читателя открываются картины сельской жизни. Однако и тут больше совпадений, чем различий: в творчестве писателей отчетливо прослеживаются идеи Руссо, культ «естественного человека», восхищение красотой человеческого тела, что даже дает основания некоторым исследователям, выявляющим

параллели между замятинскими повестями и романом «Мы», односторонне трактовать конфликт романа-антиутопии и видеть в людях за Зеленой Стеной замятинский идеал естественного человека, тогда как художник чужд любой односторонности и, противопоставляя стихию и цивилизацию, призывает читателя к синтезу противоположных начал. Лоуренс уже в своем раннем творчестве, в сборнике стихотворений «Птицы, звери и цветы», исповедует движение, направленное «к центру земли», прочь от цивилизации, унижающей человека, «прекрасного зверя». Но и Замятин, при всей сложности, неоднозначности его позиции, в «английских» повестях, пожалуй, открывается как противник бездушной, обезличивающей человека цивилизации. Кажется, сама Англия внушает подобные идеи писателям.

Более того, замятинское цветовосприятие Англии созвучно лоуренсовскому. По классификации А. Ремизова, Лоуренс и Замятин могут быть отнесены к категории «глазатых» писателей. Конечно, всякая классификация условна, схематизация всегда ведет к огрублению, но основные тенденции того или иного процесса выявить помогает. Так, творчество А. Белого и Дж. Джойса сопоставляется на основании многих параметров (техники потока сознания, или «мозговой игры», травестирующей цитатности, мифопоэтической фактуры текста и т. д.), однако одним из основных критериев является своего рода «абсолютный слух» того и другого, что позволяет рассматривать их романы как своего рода «партитуру» жизни. Однако зрительный лейтмотив у Белого не менее, а подчас и более значим, чем слуховой, музыкальный, а у «живописца» Замятина музыка выступает не только как

тематический план произведений, но и как организующее начало текста (так, в отдельных пассажах «Мы» угадывается знаменитый «Прометеев аккорд» Скрябина). И всё же, пожалуй, замятинские рассказы и повести, как и лоуренсовские, не столько музыкальны, сколько живописны, пластичны.

Писатель или поэт всегда «выдает» себя в своих творениях. Думается, даже если бы мы не видели полотно Лермонтова, нам не составило бы труда угадать в нем живописца. Так и Лоуренс проявляет свой талант художника в своих поэтических и прозаических произведениях. Образы героинь его литературных произведений словно сошли с его же картин, выполненных в импрессионистской или постимпрессионистской манере, которой свойственны и размытый контур, и обилие цветowych пятен, и подчеркнутый эротизм.

Замятин, как известно, художником не был. Достаточно того, что он был математиком и кораблестроителем. Однако с живописью он был связан поистине дружескими узами. История знакомства писателя с Б. Кустодиевым, вылившаяся в цикл рассказов о Руси, напоминает о легендарном содружестве Теккерея и Диккенса. Нет, Замятин, конечно, не изменил писательскому ремеслу и не сменил его на амплуа художника, но, пожалуй, совместил их, открываясь нам как настоящий живописец в своих литературных произведениях.

И именно в «английских» повестях замятинская техника зрительного лейтмотива доведена до совершенства. В «петербургских» рассказах и романе «Мы» писатель, пожалуй, уже оттачивает свою манеру, пользуясь освоенным приемом. Примечательно, что в «петербургских» рассказах просматривается уже

совершенно иная палитра: здесь преобладают холодные цвета.

Думается, замятинское цветовосприятие Англии, как это ни парадоксально, контрастирует с сюжетом, который и в «Ловце человек», и в «Островитянах» направлен в сторону обличения ханжества, мира догм и условностей. И одновременно с этим здесь доминирует радостная, мажорная гамма, основу которой составляют мягкие, теплые цвета — розовый, желто-золотой, малиновый. Правда, желтый у Замятина часто достаточно агрессивен и связан с темой еретичества, стихии, солнечного бунта, в пределе — самого сока жизни. Столкновение идей регламентации, порядка и живого проявления чувств раскрывается на уровне противостояния образов-символов и цветовых определителей, своеобразных маркеров не только персонажей, но и тех или иных тенденций. Холодно поблескивающему пенсне миссис Диди, леди с «замороженными» чувствами, противопоставлен солнечный мир рыжеволосого адвоката О'Келли (конечно, ирландца) и бунтовщицы Диди: «Великая мистерия [еды] протекала в молчании, и только в том углу, где сидел О'Келли, было рыже, пестро и шумно»*. Желтый у Замятина — это цвет плотского томления, любви, страсти. Однако, как это ни парадоксально, замятинский гимн любви не подразумевает ее оправдания: любовь обжигающая, как солнце, подчас порочна и жестока, это любовь-бред, любовь-стихия, сметающая всё на своем пути. Однако любовь, по Замятину и Лоуренсу, и не нуждается

* Замятин Е. Островитяне // Замятин Е. Указ. соч. Т. 1. С. 400. Далее повесть цитируется по этому изданию с указанием в скобках номера страницы.

ся в оправдании, как не нуждается в оправдании и солнце.

Любовь-солнце — эта параллель прослеживается не в одном произведении Лоуренса, но выходит на поверхность в рассказе под названием «Солнце». Замятин и Лоуренс — «солнцепоклонники», и Джульетта, героиня лоуренсовского рассказа, становится своего рода любовницей небесного светила: «Она знала это солнце на небесах... И хоть светило оно всему свету, когда она лежала, сбросив одежду, оно устремлялось к ней. Познав солнце, она, уверенная, что и солнце познало ее, в космическом, чувственном смысле слова, испытывала отчуждение от людей...»*

Когда-то Шкловский назвал Замятина писателем одного приема — развернутой метафоры. Позже критик, кажется, изменил свое мнение о писателе, но в целом, надо признать, оно верно: метафора — устойчивый замятинский прием, организующий пространство большинства его произведений. В терминах самого Замятина — математика и одновременно литературоведа — развернутая метафора и есть тот «интегральный образ», который охватывает весь текст и может, как отмечалось выше, быть воспринят как лейтмотив.

По словам самого писателя, именно подобные интегральные образы, или зрительные лейтмотивы, организуют пространство «Островитян». В повести «Ловец человеков» «интегральный» образ солнца играет не менее, а может быть и более важную роль, чем лейтмотив того или иного персонажа. Повесть открывается поэтическим описанием утреннего Лондона,

* Лоуренс Д. Г. Солнце // Лоуренс Д. Г. Дочь лошади. Рассказы. М., 1985. С. 175.

как некоего пронизанного солнцем пространства: «Самое прекрасное в жизни — бред, и самый прекрасный бред — влюбленность. В утреннем, смутном, как влюбленность, тумане — Лондон бредил. Розово-молочный, зажмурясь, Лондон плыл — всё равно куда»*. Как в лоуренсовском «Солнце», темы любви и солнечного света существуют в глубоком взаимопроникновении. Солнце входит в комнату героини повести миссис Лори — и любовь проникает в ее сердце: «Надо закрыть окно. Миссис Лори подошла, высунула на секунду голову <...> и сердито сдвинула брови: опять?.. На дворе <...> опять стоял <...> органист Бейли. Держал шляпу в руках, оттопыренные уши просвечивали на солнце, блаженно улыбался — прямо в лицо солнцу и миссис Лори» (487). Солнцем пропитаны все уровни поэтики этой небольшой повести, с его образом соотнесены не только фигуры героев, но и тема города: «Лондон сбесился от солнца. Лондон мчался» (492). В одном ряду с желто-золотым стоит малиновый, и с образом миссис Лори сцеплены и образ города, и образ «малиновой вселенной»: «Хэмпстед-парк до краев был налит шампанским: туман легкий, насквозь прозолоченный острыми искрами. <...> И вот двое на зеленом шелке травы, прикрытые малиновым зонтиком. В великолепной вселенной под малиновым зонтиком — закрывши глаза, пили сумасшедшее шампанское...» (493).

У Замятина, как и у Лоуренса, тема любви переплетается и контрастирует с темой надвигающейся катастрофы — Первой мировой войны. И тот и дру-

* Замятин Е. Ловец человеков // Замятин Е. Указ. соч. Т. 1. С. 484. Далее повесть цитируется по этому изданию с указанием в скобках номера страницы.

гой утверждают противоестественность войны не на уровне деклараций, а самой структурой текста, с помощью приема перебивки планов: любовь, дом, жизнь — война, жестокость, смерть. Антимилитаристский пафос в рассказах Лоуренса, может быть, более ощутим, но и Замятин, пусть ненавязчиво, но противопоставляет теме смерти и тьмы мотив солнца-любви: во время бомбежки Лондона состоится грехопадение героини — и черной мозаике неба будет противопоставлена малиновая вселенная: «На асфальте, усеянном угольной пылью, жили минуту, век, в бессмертной малиновой вселенной. В калитку стучали, стучали, стучали. Но в далекой малиновой вселенной не было слышно» (501–502). В повести Замятина образ Лори рифмуется с изображением некой безымянной леди-яблоко под малиновым зонтиком, той леди, которая метонимически соотнесена с Евой: «Засмеялась прекрасная леди, закрылась малиновым небом-зонтиком и явно для всех прижала колени к своему Адаму: они были одни в малиновой вселенной, и они были бессмертны, и парк до краев был полон острыми искрами» (494).

Розовый и малиновый как цветковые определители темы любви используются и Д. Г. Лоуренсом в рассказе с говорящим названием «Тень в розовом саду». Розы с их мучительной и хрупкой красотой становятся символом разрушительной любви героини к человеку, ставшему для нее центром этой розовой вселенной, — человеку, сохранившему телесную красоту, но утратившему ясность рассудка, навсегда погрузившемуся в мир безумия.

В рассказе «Англия, моя Англия» роза становится лейтмотивом Эгберта с его аристократической красо-

той — как духовной, так и физической. Однако и здесь образ розы двойствен: это символ не только ранимой души, но и, возможно, бесполезного и даже жестокого в своей самодостаточности эпикурейства героя. Замятин и Лоуренс раскрываются в своих рассказах не только как солнцепоклонники, но и как гедонисты, и как художники, воспевающие телесную красоту. Образ прекрасного «человека-зверя» проходит через всё творчество Лоуренса. Правда, следует отметить, что его воззрения на прекрасного человека-зверя менялись, приводя то к ницшеанскому идеалу сверхчеловека, то к языческим культам и восхвалению примитивного сознания. Так, в рассказе «Самсон и Далила» параллель «человек-зверь» выглядит не только неожиданной, но и обескураживающей. Юная прекрасная девушка, которую отличает, по словам автора, «тихое и очаровательное милое достоинство», обладает не просто «бездумною чувственностью кельтской натуры», но и «ясным не замутненным мыслью взглядом, точно взгляд неразумной твари»*. Однако подобная параллель не служит средством развенчания, более того, она — средство поэтизации образа. У Замятина метафора «человек-зверь» используется в разных целях: и в гоголевской традиции — как средство выявления бездуховности персонажа (некой «мертвой души», каковой, безусловно, является и мистер Краггс, напоминающий не только краба, но и крысу, и миссис Фицджи, ассоциирующаяся с индюшкой — чем не Коробочка!) и как способ заострения темы живой жизни, жизни, в которой человек, природа, жи-

* Лоуренс Д.Г. Самсон и Далила // Лоуренс Д.Г. Дочь лошади. Рассказы. М., 1985. С. 133.

вотные и вещи существуют в некоем едином, одухотворенном, пропитанном любовью пространстве. Так, адвокат О'Келли соотнесен с прекрасно-безобразным фарфоровым мопсом. Заметим, что в романе «Мы» метафора даже реализуется: люди за Зеленой Стеной обросли шерстью, превратившись в свободных животных или человекоподобных существ.

Следует отметить, что пристрастие к цветописи, цветовой символике и технике лейтмотива не отменяет у Замятина и Лоуренса прагматики сюжета — событийный каркас произведений не только не утрачивает прочности, но и обретает, будучи пропитан ими, какую-то особую упругую силу. Не следует забывать, что западник Замятин был апологетом сюжетики, строго выверенного построения событийной основы произведения и упрекал русскую литературу в сюжетной анемии, т. е. в неумении строить сюжет. При всем разнообразии фабульных схем в произведениях как Замятина, так и Лоуренса высвечивается некий инвариантный сюжет, основанный на столкновении живого и неживого, энергии и энтропии. Конечно, и здесь есть различия: у Лоуренса, пожалуй, можно выявить и собственно тему бегства от цивилизации на лоно природы, тогда как у Замятина всё же доминирует тема синтеза противоположных начала бытия. Обличая искусственность и бездуховность, точнее, бездушность цивилизации, Замятин всё же не призывает отказаться от ее завоеваний.

Однако главное, пожалуй, заключается в другом — в том, что техника письма, цветопись и у Замятина, и у Лоуренса служат средством проникновения во внутренний мир человека и даже поставлены на службу психоанализу (у Лоуренса есть работы «Психоанализ

и подсознание» и «Фантазии на темы подсознания»), а также в том, что и сюжет, и зрительные лейтмотивы призваны воссоздать колорит, сам дух Англии. Замятинская Англия — при несовпадении реалий, топонимов — удивительным образом напоминает Англию Лоуренса.

ГЛАВА 3

К вопросу об «английских» корнях романа «Мы»

Евгений Замятин, роман которого лежит у истоков традиции романа-антиутопии в европейском искусстве, не только не скрывал своей ориентации на европейскую литературу, но и подчеркивал связь с нею, особенно выделяя творчество Герберта Уэллса (замятинские статьи «Герберт Уэллс» и «Генеалогическое древо Уэллса» интересны прежде всего в контексте постижения творческих установок самого Замятина). Очевиден диалог писателя и с другими европейскими (прежде всего английскими) писателями — в частности с Дж. Свифтом, в котором Замятин видел непревзойденного мастера сатиры (в статье «Белая любовь» Замятин в один ряд со Свифтом ставит Ф. Сологуба, которого считает едва ли не основоположником новой литературы — литературы XX века). Современники Замятина выявляли и другие «английские» корни его творчества: Виктор Шкловский в работе с обидным для писателя названием «Потолок Евгения Замятина» отмечает параллели между романом «Мы» и небольшим рассказом Джерома К. Джерома

«Новая утопия» (1891) и приводит убедительные доказательства знакомства Замятина с текстом Джерома: «Дело доходит до мелочных совпадений, например, одежда людей будущего — и у Замятина и у Джером Джерома — туника серого цвета. Фамилии у людей заменены номерами: четные мужчины, нечетные женщины и т.д.»*. При том что в работе Шкловского есть некоторые неточности (герои Замятина носят юнифы серо-голубого, а не серого цвета, а четные номера присутствуют в женских, а не в мужских «именах» людей будущего), логика рассуждений Шкловского не вызывает сомнений. Более того, в пользу версии неслучайности совпадений между произведениями русского и английского писателей свидетельствует и тот факт, что к двадцатым годам рассказ Дж. К. Джерома был переведен на русский язык не один раз и, по всей видимости, был хорошо известен.

Шкловский, не относящийся к почитателям таланта Замятина, видит в романе «Мы» тот же набор приемов, что и в «английских» произведениях писателя (в повести «Островитяне» и в рассказе «Ловец человеков»), и расценивает замятинское пристрастие к развернутому сравнению, гиперболе, метонимии как отсутствие поступательного движения в творчестве писателя («...несмотря на присутствие в “Мы” ряда удачных деталей, вся вещь совершенно неудачна и является ярким указанием того, что в своей старой манере Замятин достиг потолка**»). Думается, однако, что узнаваемая манера, индивидуальный почерк художника не свидетельствуют об ограниченности его

* Шкловский В. Потолок Евгения Замятина. С. 246.

** Там же.

таланта, и совпадение замятинских художественных систем оказывается мнимым. Безусловно, в повести «Островитяне» и рассказе «Ловец человеков» ощущается авторское пристрастие к «математически выверенной» манере изложения, краткости и в то же время повышенной метафоричности слова. Однако эта своеобразная языковая аскеза здесь ощутимо иного рода, чем, скажем, в «Уездном» или написанных позднее романе «Мы» и т. н. «петербургских» рассказах «Пещера», «Мамай» и др. У читателя возникает стойкое ощущение, что Замятин ставит перед собой задачу писать по-другому, принципиально иначе, чем в повестях и рассказах, основанных на воспроизведении реалий российской глубинки. Слово в «английской» малой прозе писателя не перестает подчиняться законам русского языка (исключения, конечно, есть — они и служат своеобразными маркерами-сигналами ухода в иное языковое пространство), но в то же время кажется словом иностранца, в совершенстве овладевшего нормами русского языка*. Художник не злоупотребляет использованием калек с английского — если они и есть, то их действительно немного, а часть из них может быть отнесена к авторским неологизмам. Еще реже Замятин «отказывается» перевести с английского то или иное слово.

«Иностранный акцент» писателя выдают едва уловимые «вывих», сдвиг в строении фразы, «странная» интонация, воссоздающаяся с помощью пауз и меж-

* Подробнее об этом см. см. Кольцова Н., Вавулина А. Русский как английский в произведениях Е. Замятина «Островитяне» и «Ловец человеков» // IV Международный конгресс исследователей русского языка «Русский язык: исторические судьбы и современность», Москва, МГУ им. М. В. Ломоносова, 20–23 марта 2010. Труды и материалы. М., 2010. С. 856.

дометий, неестественных для русской речи. Иллюзия перевода некоего текста, написанного по-английски, нагнетается благодаря скоплению причастных и деепричастных оборотов, характерных скорее для русской деловой или научной речи, чем для языка художественной литературы. Обращает на себя внимание и обилие «неуклюжих» притяжательных прилагательных на -ский («о'келлиевская манера») — вероятно, эквивалент английского 's».

Использует Замятин и прием обнажения приема: упоминание О. Уайльда сопровождается имитацией уайльдовского стиля, часто основанной на размывании границ между «блестящим парадоксом», оксюморонам и катахрезой (замятинская «гармония порока — или добродетели» («Островитяне», 409)).

Думается, Замятин в своих «английских» произведениях намеренно вызывает у читателя недоверие к авторскому слову, которое «двоится», ускользает не только от прямого, но и сколько-нибудь «серьезного» прочтения. Авторскую усмешку выдает сгущение клише и штампов (на уровне «традиционно английских» тем времени и погоды, «типично английских» персонажей — бобби, аристократа-боксера, ирландца, воплощающего карнавальное начало, «добродетельных» дам и «воскресных» джентльменов). Ирония, направленная в сторону героев, уравнивается самоиронией автора, подчеркивающего свою «неоригинальность» с помощью «остраняющей» интонации, ощутить которую позволяет именно слово, балансирующее на грани своеобразного сказа, стилизации, пародии и автопародии.

Едва ли не в каждый период творческого пути Замятин открывается с новой стороны: если в повести

«Уездное» и в рассказе «Правда истинная» он предстает мастером сказа, а в «Островитянах» и «Ловце человек» заявляет о себе как художник, овладевший орнаментальной техникой, помогающей ему средствами русского языка (прежде всего синтаксиса) передать сам строй английской речи, то в романе «Мы» он конструирует язык человека будущего — настолько лаконичный и в то же время емкий и выразительный, что, кажется, будто он совмещает в себе черты тех «синтетических» и «аналитических» языков, которыми хорошо владел писатель, — русского (с его флективным способом присоединения слов) и английского (с его ярко выраженной тенденцией к аналитизму). Не только проблематика, принципы группировки и средства создания образов персонажей, но и сама языковая фактура романа позволяют утверждать, что Замятин сознательно идет по пути переосмысления и переработки своих «английских» произведений при создании текста, роль повествователя в котором доверена гражданину Государства, объединившего, как можно предположить, не только алфавиты (латиницу и кириллицу), но и сами языки — как это было в мире до разрушения Вавилонской башни*.

* О мотиве башни см. главу 4.

ГЛАВА 4

«Мы» как неомифологический роман

Многоуровневая смысловая структура романа Замятина может быть глубже осмыслена при анализе библейских, античных, историко-культурных и собственно авторских мифов, организующих романное пространство. Такой подход позволяет ввести в роман «Мы» в контекст неомифологических исканий литературы XX века.

В романе «Мы» существует своеобразная иерархия мифов, организующих романное пространство.

Среди мифов, следы которых присутствуют в тексте, есть те, что известны не только автору, но и герою-повествователю. К таким мифам относятся библейский миф об изгнании из рая, о Вавилонской башне, мифы об искушении, казни и воскресении Христовом, античные мифы о Прометее и Икаре. Несмотря на то что именно герой-повествователь осознанно включает в свою поэму образы и сюжеты данных мифов, они служат прежде всего средством выражения авторской позиции в тексте. Главное отличие в использовании повествователем и автором знаков

древнейших мифов заключается в следующем: для повествователя апелляция к мифу, известному читателю, является способом *упрощения*, тогда как для автора — способом *приращения* смысла. Действительно, повествователь пишет свою поэму для «невежественного» читателя, при помощи библейских и античных аналогий «помогая» тому осваивать, постигать «новый» мир, то есть снисходит до предполагаемой аудитории, преследуя некие просветительские цели. Автор же посредством картины, созданной повествователем, обращается к посвященному читателю, способному понимать вторичный язык — язык скрытых и явных цитат, пронизывающих текст и дешифрующих его истинный смысл.

Мифы, относящиеся к следующей группе, также не выходят за рамки классических, традиционных, хотя и принадлежат к текстам более позднего происхождения, «новейшим», т. е. историко-культурным мифам. Особенность этой группы мифов заключается в том, что их знаки введены в текст именно автором (и только им!), поскольку не могут быть известны невежественному герою-повествователю. Если античные и библейские мифы дешифруются на двух уровнях — авторском и повествовательском, что создает определенные сложности для читателя, то историко-литературные мифы являются способом выражения исключительно авторской позиции. В данном случае вопрос о способах их включения в роман обретает первостепенное значение, так как автор должен ввести в текст повествователя соответствующие знаки, скрытые цитаты независимо и незаметно для последнего, рассчитывая в то же время на их опознание «своим» читателем. Центральным среди этого класса

мифов, выражающих авторскую идею, безусловно, является поэма Ивана Карамазова о Великом Инквизиторе, которую в литературе о Достоевском принято называть легендой*. В формировании художественного пространства романа не последнюю роль играют сколки историко-культурных мифов, знаки так называемого «петербургского текста» — мотивы и образы из произведений А. С. Пушкина, Н. В. Гоголя, Ф. М. Достоевского, А. Белого, «залегающие» по сравнению с неоднократно упоминаемыми повествователем древними мифами на более глубоком уровне текста, а потому часто не замечаемые читателями. Историко-культурные мифы помогают Замятину творить так называемый «городской миф».

Еще один вид мифа представляет сугубо замятинский «математический» миф о мире, созданный автором с помощью и с ведома повествователя — математика и кораблестроителя, использующего язык математической символики для выражения своего внутреннего состояния. Однако, как и в случае с древнейшими мифами, использование повествователем и автором одного и того же шифра не означает, что их позиции, а следовательно, и тексты совпадают. Хотя в области математического знания повествователь в достаточной степени близок автору, не случайно подарившему герою свою профессию и,

* Вопрос о влиянии «Легенды о Великом инквизиторе» Ф. М. Достоевского на философскую проблематику романа «Мы» наиболее полно освещался в работах: Недзвецкий В. А. Благо и благодетель в романе Е. Замятина «Мы» (о литературно-философских истоках произведения) // Известия РАН. Сер. лит. и яз. Т. 51. № 5. 1992. С. 20–28; Ло Ливей. Культурно-исторические истоки романа Евгения Замятина «Мы»: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 1994.

следовательно, стиль мышления и мировосприятие, автор вкладывает гораздо более глубокий, а подчас и противоположный смысл в описанные повествователем коллизии. Кроме того, математический язык для автора является способом композиционной организации текста, так как постоянно возникающие у героя математические и геометрические ассоциации служат основанием для создания сложной мотивной структуры произведения. Таким образом, наряду с «готовым языком» (Е. М. Мелетинский) неомифологического романа — знаками традиционных, классических мифов, — Замятин изобретает свой собственный язык символов, в качестве которых выступают прежде всего математические знаки и даже формулы (хотя и не только они).

Одной из главных причин ориентации художников на миф современное литературоведение считает принципиально иное, по сравнению с XIX веком, восприятие действительности, а соответственно, и подход к проблеме художественного обобщения. Интерес к мифу вызван прежде всего желанием автора уйти от злободневности к широким и точным обобщениям, стремлением преодолеть «локальный» историзм*. Предпосылки обращения к мифу кроются в стремлении художника постичь первоосновы бытия — выявить инварианты не только внешней, но и внутренней жизни человека. Отсюда, по мнению Е. М. Мелетинского, возникает «теснейшая», хотя и «парадоксальная», по словам исследователя, связь неомифологизма с неопсихологизмом, т. е. «универ-

* Максимов Д. Е. О мифопоэтическом начале в лирике А. Блока // Ученые записки Тартуского университета. 1979. Вып. 459. С. 8.

сальной психологией подсознания, оттеснившей социальную характерологию романа XIX века»*.

Роман XX века проявляет интерес прежде всего к семантике больного сознания или к внутренней жизни личности, находящейся в состоянии «умственно-го иступления», переживающей духовный кризис. Темы безумия, нервного потрясения или срыва особенно актуальны в мифологизирующей литературе XX века.

Миф, согласно наблюдениям Е. М. Мелетинского, Д. Е. Максимова, З. Г. Минц, является универсальным средством организации произведения на семантическом и композиционном уровнях. Одним из наиболее значительных завоеваний неомифологической литературы XX века перечисленные исследователи считают способ лейтмотивной организации текста. *Лейт-мотив*, использующийся в классической литературе XIX века как частный прием, в неомифологическом романе «приобретает четкое структурное оформление и выносится на поверхность», становясь «основным конструктивным принципом организации текста»**. Однако неомифологический роман, в отличие от собственно орнаментальной прозы, не приносит сюжет в жертву мотивной структуре, т. к. даже при достаточно разработанной системе лейтмотивов в нем сохраняется *прагматика сюжета****. Сюжет, а также архитектура романа, в свою очередь, могут быть заданы тем или иным мифом, что позволяет читате-

* Мелетинский Е. М. Поэтика мифа. М., 1995. С. 296.

** Там же. С. 291.

*** Силард Л. К вопросу об иерархии семантических структур в романе XX века: «Петербург» Андрея Белого и «Улисс» Джеймса Джойса // *Hungaro-slavica*. Budapest, 1983. С. 312.

лю узнавать в персонажах «первогероев», или, следуя терминологии К.Г. Юнга, архетипы, а в сюжетных поворотах — мировые коллизии. Особую актуальность в неомифологическом романе приобретает и тема двойничества, поскольку в тексте, ориентированном на миф, имеет место взаимное отражение, сцепление самостоятельных на первый взгляд образов и расщепление в то же время некоего целостного, «единого образа» на множество деривативных*.

Мифы, пронизывающие все слои художественного текста, являются и универсальным языком «нового» искусства. З.Г. Минц предлагает использовать термин «вторичный язык». Е.М. Мелетинский отмечает, что художник может «обращаться к различным традиционным мифам как к своеобразному языку нового романа» или «создавать свой собственный язык поэтических символов**». Литература XX века, решая стоящие перед ней задачи мифологизирования, вырабатывает и особые приемы введения мифов в текст. С точки зрения З.Г. Минц, ключевым для понимания и анализа неомифологического произведения является понятие *мифологемы*, или «метонимического символа», знака и «свернутой программы***» целостного сюжета. Минц считает поэтику мифологем «одной из главных примет поэтического языка» и причисляет мифологемы к так называемым «вторичным языкам культуры****».

* Минц З.Г. О некоторых «неомифологических» текстах в творчестве русских символистов // Ученые записки Тартуского университета. 1979. Вып. 459. С. 85.

** Мелетинский Е.М. Указ. соч. С. 371.

*** Минц З.Г. Указ. соч. С. 89.

**** Там же. С. 95.

Важнейшей составляющей неомифологического текста и даже неким универсальным правилом, законом использования мифа в новой литературе XX века является, по мнению современных исследователей, *ирония*. Травестия мифов, как и травестирующая цитатность в целом, служит организующим моментом повествования и часто средством сатирического развенчания конкретно-исторических явлений. Кроме того, именно при помощи иронии подчеркивается, как правило, дистанция между автором и повествователем, автором и героем.

Ориентация на миф не могла не сказаться на особой роли автора — не только на характере взаимоотношений автора и читателя, но и на схеме автор — повествователь — герой, на способах введения и существования авторского «я» в тексте, выражения авторской идеи. Действительно, одним из характернейших свойств неомифологического романа является особый статус в нем автора. Наличие форм вторичной условности, акцентирующее факт «сделанности», «сконструированности» предложенной вниманию читателя модели, высвечивает доминирующую роль автора в художественном пространстве произведения, преподнося автора как полновластного творца изображаемого мира.

В неомифологическом романе, как указывает Л. Силард, устанавливается принципиально новый контакт автора с читателем, воспринимаемым в качестве сообщника, понимающего своеобразный язык автора, т. е. «вторичный язык» мифологем. Таким образом, утверждение творцом своего права на полную свободу в неомифологическом романе, как правило, сопровождается особым *адогматизмом интонации*.

Итак, в современном литературоведении принято указывать на следующие существенные черты неомифологического романа: наличие форм вторичной условности, вызванное стремлением художника уйти от злободневности быта к бытию, тягой к макроисторизму, метапсихологизму; разработанную мотивную систему; особую архитектонику, помогающую проникнуть в глубину авторской идеи; особую актуальность темы двойничества; интертекстуальность; изменение традиционной для классической литературы системы взаимоотношений автор — повествователь — герой — читатель, адогматизм авторской интонации; поэтику мифологизирования — вторичный язык писателя.

В качестве мифа литература XX века воспринимает не только мифы в общепринятом смысле этого слова (прежде всего античные и библейские), но и произведения мировой культуры (историко-культурные, историко-литературные мифы), образы и сюжеты которых бытуют в сознании образованного человека.

Роман «Мы» Замятина является неомифологическим текстом. Этому произведению присуще использование поэтики мифологем, пронизывающих повествовательную ткань и служащих, наряду с традиционными элементами поэтики (сюжетом, композицией, образной системой и т.д.), едва ли не основным средством выражения авторской позиции. Лишая себя возможности прямого обращения к читателю, автор оставляет для себя «вторичный язык». Ироническое отношение автора к герою, дистанция между их текстами (при их формальном совпадении), как правило, сказывается именно в пародирующей цитатности, так

как утверждения героя Д-503 опровергаются всей совокупностью мифов, организующих корпус романа.

Анализ античных и библейских мифов позволяет показать соотношение точек зрения автора и героя-повествователя. Так, герой вводит в свой дневник метафорический образ башни («а я — именно я — победил старого Бога и старую жизнь, именно я создал всё это, и я как башня, я боюсь двинуть локтем, чтобы не посыпались осколки стен, куполов, машин...»*) с тем, чтобы утвердить и воспеть силу и мощь Единого Государства и человеческого разума, с тем, чтобы передать чувство гордости единицы, ощущающей себя частицей огромного «мы». Однако заданный сравнением героя внутренний сюжет романа, основанный на мифе о Вавилонской башне, начинает развиваться самостоятельно, побуждая читателя проводить аналогии между историей, о которой повествуется в «поэме», и библейским мифом. Рядом с параллелью, проводимой героем, выстраивается, не опровергая ее, другая, не увиденная им, но подразумеваемая автором — параллель, существующая между библейским символом башни и «Интегралом».

Притча о Вавилонской башне повествует о первой земной цивилизации, поэма Д — о последней. Сходство двух городов — первого и, очевидно, последнего на земле — подтверждается историями обоих. Как гласит библейская притча, строительство башни — или попытка людей подчинить себе небесные сферы — не было завершено, а сам древнейший город был разрушен. Несмотря на то что формально финал

* Замятин Е. Мы // Замятин Е. Указ. соч. Т. 2: Русь. С. 214. Далее в книге роман «Мы» цитируется по этому изданию с указанием в скобках номера страницы.

романа остается открытым, более того, выражает уверенность рассказчика в победе разума, а следовательно, цивилизации над природой, история укрощения нумерами вселенной, ограниченная рамками повествования, дублирует сюжет о Вавилонской башне. «Интеграл», хотя и достроен, однако не осуществляет возложенную на него миссию, и город-государство переживает катастрофу. В финале предчувствия, видения Д претворяются в реальность: на город обрушивается лавина кирпичей и камней, вызванная, однако, не наказанием, исходящим от Благодетеля, низвергающего за преступления героя его башню разума, а деятельностью оппозиционной организации МЕФИ и взрывом, образующим брешь в Зеленой Стене.

Вечная тема башни и сопряженные с нею идеи коллективности, прогресса, человеческого разума, безусловно, воспринимались в момент написания Замятиным романа как сюжеты 1920-х годов XX века.

Тем не менее у Замятина мотив строительства решен прежде всего в символическом плане и является ключом к пониманию философской проблематики произведения.

Образ башни, появляющийся в зоне ощущений Д и складывающийся из отдельных образов-деталей, переходит из одного смыслового поля в другое, ассоциативно скрепляя тематически не связанные друг с другом эпизоды и мотивы романа, и в итоге образует особый авторский сюжет. Финальный аккорд произведения (последняя фраза героя: «...разум должен победить» (368)), возвращающий читателя к заявленному с первых строк романа мотиву борьбы человеческого разума с природой, естественной жизнью, относится к разряду так называемых «иронических

утверждений»*, требующих опровержения. Опровержение исходит не столько от читателя, не принимающего явленного ему в романе мира будущего и отвергающего логику рассуждений и особенно выводы рассказчика, сколько от библейской притчи, встроеной в структуру романа и доказывающей, что разум, покушающийся на основы мироздания, победить не может. Символический сюжет башни, сопровождая внешнее движение романа, вступая с ним в смысловые отношения и придавая философскую глубину, служит средством выражения авторской позиции.

С образом главного героя романа, сопоставляемого как с Адамом, так и с Иисусом Христом, а также с образом героини I-330, совмещающей в себе черты Евы, Иисуса Христа, дьявола, ведьмы, связаны мифы о грехопадении и воскресении. Если миф о башне присутствует в тексте на метафорическом уровне (даже в том случае, когда к нему для доказательства своих мыслей обращается не автор, а герой-повествователь), то мифы о грехопадении Адама и воскресении Иисуса Христа непосредственно упоминаются в тексте. Автор доносит эти библейские мифы до восприятия читателя, доверяя их пересказ своим героям.

Миф об Адаме и Еве является в романе развернутой метафорой. Единое Государство, очевидно, являет собой некий новый, механизированный рай, в котором люди живут с ощущением полного счастья, не зная зависти, страсти, вызывающих душевные страдания. Как и библейский Адам, Д живет бок о бок со своим богом, трудясь на полях Эдема. Функции старого Бога, или Бога Отца, возложены в романе на Бла-

* Замятин Е. О языке // Замятин Е. Указ. соч. Т. 5: Трудное мастерство. С. 352.

годетеля. На роль Евы в романе Замятина, очевидно, претендуют две героини — О-90 и I-330. Среди персонажей романа есть и змий — постоянный спутник I-330 «двойкоизогнутый» S-4711, а также диавол — оппозиционная организация с говорящим названием МЕФИ.

Отмечается, что если происхождение имен Благодетеля и МЕФИ не требует объяснений, то «буквонумера» остальных персонажей нуждаются в расшифровке. Наиболее интересной в этой связи представляется теория западного исследователя творчества Замятина Р. Грегга*, полагающего, что писатель для зашифровки имен своих героев обращается к английскому языку. Так, критик полагает, что и форма тела, искривленного наподобие буквы «S», и сама первая буква имени персонажа выполняет роль мифологем, поскольку вызывают ассоциации как со словом «сатана» (satan), так и со словом «змея» (serpent).

Миф о грехопадении непосредственно связан с замыслом и названием романа. Высказывание героя («МЫ» — от Бога, а «Я» — от диавола) (297) заставляет ассоциативно связывать понятия «Я» и «диавол». За борьбой «светлых» и «темных» сил за душу Д, т.е. конфликтом Бога и дьявола, просматривается ключевая тема произведения — столкновение «МЫ» и «Я». Таким образом, всемогущему и всеобъемлющему «МЫ», вынесенному в название романа, противопоставляется именно «Я».

В тексте романа точно указаны носители «Я». Это героиня, I-330, первая часть имени которой переводится с английского как «Я», и друг героя — поэт

* Gregg R.A. Two Adams and Eve in The Crystal Palace: Dostoevsky, the Bible and We // Slavic Review. 1965. № 4. P. 680–687.

R-13, графическое изображение первой части имени которого может быть прочитано как перевернутое «Я». Таким образом, буквенная символика связана с основным конфликтом романа — противостоянием «Я» и «МЫ» («Бога» и «диавола»).

Отождествление темных сил с «Я» не должно восприниматься буквально, поскольку понятия добра и зла оказываются обратимыми в произведении, в основе замысла которого лежит принцип иронии. Используя иронию в качестве основополагающего принципа создания произведения, Замятин, как это ни парадоксально, восстанавливает исходную библейскую картину мира. Если планом выражения в романе является инвертированная библейская модель, созданная рассказчиком, то план содержания образует пародирующим соотношением изображаемого с собственно библейским мифом о грехопадении, обретающим статус «вторичного языка», некоего «шифра-кода», проясняющего истинный смысл описываемых событий. Грех нового Адама оказывается не падением, а подъемом на новую ступень развития, первым бунтом и первой победой, в то время как спасение оказывается поражением. В образе главного героя проступают черты не только Адама, но и Иисуса Христа, что соответствует христианским представлениям о Христе как о втором Адаме, призванном искупить первородный грех человека. Таким образом, внутренний сюжет романа Е. Замятина проецируется не только на Ветхий, так и на Новый Завет. Роман «Мы» становится некоей «новой Библией».

Немаловажной с точки зрения анализа библейской проблематики романа представляется его архитектура. Роман «Мы» предстает как неомифоло-

гический текст, где семантизируются все уровни и структурные компоненты, а число фрагментов оказывается значимым. Поэма героя состоит из сорока записей, и цифра 40 воспринимается как библейская мифологема, заставляющая прежде всего вспомнить о сорока днях пребывания Христа в пустыне. С образом Д связаны христианские мотивы трудного пути, искушения, казни, воскрешения и спасения. Мотив спасения, как и мотив падения (грехопадения), предстает в романе, подчиняясь законам карнавализации, в инвертированном виде: операция, предстоящая Д и другим нумерам, направлена на уничтожение души. Таким образом, библейский сюжет выполняется относительно героя с точностью до наоборот: в результате операции, казни погибает не тело, а душа героя. Спасается, возрождается же телесная оболочка. Представая в инвертированном виде, библейские мотивы восхождения, воскресения и спасения выражают авторское отношение к созданному им государству будущего как антимиру. Подавляя в себе человеческое, стремясь к «бого-», или, на его языке, к «машиноравенству», замятинский герой как раз меньше всего походит на Христа. В те же моменты, когда герой познает душевные муки и сомнения, он приближается к Христу.

В романе Замятина присутствует еще один образ, соотносимый с фигурой Христа, — образ героини, выражающий замятинское восприятие Бога Сына как героической фигуры, революционера, еретика, движимого действенной и жертвенной любовью к людям. В композиции романа Д отданы рефлексия, душевные страдания Христа, тогда как I-330 физические мучения и подвиг, совершаемый во имя челове-

чества. Пытка и казнь героини ассоциируются с распятием Христа. Однако, наряду с расщеплением, в романе присутствует совмещение образа Христа с образом дьявола. Действительно, ключевые эпизоды с участием I — причащения, проповеди — могут быть дешифрованы двояко. Так, ликер, глоток которого героиня заставляет выпить Д, с одной стороны, ассоциируется с соблазном и искушением, с другой — может расцениваться как часть обряда причащения. Сцена за Зеленой Стеной, пронизанная библейскими аллюзиями и реминисценциями, в романе также получает двойственную трактовку. В словах «голый, похожий на череп, камень» содержится намек на слово «Голгофа» (Лысая Гора). Ключ к пониманию причин совмещения свойств Христа и дьявола, Христа и ведьмы в рамках одного образа может быть обнаружен в теоретических работах Замятина, в частности, в статье «О литературе, революции, энтропии и о прочем». Христос для Замятина еретик, взрывающий догму, так же, как Галилей, Эйнштейн. В свою очередь, корни «ереси» художника кроются в культурной атмосфере начала XX века. Образ Христа-Демона распространен в творчестве русских символистов, присутствует, в частности, у Блока. В этом смысле поэтика романа «Мы» подготовлена символизмом. Кроме того, героине (I-330) отводится центральное место в романном варианте мифа о Прометее.

«Мы» можно рассматривать и как некий вариант современного городского мифа. При этом в замятинском условном образе города-государства проступают черты как реального, так и «литературного» Петербурга (подробнее об этом см. главу 6).

Кроме того, важно подчеркнуть, что в роли мифологем в романе выступают и математические знаки и символы, поскольку автором и героем-повествователем в произведении являются математик и кораблестроитель, каждый из которых творит свой (при формальном совпадении их текстов) «математический миф» (см. главу 3).

В заключение можно сделать вывод, что роману Замятина присущи такие особенности неомифологического романа, как вторичная условность, интерес к семантике сознания и подсознания героя, ориентация на его точку зрения, разработанная система лейтмотивов, несущих на себе прежде всего смысловую нагрузку и вступающих в отношения компенсации с сюжетом, особая, имеющая символический смысл, проясняющая авторскую идею архитекtonика, интертекстуальность, травестирующая цитатность, авторская ирония, использование вторичного языка, т.е. языка мифологем (в качестве которых выступают фабульный мотив, образ, деталь, имя, цвет и т.д.), адогматизм авторской интонации, «заговорщичество» автора и читателя. Своеобразие же романа вызвано тем, что планом выражения в нем является не современность или история, как у А. Белого, Ф. Сологуба, В. Брюсова, а моделируемый художником мир будущего.

Используя античные и библейские мифы, образы и сюжеты мировой литературы по принципу их многократного наложения, пересечения, Замятин создает свой миф о судьбе человечества, о положении современного общества, о духовном и психическом состоянии человека XX века. «Мы» — миф о сознании человека большого города, страшный миф о

современной цивилизации, которая убивает в человеке поэта, живую душу (гибель I-330). «Мы» — миф о полной и безоговорочной победе искусственно оскопленного разума над фантазией.

ГЛАВА 5

Роман «Мы» и миф о Прометее

Как отмечалось выше, все античные и библейские сюжеты, привлекающие внимание рассказчика Д-503, намеренно введенные им в текст его поэмы, по сути репродуцируются в произведении дважды: рассказчик обращается к ним, чтобы растолковать, преподнести в доступной форме свою точку зрения наивному читателю, автор, прибегая к ним же, кодирует, шифрует свои, чаще всего подвергающие сомнению и даже опровергающие построения рассказчика, мысли. Иными словами, мифы, вносящие, по мнению рассказчика, в его повествование пресловутую «ясность», на самом деле придают его поэме символическую многозначность и объем, поскольку ни один из них не сводим к какой-либо одной теме или сюжету. Какой бы миф ни использовался для иллюстрации того или иного положения рассказчиком, он всегда будет подвергаться авторскому переосмыслению. Явленные читателю словом рассказчика те или иные мифы уходят затем вглубь, по мере прохождения через текст расщепля-

ясь на ряд мотивов и формируя в итоге внутренний сюжет произведения, некое смысловое ядро.

Имя Прометея появляется в девятой записи «поэмы» в связи с тем, что Д-503 пересказывает содержание стихов, написанных одним из поэтов Единого Государства в честь Дня Правосудия — казни провинившегося нумера. Поэт проводит аналогию между историей образования Единого Государства и легендой о Прометее, более того, вписывает последнюю в историю преступника, ожидающего исполнения приговора: «...Пожар. В ямбах качаются дома, взбрызгивают вверх жидким золотом, рухнули. Корчатся зеленые деревья, каплет сок — уж одни черные кресты скелетов. Но явился Прометей (это, конечно, мы) —

И впряг огонь в машину, сталь.

И хаос заковал законом.

Всё новое, стальное: стальное солнце, стальные деревья, стальные люди. Вдруг какой-то безумец — “огонь с цепи спустил на волю” — и опять всё гибнет...» (242).

«Божественные ямбы» поэта приводят в восхищение Д, поскольку мысли, заключенные в них, созвучны тем, которые герой уже неоднократно высказывал на страницах своего дневника. Усмирив стихию огня, как и остальные стихии, люди подчинили себе саму жизнь, а значит, уподобились богам, стали богоравными, стали полновластными владельцами мира. Сравнение с Прометеем подразумевает, что Единое Государство так же, как и этот титан, в свое время бросило вызов старому миру, отказалось следовать законам, установленным старыми богами. Однако именно этот мотив бунта не акцентируется в поведенной поэтом истории Единого Государства. Намеренно

или нет, но поэт и Д-503 сводят миф о похищении к истории укрощения стихии. Таким образом, хотя в построениях поэта есть своя логика, которую нельзя не признать, параллель, проводимая им между Единым Государством и Прометеем, базируется лишь на одном из мотивов притчи — мотиве подчинения огня человеком, или мотиве принесения пользы человечеству.

Тем не менее мотив бунта, или преступления, один из основных в античном мифе, не остается за пределами внимания поэта. История, поведенная им, так же, как легенда о Прометее, включает в себя несколько тем, в том числе темы преступления и наказания. В античной притче темы укрощения и похищения стихии сплавлены воедино, так как объединены именно образом Прометея, в истории поэта они распределены между разными героями — Единым Государством и преступником, попытавшимся украсть у того огонь. Ни автор «божественных ямбов», ни пересказывающий их содержание Д-503 не проводят напрашивающуюся параллель между мятежником и Прометеем, ассоциируя с последним именно Единое Государство даже тогда, когда оно выступает в роли не борца, а гонителя свободы, что противоречит самому духу и сюжету античного мифа. Таким образом, нельзя не заметить, что при сохранении основных мотивов данного мифа сюжет его несколько видоизменяется. Герой и Единое Государство допускают более чем вольную транскрипцию древнего мифа.

История провинившегося нумера превращает самого Прометея из дерзкого похитителя, бунтаря, революционера в некоего блюстителя правопорядка, стоящего на страже интересов закона, охраняюще-

го огонь. Правонарушителем же, бунтарем является тот, кто бросает вызов богам — Благодетелю и нумерам, ставшим богоравными, т.е. тот, кто пытается украсть их огонь, «закованный» в сталь. Таким образом, именно мятежник, а не Единое Государство должен вызывать и вызывает ассоциации с Прометеем. В изложенном Д-503 произведении присутствует еще один очень важный образ, отсылающий к античному мифу, — а именно образ стальных оков, напоминающих о цепях, приковывающих Прометея к скале, лишаящих его свободы и обрекающих на вечные муки. Эта деталь вводит в поэму два туго сплетенных мотива античных мифа — казни и пленения, лишения свободы. Следует отметить, однако, что пленником, «закованным законом», оказывается по логике придворного поэта сам огонь, благодаря чему между образами Прометея и огня устанавливается не только метонимическая, но и метафорическая (ассоциативная) связь. Очевидно, незаметно для себя своим пересказом поэмы герой закрепляет в сознании читателя параллель между стихией огня, бунта, свободой и Прометеем.

Сентенция Д-503 («...Прометей... это, конечно, мы» (242)) относится к разряду т.н. «иронических утверждений» и подсказывает читателю, что мотивы и образы, не складывающиеся в схему античного мифа в плоскости размышлений рассказчика, безусловно, составляют единый сюжет на другом — очевидно, авторском — уровне. Действительно, пересказом Д заданы практически все структурные единицы мифа: система образов — огня, преступника-революционера, пленника — обездвиженного, закованного в цепь, ретрограда, установившего незыблемый порядок ве-

щей — старого Бога, система мотивов — похищения, принесения в дар огня свободы, казни. Однако самое главное заключается в том, что тема Прометея, или бунта, маркируется как тема огня.

Итак, история Прометея появляется в девятой записи — с тем чтобы акцентировать внутренний сюжет произведения, вынести его на поверхность повествования, явить в слове. По мере чтения становится очевидным, что вторая часть стихотворения, написанного государственным поэтом, — та часть, которая вводит мотивы похищения огня и казни мятежника, намечает основной сюжет поэмы самого Д-503, в которой главными героями являются I-330, попытавшаяся отнять космический корабль у Единого Государства и казненная за это, и сам Интеграл, ассоциирующийся с огнем — достоянием богов. Действительно, к легенде о Прометее отсылает прежде всего сюжет романа, связанный с историей похищения космического корабля, а центральными с точки зрения этого «авантюрного» сюжета становятся образы Интеграла и I, соизмеримые как с символическими образами античного мифа, так и друг с другом.

В символической сцене «проповеди», которую произносит I-330 за Зеленой Стеной, собраны детали, скрепляющие друг с другом мотивы и сюжеты как античных, так и библейских мифов. Действительно, и мотив проповеди, и камень, напоминающий череп, очевидно, имеют библейский адрес, отсылая к сценам в Гефсиманском саду и на Голгофе (Лысой горе), а мотивы солнца, полета, крыла, связанные с образом I, указывают на связь с легендой об Икаре, в то время как мотив действенной, самозабвенной любви к далеким людям и образ огня, безусловно, восходят

к мифу о Прометее. Как и в античном мифе, за похищением огня (Интеграла) следует казнь похитителя: I, как и Прометей, претерпевает физические мучения.

Таким образом, легенда о Прометее кодируется прежде всего внешним сюжетом романа — историей похищения «Интеграла» и последовавшей за ним казнью героини.

Следует оговориться, однако, что сам Замятин достаточно свободно обращается с первоисточником, перенося в роман лишь схему античного мифа, несколько видоизменяя сам сюжет и насыщая его новыми деталями и подробностями. Расхождение между античным мифом и замятинским сюжетом проявляется, на первый взгляд, в финале романа: попытка I, в отличие от Прометея, принести похищенное у богов в дар людям так и не увенчалась успехом. Однако, думается, отклонение внешнего сюжета романа от «первоисточника» предусмотрено автором, поскольку вызывает внутренний протест читателя, а потому активизирует мысль последнего и привлекает внимание к внутреннему, метафорическому, сюжету, основанному на столкновении старого и нового, энтропии и энергии, льда и огня, богов и Прометея. Нам представляется, что несмотря на то, что финал романа остается открытым, исход борьбы консервативных и революционных сил всё же предсказан — именно вписанными в текст античными мифами, и в частности мифом о Прометее, наказанном богами, но сумевшем осуществить задуманное — подарить людям огонь. Героиня романа Замятина погибает, однако продолжают действовать ее единомышленники — члены оппозиционной организации МЕФИ. Символический мотив похищения у «богов» — Еди-

ного Государства — огня (Интеграла) обрывается на «неустойчивом аккорде», требующем разрешения.

Обращает на себя внимание еще одна особенность использования Замятиным античной легенды: конструируемый им внутренний сюжет романа, связанный с историей похищения Интеграла, ложится на перевернутую модель мироздания. Соблюдая в основном прагматику сюжета античного мифа, автор, однако, меняет вектор движения огня на противоположный: если Прометей похищает огонь на небесах и приносит его на землю, то героиня Замятина стремится унести огонь свободы с земли в космос, отдать неведомым существам на далеких планетах. Боги в романе обитают не на небесах или в заоблачных горных высях, а на земле, точнее, той ее части, которая опоясана Зеленой Стеной: «Наши боги — здесь, внизу, с нами... боги стали, как мы: эрго — мы стали как боги» (257). Таким образом, Замятин создает свой роман по законам карнавализации, меняя местами традиционные понятия «верха» и «низа». Кроме того, природа самого Интеграла амбивалентна, что отвечает духу и сути теории карнавала. Интеграл может служить как Единому Государству и Благодетелю, неся в космос регламентацию и законы, основанные на правилах арифметики, так и МЕФИ и I, становясь в их руках огненным посланцем свободы. Космический корабль в романе Замятина оказывается причастным стихиям воды, воздуха и огня, так как ожидает своего полета, возможного при участии огненной пищи — топлива, покоясь на воде:

Глухой взрыв — толчок — бешеная бело-зеленая гора воды в корме — палуба под ногами уходит... (344).

Образ стеклянного Интеграла, содержащего внутри себя огонь, становится универсальным, поистине «интегральным» с точки зрения образной системы и философской мысли романа, центральной, разворачивающейся всем ходом повествования метафорой которого является образ стеклянной скорлупы, в любой момент могущей быть разорванной скрывающейся под нею огнем:

Мы, на земле, всё время ходим над клокочущим, багровым морем огня, скрытого там — в чреве земли. <...> И вот вдруг бы тонкая скорлупа у нас под ногами стала стеклянной, вдруг бы мы увидели... (249).

Итак, образ Интеграла является в романе многозначным символом, одной из граней которого служит образ огня. Сравнение Интеграла и огня последовательно проводится в структуре произведения. Прежде всего обращает на себя внимание один из эпитетов, которым наделяет кораблестроитель Д-503 свое детище: «огнедышащий». Данной характеристикой, думается, закрепляются ассоциации, возникающие у читателя между Интегралом и мифическим существом, чьим образом объединены стихии огня, воздуха и воды, — рептилией, способной летать, или огнедышащим драконом.

В романе Замятина присутствует еще один персонаж, образ которого соизмерим с фигурой дракона, — неизменный обожатель героини, ее постоянный спутник — двоякоизогнутый S-4711, ассоциирующийся со змеей (и змием-искусителем), о чем красноречиво свидетельствуют его имя, фигура и роль в сюжете грехопадения, но также и с неким существом, обитающим

в водном мире — а в сознании героя город-государство очевидно предстает неким подводным царством (дело не только в том, что город-государство стоит на воде, но и в присутствии «водных» мифов в романе — в частности, мифа об Иове, связанном с образом Ю, напоминающей рыбу своими щеками-жабрами). Приближение S-4711 к герою сопровождается хлюпающим звуком шагов, или «плиц по воде»: «S... Почему все дни я слышу за собой его плоские, хлюпающие, как по лужам, шаги?» (268); «Он зашлепал — как плицами по воде...» (324). Кроме того, лейтмотивная деталь образа S — крылья-уши — актуализирует тему не только подслушивания, но и полета. Возможно, на то, что образы S и космического корабля в определенной степени соразмерны, указывает и то, что латинская S, с которой начинается имя персонажа, графически напоминает математический знак операции интегрирования. Таким образом, можно предположить, что метафорический ряд романа составляют, не нарушая при этом стройности и целостности восприятия общей картины, не только античные и библейские, но и историко-культурные образы-символы.

Возвращаясь к теме Прометея и огня, отметим актуальную в этом контексте параллель, очевидно проводимую в структуре произведения, между I и Интегралом. Образы, связанные друг с другом посредством сюжета, сближаются и на ассоциативном уровне. Широко использующий буквенную символику автор наделяет героиню именем (буквонумером), первая часть которого совпадает с первой буквой имени корабля. Свойства героини в сознании влюбленного в нее Д передаются Интегралу, равно как и свойства последнего — героине. Основными цветовыми ха-

раактеристиками I служат желтый и черный, ассоциирующиеся с испепеляющим пламенем, оставляющим черные угли. В сцене грехопадения, или соблазнения, героя, на I надето желтое платье. Цветовое решение следующего эпизода с участием героини основано на сочетании черного и желтого: одетая в черное платье I исполняет «огненную», пропитанную солнечным светом музыку Скрябина. В сцене «проповеди» за пределами Зеленой Стены угольно-черный силуэт героини выделяется на фоне солнца. Лейтмотивы героини — огненной стихии, жестокого «попалаяющего» солнца, полета — являются одновременно и лейтмотивами, связанными с образами космического корабля.

Постепенно, по мере разворачивания сюжета, и холодный стеклянный Интеграл оживает, наполняясь золотым теплом, огненным соком жизни, оправдывая свою характеристику «огнедышащий». В романе указана вполне реалистическая причина «одушевления» Интеграла: построенному кораблю для полета требуется топливо — огненная пища, энергия. Однако помимо подобного прозаического объяснения присутствует и иное, не менее, а с точки зрения внутреннего сюжета, возможно, и более важное: Интеграл в сознании Д-503 и, соответственно, в пространстве его «поэмы» обретает свойства живого существа, любимой им женщины. Именно страсть, охватившая героя, заставляет его видеть в ином свете окружающий мир и прежде всего Интеграл:

Голубовато-ледяной, посверкивал, искрился «Интеграл». В машинном гудела динамо. <...> 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 тво-
ем чреве... (333).

Дело своих рук, свое детище Д добровольно отдает в
руки I, и полет Интеграла становится его признани-
ем в любви:

...наш «Интеграл» уже крылатый: на нем кончили уста-
новку ракетного двигателя и сегодня пробовали его
вхолостую. Какие великолепные, могучие залпы, и для
меня каждый из них — салют в честь той, единствен-
ной... (282–283).

На героиню в свою очередь переносятся некоторые
черты Интеграла. В сцене захвата корабля на героине
оказывается крылатый шлем, и сама она, «крылатая,
сверкающая, летучая», напоминает герою «древних
валькирий». Тема полета присутствует и в сцене вы-
хода за Зеленую Стену, где героиня, стоящая на кам-
не, ассоциируется у Д с крылатым юношей, очевидно,
Икаром. Таким образом, одним из основных мотивов,
сопутствующих образу героини, становится мотив по-
лета. Интеграл и I, «обмениваясь» характеристиками,
уподобляются друг другу с точки зрения метафори-
ческого сюжета романа, сливаясь в сознании героя в
одно нерасторжимое целое, становясь воплощением
огня, полета, свободы.

Символический сюжет, отсылающий читателя к
легенде о Прометее, раскрывается, таким образом,
не по окончании, а в процессе чтения романа — бла-
годаря лейтмотивному построению, настойчивому
акцентированию и заострению деталей, в совокуп-
ности воссоздающий визуальный ряд мифа.

Так, природа деталей, сопутствующих образу I, думается, амбивалентна. Образ жестокого солнца или огня, возникающий в сознании героя каждый раз, когда он встречается героиню или думает о ней, ведет в романе тему не только свободы, но, очевидно, и тему боли и пытки (страсть Д, окрашенная в цвета пожара, огня, воспринимается им как болезнь — ассоциируется с душевными и даже физическими муками) и вписывает историю I в контекст античных мифов об Икаре и Прометее, где, как известно, именно солнце несет гибель или нескончаемые муки героям. Темой нещадно палящего солнца предсказаны, таким образом, как подвиг, так и гибель героини. Лейтмотивная портретная деталь — улыбка-укус, являющаяся прежде всего сигналом опасности для героя, в романе отмечает тему боли как таковую, а применительно к образу самой героини, возможно, служит напоминанием о страданиях Прометея, печень которого клюют орлы. Следует отметить, что в финале романа упоминаются и птицы, стаи которых устремляются в город, когда в его стене образуется брешь. Безусловно, образ птиц связан прежде всего с темой полета, или свободы, однако, думается, он, как и остальные образы романа, обретает символическую многозначность, наполняясь сложным содержанием. Птицы, боль, укус, палящее солнце, огонь — пестрая мозаика образов и деталей, имеющих противоречивую природу, складывается в целостную картину, объединяясь внутренним сюжетом, соотносенным с легендой о Прометее.

Итак, вынужденный кодировать чужим словом собственные идеи, вводить их в текст повествователя незаметно для того, но ощутимо для читателя, автор утверждает связь между образами I и Прометея с

помощью сюжета, поэтики аллюзий и мотивного построения. Самым прозрачным из намеков автора становится утверждение рассказчика: «Прометей — это, конечно, мы», вызывающее иронию читателя и требующее опровержения. Очевидно, с авторской точки зрения, Прометей, это, конечно, не «мы». И если вспомнить, что основная оппозиция романа задана противопоставлением всемогущему «МЫ» дерзкого «Я», то разумно предположить, что с образом Прометея в романе должно быть соотнесено именно «Я». Или I.

В романе, однако, присутствует еще одна сцена, подсказывающая имя Прометея и ставящая его рядом с именем I, отнюдь не только при помощи системы образов или цветовой символики. Речь идет о посещении героем аудитории, где после настраивающей слушателей на скептический лад лекции выступает I, исполняющая произведения Скрябина. В небольшом, но содержательно емком фрагменте оппозиция «прошлое / настоящее» выражена средствами цветовой и музыкальной символики: огненная музыка Скрябина противопоставляется безликим «хрустальным» аккордам Единого Государства. Эпизод, внешне не связанный с историей похищения корабля и сценой с чтением стихов о Прометее, оказывается внутренне соотнесенным с ними.

Слушающий хаотическую музыку прошлого Д постепенно начинает ощущать жар солнца, погружаться в стихию жестокого солнечного света. Помимо того, что реакция героя на музыку еще раз подтверждает связь между образами героини и образом огня, цветовосприятие героем музыки указывает, думается, вполне определенный адрес произведе-

ния Скрябина, доминантными цветами которого являются те, что составляют спектр огня или жаркого, палящего солнца. В тексте не содержится прямых указаний на название произведения, исполняемого героиней. Д, очевидно, впервые слышит его, однако, интуитивно постигая замысел композитора, мыслит образами, предусмотренными им. Образ огненной стихии, палящего солнца является одной из основных составляющих художественной системы творческой мифологии Скрябина. Темам стихий, и прежде всего стихий воды и огня, Скрябин посвящает целые полотна, как то: Сонату для фортепиано № 2 («Море»), симфоническую поэму «Прометей» («Поэму огня»), «Поэму экстаза», поэму «Гирлянды» и др. Данный эпизод романа отсылает, как нам представляется, к вполне определенному музыкальному произведению, а именно к поэме «Прометей», самим композитором названной «Поэмой огня».

В том, что героиня исполняет фортепианную транскрипцию именно этого произведения, убеждает сама структура фразы рассказчика, передающая гамму чувств, овладевающих им и сменяющих друг друга в то время, когда он слушает музыку, и одновременно имитирующая собственно движение музыкальной фразы Скрябина, центральной в данном произведении, завершающейся в кульминации коды «лучезарным» подъемом (а в оригинальной версии, по замыслу самого композитора, — хором, органом, колоколом, всем составом медных и ударных инструментов):

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 стеклянный кирпичи — нет: дикое, несущееся, опаляющее солнце — долой всё с себя — всё в мелкие клочья (222).

Однако прежде всего название произведения поддается именно картиной, созданной воображением рассказчика. Музыка, проходя через сознание Д, окрашивается во вполне определенные цвета, цвета огня, соответствующие основному цветовому ряду поэмы «Прометей».

Как известно, Скрябин в своем творчестве придерживается идеи, согласно которой существуют определенные соотношения между музыкальной и цветовой палитрой — как на макро-, так и на микроуровнях: на уровне высоты звука, отношения ступени к тональности (то есть абсолютной и относительной высоты звука), тяготения данной ступени к устойчивым тонам звукоряда, а также на уровне установления цвета для определенной тональности, или того, что ее замещает в поздней музыке Скрябина, в которой традиционное мажорно-минорное соотношение вытеснил иной, созданный композитором, лад. Этой новой опорой, или центром звуковысотной системы, становится весьма сложное диссонирующее созвучие, так называемый *прометеев аккорд*. Если до этого неустойчивые гармонии Скрябина были, как и у классиков XIX века, устремлены к достижимому разрешению, то теперь, заменив собой тонику, они создавали иной выразительный эффект. Итак, каждое скрябинское произведение имеет свою неповторимую цветовую палитру. Уделяя первостепенное внимание цветовому восприятию своей му-

зыки, Скрябин вносит изменения и в традиционную партитуру. Особенностью его партитуры является включение в нее световой строки (luce), предназначенной для световой клавиатуры. Эффект меняющихся красок основан на изобретенной композитором шкале звуко-цветовых соответствий (первые исполнения «Прометея» со световым сопровождением имели место в 1915 году в Карнеги-холле в Нью-Йорке, в 1916 году — в Лондоне и в Москве).

Очевидно, творческие изыскания Скрябина должны быть близки художникам слова, исповедующим идею синтеза искусств, активно использующим цветовую символику в своих произведениях, — писателям серебряного века Ф. Сологубу, В. Брюсову и особенно А. Белому, разработавшему, как известно, теории цветописи, написавшему работу «Священные цвета». Однако, думается, именно творчество Замятина глубинно связано с именем и творчеством Скрябина. В том, что Замятин был хорошо знаком с творчеством композитора, убеждают и упоминание имени Скрябина и названий его творений в произведениях писателя, и контекст, в котором они появляются. Так, в рассказе «Пещера» скрябинский опус № 74 становится символом культуры прошлого, культуры Петербурга, а не Петрограда, наравне с предметами, бережно хранимыми героями в память о былом, и синим цветом, ассоциирующимся у них с прекрасным и возвышенным. Следует отметить, что тонкое использование цветовой символики заставляет и читателя воспринимать данное произведение Скрябина именно в контексте синего цвета, что глубоко символично с точки зрения внутреннего сюжета рассказа Замятина: синий «читается» как

цвет воды, льда, цвет города на воде — Петербурга. Таким образом, нам представляется, что Замятин самым именем композитора шифрует в своих произведениях темы стихий — воды и огня (точки соприкосновения между творчеством двух художников лежат не только в пристрастии к цветописи, но и в особом интересе, проявляемом ими к стихиям воды и огня и мифам, связанным с ними: как и у Замятина, так и у Скрябина основные образы многих произведений складываются в картину, которую условно можно назвать «музыкой воды и огня»). Итак, Замятин идет по пути А. Белого, задающего и отмечающего в своих произведениях определенный комплекс мотивов именем своего любимого композитора Шумана (в «Петербурге» это темы двойничества, «рыдающего безумия», маски и карнавала), упоминая в романе Скрябина, композитора, идеи которого созвучны его собственным эстетическим воззрениям. По сути, Замятин в литературе делает то же, что Скрябин в музыке, — вводит в текст дополнительную «цветовую строку», проводящую важнейшие внутренние мотивы произведения наравне с традиционными элементами поэтики — сюжетом, композицией, системой персонажей.

Миф о Прометее подсказывается в романе именем Скрябина не только благодаря цветовой символике (хотя прежде всего именно благодаря ей). Как уже подчеркивалось, Скрябин — композитор, не меньше, чем изобретением цвето-музыкальной палитры, прославившийся склонностью к мифотворчеству и специфической образности, а также изобретением особой ладо-тональной системы, которую он сам связывал с именем Прометея. При том, что творческая

мифология композитора чрезвычайно богата, не будет преувеличением сказать, что центральное место в ней отводится именно 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 не самым известным произведением Скрябина. Не случайно гимном государства будущего в произведении А. Чайнова «Путешествие моего брата Алексея в страну крестьянской утопии» является именно эта поэма Скрябина. В романе Замятина героиня, исповедующая авторскую идею «вечной» революции, энергии, исполняет, очевидно, это, «самое революционное» из произведений композитора. Имя Прометея, как уже было отмечено, дало название и особому ладу, не свойственному классической гармонии, — так называемому прометееву созвучию, или аккорду, построенному только по большим терциям. Прометеев аккорд воплощал для многих художников слова своеобразие, сам дух эпохи. Так, И. Ю. Искржицкая пишет, что «Прометеев аккорд Скрябина характеризует структурную суть контрапунктной природы русского символизма»*. Исследовательница полагает, что художники видят в этом сложном диссонирующем созвучии аналогию «слиянию в контрапункте... Христа и Антихриста, Богочеловека и человекобога, Запада и Востока, Аполлона и Диониса, ratio et intuitio...»** Думается, Замятиным, наследни-

* Искржицкая И. Ю. Культурологический аспект литературы русского символизма. М., 1997. С. 166.

** Там же. С. 165.

ком русского символизма, и «его» читателем — посвященным, способным понимать язык символов и аллюзий — творчество композитора должно было осмысляться именно в данном ключе. Вводя в повествовательную ткань имя Скрябина, Замятин рассчитывает на «неосознанное» припоминание читателя, знакомого с культурной атмосферой первых десятилетий XX века, с историей музыки, системой художественных воззрений Скрябина и законами его творчества. Кроме того, в образе героини, ассоциирующейся с Прометеем, действительно сплавлены черты Христа и Антихриста, что соответствует скрябинскому и замятинскому восприятию фигуры Прометея.

В романе Замятина имя Скрябина — едва ли не единственный явный след, оставленный культурой XX столетия в истории Единого Государства. Конечно, мысль художника обращена не только к дальнему (античной и библейской древности), но и к ближнему плану — 20-м годам XX века. Тема XX века является одной из основных в произведении, однако ведется при помощи языка намеков, скрытых цитат. О культурной атмосфере первых десятилетий XX века и прежде всего литературном творчестве первых лет советской власти в романе напоминают стихи государственных поэтов, включающие основные мотивы, образы и даже словесные формулы пролетарской поэзии. Напекая на узнаваемые образы и мотивы произведений, Замятин, однако, не упоминает ни одного современного ему художника. На фоне такого значимого отсутствия имя Скрябина особенно привлекает внимания читателя, становясь своеобразным знаком эпохи. И даже больше чем знаком. Имя композитора воспринимается как символ высокой

культуры XX века и культуры человечества в целом, становясь в один ряд с именами Пушкина и Достоевского. Обращение к Скрябину для автора не может быть сопряжено с иронией. Даже герой, настроенный враждебно к искусству прошлого, не может не поддаться силе воздействия музыки Скрябина:

Дикое, судорожное, пестрое, как вся тогдашняя жизнь, — ни тени разумной механистичности. И, конечно, они, кругом меня, правы: все смеются. Только немногие... но почему же и я — я? (222).

Таким образом, несмотря на то что имя Прометея названо лишь в одиннадцатой записи поэмы, эрудированному читателю оно подсказывается уже рифмующейся с нею четвертой записью.

ГЛАВА 6

Роман «Мы» и «петербургский текст» русской литературы*

Один из первых рецензентов «Мы» — Юрий Тынянов — заметил, что роман колеблется «между утопией и Петербургом»**. Утопию заметили многие. О Петербурге — реальном и «литературном» — в связи с романом «Мы» писать стали сравнительно недавно. Так, Е. Б. Скорospelова пишет: «Роман Замятина “Мы” утвердит в новой литературе право на создание условной модели действительности, используя в качестве ее основы пародийную фантастику, библейские и литературные сюжеты, ситуации и персонажи “петербургского” текста русской литературы в их травестированном варианте»***.

Несомненно, корни романа лежат в русской литературе конца XIX — начала XX века. Замятин не только занимается исследованием современной ему

* Первая публикация статьи в журнале «Вопросы литературы» (1999. № 4. С. 65–76).

** Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 157.

*** Скорospelова Е. Б. Русская проза XX века: от А. Белого («Петербург») до Б. Пастернака («Доктор Живаго»). М., 2003. С. 7.

социальной, политической и культурной жизни с экстраполяцией ее в будущее, но и с видимым удовольствием «играет в бисер» с мотивами и образами из произведений предшествующих и современных ему русских писателей. Роман Замятина — это изысканная, непонятная непосвященным, блестящая и тонкая игра, игра со словом, игра со смыслом.

Разумеется, и отечественная и западная критика отмечала безусловное влияние на роман «Мы» «Легенды о Великом инквизиторе», а также присутствие в нем античных и библейских сюжетов. Но есть вопрос, которому не было уделено достаточно внимания, — вопрос о взаимоотношениях романа Замятина с теми произведениями русской литературы, что в совокупности составляют так называемый «петербургский текст»*.

Создаваемый Замятиным город удивительным образом напоминает Петербург с его куполами и шпилями, огненными закатами и белыми ночами — и одновременно Лондон с туннелями подземки, башнями, туманом, бесконечными разговорами жителей о погоде и поведении барометра. Геометрическая планировка проспектов и улиц — «линий», перманентная сырость погоды и чопорность, «сухость» горожан. В свое время Достоевский, совершивший путешествие из Петербурга в Лондон, вернувшись, обобщил свои впечатления в образе «хрустального дворца» как символа рационалистического, бездуш-

* Обоснование термина дано в статье: *Топоров В. Н.* Петербург и петербургский текст русской литературы (Введение в тему) // Ученые записки Тартуского государственного университета. Вып. 664. Труды по знаковым системам. XVIII. Семиотика города и городской культуры. Петербург. Тарту, 1984.

ного мира. То же спустя полстолетия делает и Замятин, создавая свой образ «стеклянного рая», коим является Единое Государство.

И всё же в тексте романа содержится достаточное количество указаний на то, что острый взгляд художника именно из петербургской панорамы выхватывает несколько наиболее ярких примет, перенесенных в роман и определивших облик города-государства. Собранные вместе, такие детали, как шпиль, шпиц, или игла, башни, спины мостов, пузырьки куполов и наиболее, пожалуй, характерное — белые ночи, указывают, очевидно, вполне определенные географические координаты города.

Любовная лихорадка, безумие, «сноблезнь» охватывают героя во время летних белых ночей:

И вот без четверти 21. Белая ночь. Всё зеленовато-стеклянное. <...> И я не удивлюсь, если сейчас круглыми медленными дымами подымутся вверх купола аудиториумов, и пожилая луна улыбнется чернильно... (245)

Последняя деталь уже не забывается и создает ту необходимую атмосферу призрачного города, в которую Замятин погружает своего героя, а вместе с ним и нас, читателей.

Игла аккумулятора башни является вершинной и наиболее часто упоминаемой в романе точкой городской панорамы. И само заострение детали, и слова, подбираемые автором при ее упоминании — игла, шпиц, вызваны желанием провести на визуальном и лексическом уровнях петербургскую тему: Игла — Адмиралтейство — Пушкин — «Медный всадник» — Белый — «Петербург» — шпиц — Пе-

тропавловская крепость — аккумуляторная башня Замятина. Еще одно наблюдение. У Замятина тема Петербурга тесно связана с мотивами воды и льда. Достаточно почитать его «петербургские» рассказы «Пещера», «Дракон», «Мамай», «Наводнение», чтобы убедиться в том, что «интегральными», как он сам их определяет, или сквозными, лейтмотивными, что понятнее, являются те образы и детали, которые акцентируют тему воды, — образы льда, потопа, дома-корабля. Лед и вода — в эту среду попадают и читатели романа «Мы».

Город из стекла — это «хрустальный», «ледяной» дворец. Единое Государство — это и гигантский аквариум, защищенный от «попалаяющего» солнца стеклянным сводом. Поднимаясь в небо на «аэро», герой видит:

Город внизу — весь будто из голубых глыб льда. Вдруг — облако, быстрая косая тень, лед свинцовее, набухает, как весной, когда стоишь на берегу и ждешь: вот сейчас всё треснет, хлынет, закрутится, понесет; но минута за минутой, а лед всё стоит, и сам набухаешь, сердце бьется всё беспокойней, всё чаще (впрочем, зачем пишу я об этом и откуда эти странные ощущения? Потому что ведь нет такого ледокола, какой мог бы взломать прозрачайший и прочнейший хрусталь нашей жизни...) (290).

Из космоса Единое Государство видится герою «выпуклым сине-ледяным чертежом» с «круглыми пузырьками куполов» (344) — не петербургских ли храмов?). Даже для описания психологического состояния своего героя Замятин (а точнее, сам герой-повествователь) прибегает к аналогии с водным миром: в момент

душевного смятения Д-503 ощущает себя человеком, пережившим кораблекрушение и выброшенным на берег, колонна марширующих «номеров» сравнивается с миллиононогим левиафаном. «Мимо, рядами, номера. <...> миллиононогий левиафан, колыхаясь, плыл мимо. А я — один, выхлестнут бурей на необитаемый остров, и ищу, ищу глазами в серо-голубых волнах» (268–269). Первое же появление в романе одной из героинь — Ю — сопровождается упоминанием «рыбьих» щек, напоминающих жабры. Затем читатель узнает о карикатуре на Ю, нарисованной детьми, изображающей героиню в «каком-то рыбьем виде». Портретная деталь «щеки-жабры» приобретает в романе статус лейтмотива и проводит сравнение героини с рыбой (безусловно, Замятин испытывает особое пристрастие к гоголевскому приему метонимии). К стихии воды причастен и другой персонаж — «двояко-изогнутый» S-4711: героя постоянно преследует «хлюпающий» звук его шагов.

Единое Государство — это некое подводное царство, на которое «низринут какой-то город, и летят вниз куски стен и башен... пока не рухнут на дно, к нам, вниз» (324). Повторимся, что в контексте замятинского творчества образ воды, города на воде (под водой) ведет прежде всего тему Петербурга.

Однако с «петербургским текстом» русской литературы роман Замятина роднит не только и не столько внешнее сходство города-государства с Петербургом, сколько скрытые цитаты из произведений, составляющих костяк «петербургского текста». Прогулка по замятинскому городу будущего для читателя оборачивается путешествием в прошлое — в русскую, «петербургскую», литературу XIX–XX веков.

По мере движения сюжета герой словно примеряет маски различных литературных персонажей и попадает в ситуации, удивительно знакомые читателю по «Медному всаднику» А. С. Пушкина, «Запискам сумасшедшего» Н. В. Гоголя, «Преступлению и наказанию» Ф. М. Достоевского, «Петербургу» А. Белого. Несмотря на то что герой незнаком с этими произведениями (из «литературной классики» прошлого до жителей Единого Государства дошло лишь железнодорожное расписание), автор вводит их в текст, «кодируя» их сюжетом, образами романа. Остановимся подробнее на проблеме литературных реминисценций в романе Замятина.

«Медный всадник» А. С. Пушкина. В Древнем Доме, любимой квартире героини, стоит фигурка древнего поэта, «кажется», Пушкина, друг героя — ловкий, как обезьяна (очевидно, намек на прозвище потомка Ганнибала), с негрскими губами поэт R-13. Имя и образ великого поэта введены в текст, и читатель невольно начинает искать следы присутствия литературных произведений Пушкина в романе. И находит их. Среди шпилей и куполов, мостов и проспектов государства происходит роковая встреча человека с идолоподобным хозяином города. В образе Благодетеля проступают черты статуи, монументальной фигуры, возвышающейся над городом, подвластным ему.

В романе Благодетель появляется четыре раза. В первом эпизоде с его участием он описан героем так, как могло бы быть описано изваяние, неподвижное сооружение, памятник. При первом своем появлении Благодетель не произносит ни одного слова, он скуп, бездушен, ограничен в движениях:

...наверху, на Кубе, возле Машины — неподвижная, как из металла, фигура того, кого мы именуем Благодетелем. Лица отсюда, снизу, не разобрать: видно только, что оно ограничено строгими, величественными, квадратными очертаниями. Но зато руки... 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... (241–242).

Концентрация тропов на небольшом отрезке 9-й записи, посвященной описанию праздника Правосудия, столь велика, что параллель между Благодетелем и каменным или чугунным изваянием не может остаться незамеченной: «Снова медленный, тяжкий жест... Там — третий чугунный жест нечеловеческой руки... Тяжкий, каменный, как судьба, Благодетель... знамение нечеловеческой мощи Благодетеля» (242–243). Все перечисленные приемы и средства языковой изобразительности получают свое разрешение в величественном «он», отсылающем, вероятно, к первым строкам того же «Медного всадника»: «На берегу пустынных волн / Стоял он...» Итак, при первом появлении Благодетель ничем не выдает своего человеческого происхождения. Однако после он «оживает», как оживает статуя Петра в поэме Пушкина.

Следующее появление Благодетеля состоится на празднике Дня Единогласия. Здесь он впервые произносит короткую фразу, однако по-прежнему больше напоминает статую, нежели человека, он — некий «бог из машины», спускающийся на сцену площади Куба. Д пользуется тем же определением при описании своего кумира — «чугунный», соскальзываю-

щим, однако, на другой признак Благодетеля: теперь рассказчик упоминает «чугунный, медленный голос». «Чугунные» руки и «чугунный гул» (355) голоса фиксируются рассказчиком и в другом эпизоде, когда Благодетель не с высоты постамента-Куба, а лицом к лицу беседует с ним.

Создается ощущение, что Замятин смотрит на пушкинского «Медного всадника» сквозь призму «Петербурга» А. Белого и демонстративно использует приемы, освоенные тем. Во-первых, замятинский эпитет «чугунный» ассоциируется с определениями статуи Петра в романе А. Белого. В «Петербурге» наравне с пушкинским эпитетом «медный» фигурирует определение «металлический»: статуя обозначена как «Медный всадник», «медный Петр», «Медный Гость», «металлический всадник», «Металлический Гость» и даже «металлический кто-то». Во-вторых, Замятин, как и Белый, привлекает внимание читателя к двум деталям — руке и поступи «памятника». Если у Петра или статуи Белого «многосотпудовая рука»*, «тяжелозвонкое цоканье» коня (301), то у замятинского Благодетеля «чугунная рука» и «чугунные шаги». Даже не видя Благодетеля, замятинский герой слышит в телефонной трубке звук его приближающихся чугунных шагов: «Издали — тяжелые шаги, всё ближе, всё гуще, всё чугунней...» (353).

Итак, материал, из которого «сделан» Благодетель, — камень или чугун. Как и Медный всадник Пушкина, Благодетель является хозяином города-государства, оплотом и самим воплощением государ-

* Белый А. Петербург. СПб., 2004 (Серия «Литературные памятники»). С. 213. Далее в тексте главы роман цитируется по этому изданию с указанием в скобках номера страницы.

ственности и порядка, жестокой рассудочности. Он мстит тем, кто противится «рацио», кто не желает подчиняться голосу разума и воспеваает стихию чувств, он преследует безумцев и безжалостно карает их. Замятин пишет свою версию истории встреч безумца и «сверхчеловека», в образе которого сплавлены черты человека и статуи. Действительно, роман «Мы» может быть прочитан как история бунта и безумия или сумасшествия героя. Так же как и в поэме Пушкина, история завершается трагически для безумца, однако ирония автора заключается в том, что, в отличие от пушкинского Евгения, его герой «выздоровливает» — от «болезни» его избавляет операция по удалению фантазии.

«Записки сумасшедшего» Н. В. Гоголя. Мотив безумия, восходящий к поэме Пушкина, является, пожалуй, наиболее устойчивым в «петербургском тексте», поскольку определяет замысел и сюжет не одного произведения русской литературы. Сама форма дневниковых записей, преподносящих события от первого лица, от имени «безумца», Замятину подсказана, очевидно, «Записками сумасшедшего» Гоголя. Поэма Д-503 есть история его «душевной» болезни, так как герой связывает свое заболевание с обретением души («...я — болен, у меня — душа, я — микроб» (298)). Как и его литературный предшественник Поприщин, Д фиксирует в своем «дневнике» как те или иные события, так и связанные с ними малейшие душевные колебания, тончайшие оттенки переживаний, благодаря чему его поэма, как он называет свой труд, превращается в своеобразную «историю болезни», или записки сумасшедшего. Динамику заболевания отра-

жают язык и манера письма, меняющиеся в ходе повествования. По мере того как поэт вытесняет в Д-503 математика, сухой язык «математической» поэмы оживает, насыщаясь влагой метафор, сравнений (своим рождением, правда, часто обязанных математическим знакам и формулам): «...внутри как-то облачно, паутинно, и крестом какой-то четырехлапый икс» (226). Намеренно перенимая манеру Гоголя, Замятин средствами синтаксиса пытается передать движение мысли и души своего героя и рассказчика. Если в первых и последних записях поэмы тире — не более чем знак препинания, столь любимый Замятиным и переданный им рассказчику, то в центральных, описывающих любовную лихорадку, безумие героя, тире, как и отточия, обозначают пространство бумажного листа, плотно заполненное смутными ощущениями, не вылившимися в слово мимолетными мыслями, передавая так называемый «мысленный язык» героя. Количество брошенных, сумбурно толкущихся, набегающих друг на друга фраз, туманных намеков в записях возрастает пропорционально тому, как прогрессирует «заболевание» героя: «Неужели во мне действительно — (есть лесная кровь, должен додумать читатель. — Н. К.)»; «Пусть мои записи — как тончайший сейсмограф — дадут кривую даже самых незначительных мозговых колебаний: ведь иногда именно такие колебания служат предвестником — (226; катастроф, как следует из последующих фраз. — Н. К.)». Эта манера не договаривать мысли напоминает знаменитое поприщинское «ничего, ничего. Молчание». Однако как только герой «выздоровливает», то есть уничтожаются его фантазия, подсознание, его речь вновь становится математически выдержанной.

Очевидно, однако, что у гоголевского героя сумасшествие ведет к деградации личности, тогда как у замятинского — к возрождению. Только в моменты «безумия» Д-503 превращается из «нумера» в человека, умеющего любить, страдать и сострадать. Замятинская ирония оказывается тем зеркалом, которое дает обратное отражение гоголевского сюжета сумасшествия. Конечно, эта ирония обращена не на любимого и почитаемого Замятиным Гоголя, а на мир будущего (настоящего), где лишь «безумец» достоин звания человека.

Как и в гоголевских «Записках сумасшедшего», в замятинском романе под историей «безумия» скрывается другая, основанная на трагедии одиночества в большом городе, глухом к страданиям человека. Во всё время своего «сумасшествия» Д ощущает оторженность, оторванность от «материнской груди» Единого Государства, испытывая незнакомые ему прежде душевные муки отступника, изгоя (конечно, мотив отчуждения является одним из ведущих в «петербургском тексте», хотя бы потому, что включен в тему маленького человека).

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... И пусть я прибываю или меня прибывают — может быть, это одинаково — чтобы она услышала то, чего никто не слышит, чтобы ее старушечьи, заросшие морщинами, губы —

«плач» «безумного» героя по матери, которой он никогда не знал, заставляет вспомнить финал «Записок сумасшедшего», обращение окончательно сошедшего с ума Поприщина к «матушке». В этой финальной сцене история гоголевского героя поднимается до высот истинной трагедии. Так же как Гоголь, Замятин балансирует между откровенной насмешкой над «правоверным», усредненным сознанием, даже в момент наивысшего потрясения не поднимающимся над плоскими истинами, и пронзительной болью за человеческое существо, остро ощущающее свое беспредельное одиночество. Именно трагедия сошедшего с привычной колеи ординарного сознания, тема обезумевшей заурядности восходит к Гоголю. (Справедливости ради заметим, что герой Замятина не совсем уж заурядная человеческая единица. Он талантливый математик и небездарный летописец.)

Еще одна, возможно спорная, мысль. Общим местом литературоведения стало объяснение присутствия в «Мы» темы и даже некоего двойника Великого инквизитора, коим является Благодетель, влиянием «Легенды о Великом инквизиторе» Достоевского. Однако «испанская» тема присутствует уже у Гоголя. Более того, у Гоголя, как и у Замятина, она сопряжена с темой безумия, болезни: сошедший с ума Поприщин сравнивает своего врача с Великим инквизитором. И снова Замятин соблюдает условия своей «игры в бисер» с посвященным читателем: на сей раз он разглядывает сюжеты Достоевского глазами Гоголя.

«Преступление и наказание» Ф. М. Достоевского. Имя Достоевского — любимого писателя Замятина — появляется в тексте, видимо, как подсказка читателю,

высвечивающая определенные сюжеты. При том, что в «Мы» Замятин внедряет образы и мотивы из «Братьев Карамазовых» и «Записок из подполья», его роман о большом городе, думается, создан прежде всего под знаком самого знаменитого из «петербургских» романов русской литературы — «Преступления и наказания». Замятин переносит в свой текст темы болезни, безумия и преступления и даже намечает центральный мотив романа Достоевского, связанный с убийством. Так, Д, переживающий душевный кризис, замышляет убийство Ю — если не старухи, то по крайней мере «почтенной пожилой женщины». Отмечу, что убийство замятинским героем замышляется прежде всего как выход из душевного тупика, а не как средство решения насущных проблем («Тварь я дрожащая или право имею?»). Сам процесс подготовки преступления в «Мы» обставляется подробностями, бытовыми и психологическими деталями, заставляющими вспомнить о поведении Раскольникова. Наряду с долгим описанием душевных метаний героя, Замятин лукаво и как бы невзначай привлекает внимание читателя и к самому орудию убийства, каковым должен стать некий случайный бытовой предмет (если у Достоевского это топор, то у Замятина — шток). Замыслу Д не суждено свершиться, однако герой искренне считает себя преступником и убийцей: «Я замахнулся — И я считаю: я убил ее. Да, вы, неведомые мои читатели, вы имеете право назвать меня убийцей» (352). Замятинский герой, настаивающий, что он действительно совершил преступление, убежден в реальности происходящего. И преступление действительно совершено — но в пространстве сознания героя. Так и герой Достоевского,

прежде чем осуществить задуманное в действительности, совершает его в своем сознании, переживает его, становясь идейным преступником. В «Мы», как и в «Преступлении и наказании», размывается граница между внутренним и внешним миром героя, пространство города оказывается включенным в область «я». Блуждания по прямым линиям проспектов и улиц, возвращение к «месту преступления», коим для Д-503 является Древний Дом, в котором состоялось его «грехопадение», а также постоянные «нисхождения» и «восхождения» героев (по лестницам домов Петербурга — у Достоевского; подъем в воздух на «аэро» и спуск в туннель — у Замятина) символизируют их душевные метания.

Более того, Замятин обнажает прием, используемый Достоевским в его романе, основанный на трансформации внутренней речи героя, диалогичной по сути, в собственно диалог. Свидригайлову передаются не только мысли, но и ощущения и даже воспоминания героя: перед самоубийством он вспоминает «тот самый куст», под которым, очевидно, Раскольников видит свой «некрасовский» сон о забитой лошади. Как Свидригайлов, Лужин и другие романские двойники Раскольникова, «озвучивающие» его мысли, многие герои в романе Замятина «подхватывают» размышления Д, вынося мучающие того вопросы вовне. Так происходит с I-330, R-13, Благодетелем, S, «бумажным» доктором, соседом Д по дому. И если Достоевский лишь намекает на некую «несамостоятельность» по отношению к фигуре своего главного героя остальных образов романа, то Замятин подчеркивает ее неоднократно и настойчиво, не удовлетворяясь просто введением в романное пространство

двойников: «А может быть, сами вы все — мои тени. Разве я не населил вами эти страницы — еще недавно четырехугольные белые пустыни» (291), — заявляет его герой. Итак, город, губительно воздействующий на человека, город, в котором вырывают замыслы преступлений и обретают самостоятельную жизнь «тени» людей, город, являющийся реализованной метафорой внутреннего мира героя, не может не ассоциироваться с Петербургом Достоевского.

Создавая образ условного города, выступающего в романе метафорой сознания или даже подсознания героя, Замятин, безусловно, демонстрирует знание правил «мозговой игры» А. Белого, смысл которой заключается в том, что художественное пространство романа творится пересекающимися мысленными пространствами автора и его героев. Само слово «тени» в романе Замятина будит ассоциации со знаменитым «лирическим отступлением» из романа «Петербург»:

Петербургские улицы обладают несомненным свойством: превращают в тени прохожих; тени же петербургские улицы превращают в людей (36).

«ПЕТЕРБУРГ» АНДРЕЯ БЕЛОГО. До сих пор, отмечая точки пересечения между романами Замятина и Белого, мы ограничивались рассуждениями о приемах, которыми пользуются художники. Однако в замятинском романе зашифрованы также сюжеты и образы А. Белого. Так, в частности, мотив слежки, подслушивания, актуальный и в романе Достоевского и воспринимающийся как типично «петербургский», в роман Замятина переходит, очевидно, всё же непосредственно из «Петербурга» Белого, о чем свидетельствуют не-

которые характерные детали. Один из центральных образов в «Мы», шпион S-4711, воплощающий идею слежки, обрисован в подробностях, отсылающих к «Петербургу». Такие портретные детали, как голова-черепа, оттопыренные уши, ассоциирующиеся у героя с крыльями, заостряясь в тексте и образуя лейтмотив персонажа, призваны о ком-то напомнить «своему» читателю. В облике S, безусловно, проглядывают черты Аблеухова-старшего, являющегося, как и замятинский персонаж, важным государственным лицом, шпионящим, подглядывающим за героем, вставшим на путь преступления, — в «Петербурге» сенатор следит за собственным сыном. Мотив уха-крыла, очевидно, переходит к Замятину от Белого и, являясь одним из наиболее устойчивых в тексте, служит, как и у Белого, указанием на связь героя с низшей фауной и бесовщиной (аналогия с нетопырем у Белого; со змеей, пресмыкающимся — у Замятина).

Однако наиболее очевидным свидетельством «присутствия» романа А. Белого в тексте «Мы» является всё же именно городской пейзаж и математическая символика. «Самый умышленный» город всей русской истории, по выражению Достоевского, у Белого становится некоей реализацией арифметических расчетов и нехитрых геометрических построений. Образ безукоризненно прямых линий проспектов и улиц Петербурга, словно прочерченных по линейке, в романе Белого дает рождение мотивам прямой, квадрата и куба, проводящим тему подчиняющегося правилам и одновременно эфемерного существования человека в искусственном городе. Геометрическая символика — образы и мотивы квадрата, прямой, треугольника, круга — играет чрезвычайно важную

роль в романе Замятина, определяя технику создания образов не только города, но и персонажей, которых герой видит глазами геометра. Символично и то, что силуэты округлой О, «двойкоизогнутого» S, прямой, «как хлыст», I-330 повторяют форму начертания их имен (первых букв их буквономеров). И еще одно замечание: с темой Петербурга, Петра А. Белый связывает тему металла («Металлического Гостя») и камня, обыгрывая значение имени Петр — «камень». Тема «материала» в свою очередь писателем сопряжена с темой насилия, катастрофы. Так, «что-то стальное» входит в душу Дудкина, когда тот принимает решение совершить убийство. Петр «металлами» проливается в его «жилы». Принятое решение совершить убийство дает о себе знать «каким-то ощущением меди: и во рту, и на кончике языка» (309). Символично и то, что магазин ножей, вилки и ножниц, где Дудкин приобретает оружие убийства, назван «металлическим местом» (309). Как «дело Петрово», или акт насилия над самой жизнью, воспринимается и покушение на отца, замышляемое Аблеуховым-младшим. Жизни Аблеухова-старшего угрожает «сардинница», некий металлический предмет, бомба, взрывающаяся в конце концов с металлическим грохотом. У Замятина в одном смысловом ряду с мотивами металла и камня (чугунная и одновременно каменная рука Благодетеля) стоит мотив стекла, из которого сделано едва ли не всё в Едином Государстве. Искусственный материал вытесняет живую жизнь, губит ее. Стекло, камень, чугун — знаки насилия греховной цивилизации над естеством жизни. Белый развивает еще один пушкинский сюжет. Знаменитая пушкинская фраза: «О мощный властелин Судьбы! / Не так ли ты

над самой *бездной*... / Россию поднял на дыбы?» (курсив мой. — Н. К.) — дает в «Петербурге» рождение мотивам бездны, в которую летит Петербург, а вместе с ним и вся Россия, мотивам конца, апокалипсиса. Тема апокалипсиса является одной из основных и в романе «Мы». Герой воспринимает катастрофу, которую переживает город-государство, как конец «величайшей из цивилизаций», как конец света. Собственно тема бездны у Замятина трансформируется в тему дна. Единое Государство, очевидно, дно («на дно, к нам», — пишет герой), доведенная до логического предела идея Петербурга.

Замятин не просто привносит в свой роман отдельные элементы петербургского мифа, но отбирает те, которые с наибольшей полнотой выражают дух Петербурга, представления о нем русских художников слова, и строит из них свой условный город. Замятинский условный город-государство — рационалистичный, воплощающий идеи государственности и законности, торжества разума и порядка, и в то же время призрачный, фантастический, населенный двойниками, провоцирующий безумство и сам, возможно, являющийся порождением безумца — построен по литературной модели Петербурга.

ГЛАВА 7

Математическая символика в романе «Мы»

«Образ созданного Замятиным фантастического мира “прошит” повторяющимися образами: “Интеграл”, ... “Мы”, “Машина”, “ $\sqrt{-1}$ ”. Каждый такой образ — сам по себе или вкупе с другими — имеет идею-прототип и целый комплекс прототипических идей, т. е. несет в себе информацию о важнейших представлениях эпохи или проблемах общечеловеческих», — пишет Е. Б. Скорospelова*.

С первых строчек читатель романа «Мы» погружается в мир математических знаков и формул и вынужден вспоминать точное значение таких слов, как «уравнение», «кривая» и, предпринимая определенное усилие, «асимптота», «интеграл», «производная»:

Через 120 дней заканчивается постройка ИНТЕГРАЛА. <...> Вам предстоит... огнедышащим ИНТЕГРАЛОМ проинтегрировать бесконечное уравнение вселенной. <...> Да: разогнуть дикую кривую, выпрямить ее по касательной — асимптоте — по прямой... <...> Но ведь это будет

* Скорospelова Е. Б. Русская проза XX века... С. 250.

производная от нашей жизни...» (курсив мой. — Н. К.) (211–212).

Подобная насыщенность первых записей математической терминологией утверждает математический язык в качестве языка повествователя, языка, на котором тот изъясняется с читателем. Однако, как мы попытаемся показать далее, математическая символика становится и тем «внутренним» языком произведения, на котором сам автор обращается к читателю.

Ориентация на «математическое» восприятие мира героя-повествователя предопределяют особенности поэтики «Мы» в целом: своеобразие жанра, конфликта, образной системы, прорисовки персонажей, стиля, композиции, а главное, подчеркивает дистанцию между автором и повествователем. Повествователь пишет «математическую» поэму, автор создает «математический» роман. Несовпадение авторской и повествовательской точек зрения становится очевидным благодаря анализу математической фактуры текста, или специальному «математическому» прочтению, и в результате — решению уравнений, «встроенных» в роман.

Итак, герой-повествователь Д-503 определяет жанр своих записей как «поэму»:

Я лишь попытаюсь 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 (212).

Впоследствии в 18-й записи герой называет свое творение «математической поэмой»:

Я с прискорбием вижу, что вместо стройной и строгой математической поэмы в честь Единого Государства — у меня выходит какой-то фантастический авантюрный роман (279).

Таким образом, Д-503 задумывает произведение, цель которого — превознести жизнь Единого Государства, иными словами, он понимает поэму как высокий жанр, сопоставимый с эпосом или панегириком. Однако расценивать «Мы» как поэму можно и в том случае, если под ней подразумевать произведение лиро-эпического рода Присутствие в «Мы» лирического начала представляется очевидным: сюжет омывается внутренним монологом повествователя, отвоевывающим по мере развития событий, нарушающих душевное равновесие Д, всё большее пространство в тексте. Среди своеобразных «лирических отступлений» в «Мы» есть и отступления на математические темы:

...от нуля — вперед: 10, 20, 200, 360 градусов — опять нуль. Да, мы вернулись к нулю, — да. Но для моего математически мыслящего ума ясно: нуль — совсем другой, новый. Мы пошли от нуля вправо — мы вернулись к нулю слева и потому: вместо плюса нуль — у нас минус нуль. Понимаете? (289) —

и даже те из них, которые развивают иные темы — написания романа, размышлений о прошлом и настоящем — основываются, как правило, на математических аналогиях:

Вот что: представьте себе — квадрат, живой, прекрасный квадрат. И ему надо рассказывать о себе, о своей жизни. Понимаете — квадрату меньше всего пришло бы в голову говорить о том, что у него все четыре угла равны: он этого уже просто не видит — настолько это для него привычно, ежедневно. Вот и я всё время в этом квадратном положении» (224).

Жанр «математической поэмы» требует от автора особой подачи материала. Д-503 оформляет свое творение по законам не только литературного, но и научного текста, предпосылая каждой своей записи «конспект», обозначающий ее основные темы, сюжетные линии, а иногда и приемы описания персонажа («Балет, квадратная гармония. Икс» — запись 2.) Следует отметить, что подобный подход к оформлению художественного текста мы встречаем и в произведениях А. Белого (разбиение глав «Петербурга» на подглавки) и Б. Пильняка (параграфы в «Голом годе»). Таким образом, в своем романе Замятин отзывается на веяния эпохи, с одной стороны, используя, а с другой, возможно, подвергая пародийному переосмыслению приемы писателей-современников. Однако ирония автора заключается и в том, что именно «математическая форма» поэмы Д, предназначенная для «ломки стереотипа» восприятия художественного текста, придает последнему одновременно вид и библейских записей, и традиционного авантюрного или приключенческого романа (как, например, «Робинзон Крузо»), в которых, как известно, очередная глава предваряется кратким изложением ее содержания, своего рода конспектом основных событий.

Джон Дж. Уайт, ссылаясь на слова Поля Валери о том, что философский труд Р. Декарта «Рассуждение

о методе» мог бы послужить моделью для написания романа, в центре которого процесс рождения научной теории и одновременно — описание внутренней жизни ученого, высказывает предположение, что, возможно, «Мы» Замятина являет собой роман, созданный автором с желанием рассмотреть жизнь, пропущенную сквозь призму математического видения:

In a letter to Andre Gide, Paul Valery once suggested that *Descartes' Discourse de la methods* could well serve as a model for a novel, for the time had come when someone should write about the life of theory, rather than that of a passion. Zamyatin's *We...* belongs to that small group of novels that have embodied abstract concept symbolically into their subject matter*.

Критик полагает, что математика является предметом и одновременно способом описания в «Мы». Еще раз добавим, что в «Мы» читателю предлагается посмотреть на мир будущего сквозь двойную математическую призму — одновременно воспринимая позицию двух математиков (и кораблестроителей, что не менее важно!) — автора и повествователя.

Итак, попытаемся рассмотреть конфликт «Мы» с математической точки зрения, а точнее, даже с двух

* В одном из писем к Андре Жиду Поль Валери предположил, что философский труд Р. Декарта «Рассуждение о методе» мог бы послужить хорошей моделью романа, когда придет время писать «о жизни научной теории, а не об истории страстей. «Мы» Замятина принадлежит к той немногочисленной группе произведений, которые символически воплощают абстрактные концепции на уровне событийного ряда» // White J.J. *Mathematical imagery in Musil's Young Torless and Zamyatin's We* // *Comparative Literature*. 1966. № 18 (1). P. 71.

«точек» зрения — Д-503, ведущего записки, и автора, создающего роман. Основной внешний конфликт «Мы» — «правильная» жизнь Единого Государства и неверно устроенная «дикая» жизнь за пределами Зеленой Стены, или «идеальная» жизнь «настоящего» и «абсурдное» существование людей в прошлом — подается повествователем как противостояние математики, высшей области человеческого знания, жизни искусству, не одухотворенному математикой. Доказывая «очевидные» истины, Д прибегает к языку математических формул и уравнений, пользуясь геометрическими и алгебраическими аналогиями («квадратное положение» (226), «асимметричное молчание» (240), «математически-моральная задача» (219–220)) Математический подход распространяется героем-повествователем на все сферы жизни. Стремясь к «ясности», Д и жизнь, и искусство поверяет математикой («ясно» — любимое слово героя, что подмечает и над чем иронизирует I-330).

Однако было бы упрощением полагать, что и с точки зрения автора конфликт романа «Мы» заключается в противопоставлении математики как таковой культуре, искусству. Да, автор вместе со своими героями — О-90 и поэтом R-13 — смеется над излишне серьезным математиком, на шутливое предложение податься в поэты отвечающим, что он «служил» и «будет служить» «знанию» (238). Да, автор не приемлет математического или, точнее, «статистического» подхода к человеку и жизни в целом. Д-503 пишет в своем «дневнике»:

Много невероятного мне приходилось читать и слышать о тех временах, когда люди жили еще в свобод-

ном, т.е. неорганизованном, диком состоянии. <...> Вот этого я никак не могу осмыслить. Ведь как бы ни был ограничен их разум, но все-таки должны же они были понимать, что такая жизнь была самым настоящим поголовным убийством — только медленным, изо дня в день. Государство (гуманность) запрещало убить насмерть одного и не запрещало убивать миллионы наполовину. Убить одного, т.е. уменьшить сумму человеческих жизней на 50 лет, — это преступно, а уменьшить сумму человеческих жизней на 50 миллионов лет — это не преступно. Ну, разве не смешно? У нас эту математически-моральную задачу в полминуты решит любой десятилетний нумер; у них не могли — все их Канты вместе (потому что ни один из Кантов не догадался построить систему научной этики, т.е. основанной на вычитании, сложении, делении, умножении) (219–220).

Приводя бесчеловечные рассуждения своего героя о «ненужной» жалости к отдельным человеческим единицам (или о непонятном для того гуманизме) и не имея возможности непосредственно авторским словом опровергнуть их (повествование в романе доверено герою), Замятин справедливо рассчитывает на активную реакцию читателя, вызывая в том естественный внутренний протест. Так, Д-503, уверенный в правомерности математического подхода к жизни, придерживаясь идеи «научной этики», доказывает, насколько нелепа человеческая жалость к отдельным единицам общества:

При первом ходе (= выстреле) под дулом двигателя оказался с десяток зазевавшихся нумеров из нашего

эллинга — от них ровно ничего не осталось, кроме каких-то крошек и саж. 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 всё с той же точностью, как будто бы ничего не случилось. Десять номеров — эта едва ли одна стомилионная часть массы Единого Государства, при практических расчетах — это бесконечно малая третьего порядка. Арифметически безграмотную жалость знали только древние: нам она смешна (283).

Математические расчеты Д заставляют вспомнить роман Достоевского «Братья Карамазовы». Приведенный фрагмент из дневника Д отсылает читателя к знаменитому рассуждению о слезинке ребенка и здании счастья человеческого, доказывающему, что количественные сравнения не имеют силы в сфере этики. «Парадоксальное» свойство человеческой психики заключается в том, что единственно верным представляется неверное с математической точки зрения решение задачи, поставленной перед Алешей Карамазовым и, соответственно, читателем: соизмеримыми оказываются счастье человечества и ребенка. Замятин в романе, вкладывая в уста своего героя рассуждения, противоположные собственным воззрениям, пользуется излюбленным своим приемом «ложных утверждений», побуждающих читателя самого прийти к ответам на вопросы, поставленные перед ним в произведении — в данном случае к истинам, открытым и сформулированным много ранее великим художником слова и философом Достоевским. Таким образом, фраза Д способом «от против-

ного» (в том числе противного человеческой природе, истинному гуманизму, добавим от себя) вписывает в подтекст романа философемы Достоевского, выражающие позицию Замятина, истинного творца и конструктора текста.

Теоретические выкладки Д в области «математической морали», «научной этики» проецируются на текст еще одного романа Достоевского — «Преступление и наказание». Статистический подход к человеческой жизни, присущий главному герою Замятина, заставляет вспомнить рассуждения Раскольникова относительно некоего «процента» населения земли, который «говорят, должен уходить каждый год... куда-то... к черту, должно быть, чтобы остальных освежать и им не мешать. Процент! Славные, право, у них эти словечки: они такие успокоительные, научные. Сказано: процент, стало быть, и тревожиться нечего...»* Герою, замышляющему чудовищное преступление, Достоевский отдает собственные размышления, тогда как «положительный» герой «Мы» выражает идеи, совпадающие с теми, против которых восстают Раскольников, Достоевский, Замятин.

В целом же мы придерживаемся точки зрения Р. Грегга, полагающего, что замятинская попытка «математически» выразить философские идеи иницирована Достоевским и его «подпольным человеком», воспринимающим уравнение $2 \times 2 = 4$ как символ окончательного подавления человеческой воли и свободы**. Сонет в честь «вечно влюбленных 2×2 »

* *Достоевский Ф. М. Преступление и наказание // Достоевский Ф. М. Собрание сочинений: В 15 т. Л., 1989. Т. 5. С. 51.*

** *Gregg R. A. Two Adams and Eve in The Crystal Palace: Dostoevsky, the Bible and We // Slavic Review. 1965. № 4. P. 680–687.*

развивает у Замятина тему рационального подхода к миру и человеку, подхода, не оставляющего надежды на иные решения. Очевидно, невозможность прийти к иному результату в решении уравнения и доказывает для Д бессмысленность и тщетность какого бы то ни было инакомыслия. Личность так же крепко опутана тенетами закона в Едином Государстве, как члены данного уравнения проводимой над ними операцией умножения. Итак, уравнение вызывает в памяти читателя героя «Записок из подполья» Достоевского, акцентируя тему борьбы рационального и иррационального, подпольного сознания, внутреннего протеста индивидуума. В.А. Келдыш отмечает, что «через Достоевского высказывалось недоверие к строительным началам революции, особенно характерное для Замятина в первые послеоктябрьские годы»*. Критик видит в романе «отголосок звучащей в «Записках из подполья» иронии по поводу «хрустального дворца» — общества будущего в духе социалистов-утопистов, где «все поступки человеческие... будут расчислены... математически», как повелевают «разум и выгода»**.

И всё же, как нам кажется, конфликт романа много сложнее, чем коллизии «математика — жизнь», «математика — искусство». Замятин «слишком художник» для того, чтобы ставить математику выше искусства и живой жизни, однако он «слишком математик» для того, чтобы формулам и уравнениям противопоставлять лишь метафоры и сравнения. Нам пред-

* Келдыш В.А. Е.И. Замятин // Замятин Е. Избранные произведения. Повести. Рассказы. Сказки. Роман. Пьесы. М., 1989. С. 26.

** Там же.

ставляется, что мастерство Замятина состоит как раз в том, что он, оставаясь художником, *математически* доказывает несостоятельность позиции своего героя, а соответственно и идеологии Единого Государства. Автор сражается и побеждает героя-повествователя его же оружием — математикой, или, точнее, высшей математикой.

Остановимся на этом подробнее.

В соответствии с математическим прочтением романа его конфликт может быть расценен как столкновение элементарной математики (арифметики, геометрии) с высшей математикой (математическим анализом, неевклидовой геометрией)*.

Выбор на роль героя-повествователя, гида по миру будущего математика Д-503 прежде всего обусловлен тем, что именно сознание математика, а не поэта или музыканта (R-13 или I-330), наиболее адекватно духу изображаемого общества. Едва ли не все сферы жизни в Едином Государстве математизированы. Городская архитектура упрощена до прямых, прямоугольников, квадратов. Имена граждан заменяются буквонумерами, а каждый момент жизни предусмотрен расписанием, основанным на

* Заслуживает внимания и точка зрения Н.А. Струве, согласно которой авторская идея романа раскрывается и на уровне противопоставления цифры и числа. В частности, он полагает, что число 13 присутствует в большем количестве имен, чем это может показаться: так, оно скрывается и в буквонумере S-4711, сумма цифр в котором действительно равна 13 (*Струве Н.А. Символика чисел в романе Е. Замятина «Мы» // Е.И. Замятин: pro et contra, антология. СПб., 2014*). Однако возникает закономерный вопрос, почему процесс сложения остановлен и не доведен до цифры (4). Таким образом, при том, что в рассуждениях Струве есть своя логика, сложно понять, всегда ли она совпадает с авторской.

таблице Тейлора. Общество будущего предстает технологически развитым. Строения, тротуар, «Зеленая Стена», ограждающая город-государство, сделаны из прочных стекол, граждане живут на синтетической пище (правда, выжило лишь 0,2 процента прежнего населения), но главное, как отмечает Л.Б. Кук, Единое Государство находится на «острие межпланетарных исследований»*. Государство будущего готовится к запуску космического корабля — Интеграла. «Подобные достижения требуют большего, чем умение считать на пальцах»**, — пишет критик. Обращает на себя внимание и тот факт, что газетное сообщение о предстоящем запуске Интеграла написано на «математическом» языке, из чего следует, что рядовым гражданам понятно значение таких терминов, как асимптота, производная, касательная. Таким образом, художник дает понять, что в обществе будущего, созданном воображением Замятина, приоритет отдается точным наукам.

Тем не менее, как отмечает критик, наука «общества будущего» недалеко ушла вперед по сравнению с XX веком — временем автора и читателя, о чем красноречиво свидетельствует отсутствие в тексте имен ученых будущего:

No names or numbers are cited from the Two Hundred Years and the found of the Single State up to the period depicted in the novel. It is as if science and mathematical thought have been largely defunct for the past thousand

* Cooke L. B. Ancient and modern mathematics in Zamyatin's *We* // Zamyatin's *We*. A collection of Critical Essay. Ed. and intr. by G. Kern. Ann Arbor: Ardis, 1988. P. 150.

** Ibid.

years and the Single State is wholly depended on theoretical foundations from other eras and cultures, being unable to produce any of its own*.

Более того, отношение к математике в обществе будущего удивительно напоминает о временах далекого прошлого — античной древности.

На основе тщательного анализа математики и идеологии общества «Мы» Кук приходит к интересным выводам: он обнаруживает точки соприкосновения между идеологией Единого Государства, основанной на математике, и концепцией мира пифагорейцев (математико-критического общества — античной школы Пифагора, процветавшей на юге Италии с конца VI века до н.э. до середины IV века до н.э.)**. Кук предполагает, что Замятин был знаком с учением Пифагора, о чем, в частности, по его мнению, свидетельствует тот факт, что в своем эссе «О языке» писатель упоминает пифагорейскую теорию переселения

* «Ни одно из имен или номеров со времен 200-летней войны и основания Единого Государства вплоть до периода, изображаемого в романе, не упоминается в тексте. Это может означать, что научная и математическая мысль полностью вымерли за последние 1000 лет и Единое Государство полностью зависит от теоретического фундамента других эпох и культур, будучи неспособным создать что-либо свое собственное» // *Cooke L. B. Ancient and modern mathematics in Zamiatin's We.* P. 151.

** «Пифагореизм — одно из самых влиятельных течений в античной философии, во многом определившее дальнейшее развитие европейской культуры... Известен тезис Пифагора: «Самое мудрое — число». Тем самым была положена возможность описания мира через числовые соотношения, поиска математических регулярностей... Считается, что именно пифагорейцы назвали универсум «космосом», т.е. порядком, т.к. в основе всего лежит число» // *Краткий философский словарь / Под ред. А. П. Алексеева. М., 1997.*

душ. Критик обнаруживает немало совпадений в восприятии математики Единым Государством и древним математико-критическим обществом, хотя, как он подчеркивает, нет прямых свидетельств того, что Замятин преследовал задачу показать в образе Единого Государства пифагореизм. Остановимся на некоторых из этих параллелей.

Пифагорейцы, как напоминает критик, верят в единство всех вещей, что дает им основания видеть в симметричном, упорядоченном космосе модель для построения совершенного, геометрически упорядоченного государства. Единое Государство, сотворенное воображением Замятина, действительно упорядочено: речь идет не только о городской архитектуре, включающей прямые, параллелепипеды и кубы (центром города является «площадь Куба» с шестьюдесятью шестью концентрическими кругами), но и о стандартизации всех аспектов жизнедеятельности общества согласно таблице Тейлора.

Критик также обращает внимание на особое почтение, испытываемое Единым Государством и героем по отношению к числу 4 (граждане прогуливаются стройными рядами по четыре, отдыхая, слушают музыку, основанную на «квадратичной гармонии», Д восхищается сонетом, воспевающим уравнение $2 \times 2 = 4$). Пифагорейцы также наделяют число 4 особым смыслом (объясняя это тем, что 4 — первое в ряду целых чисел, равное квадрату меньшего числа — $2 \times 2 = 4$), связывая его с идеей правосудия. Критик отмечает, что акт «правосудия» в Едином Государстве осуществляется на площади *Куба* (курсив мой. — Н. К.), фигуры, грани которой составляют квадраты. Кроме того, именно Пифагору принадлежит открытие «ква-

дратичной гармонии»: Пифагор обнаружил, что музыкальная частота ноты есть точно удвоенная частота той же ноты, но взятой октавой ниже*. «Основываясь на этом математическом факте, пифагорейцы использовали музыку как вид психотерапии для очищения души. Так же решает проблему отдыха Единое Государство. Д описывает бессмысленные лица тех, кто марширует под «Марш Единого Государства». Собственно, музыка в Едином Государстве и «сочиняется» в соответствии с математическими формулами.

Следующее совпадение, отмеченное критиком, заключается в том, что персонажи «Мы» нумеруются согласно дихотомии, принятой в свое время пифагорейцами, в соответствии с которой нечетные числа считаются числами «мужского рода», а четные — «женского»**. Данная система нигде в романе не нарушается (мужские персонажи — Д-503, R-13, S-4711; и женские — I-330, O-90).

Так же, как и в пифагорейском обществе, в Едином Государстве большое внимание уделяется проблеме рождения и воспитания детей***. В Едином Государ-

* «... звуки музыки (она рассматривалась в качестве средства очищения, катарсиса) переводимы в числовые соотношения: разница звучания струн музыкальных инструментов зависит от разницы их длин» // Краткий философский словарь. С. 231.

** Согласно учению пифагореизма, «два элемента составляют число: определенное и ограниченное, неопределенное и неограниченное. В четных числах преобладает неопределенное, поэтому они менее совершенны. Четные числа назывались “прямоугольными”, а также “женскими”. В нечетных числах преобладает ограничивающий элемент, они считались более совершенными. Их называли “квадратными”, “мужскими”» // Там же. С. 231.

*** «Большое внимание пифагорейцы уделяли медицине, психотерапии и проблеме деторождения» // Чанышев А. Н. Курс лекций по древней философии. М., 1981. С. 141.

стве практикуется «детоводство». Так, Д-503 сравнивает устройство Единого Государства с жизнью далекого прошлого — XX века:

А это разве не абсурд, что государство (оно смело называть себя государством!) могло оставить без всякого контроля сексуальную жизнь. Кто, когда и сколько хотел... Совершенно ненаучно, как звери. И как звери, вслепую, рожали детей. Не смешно ли: знать садоводство, куроводство, рыбоводство... и не суметь дойти до последней ступени этой логической лестницы: детоводства. Не додуматься до наших Материнской и Отцовской Норм (220).

Однако наиболее впечатляющая параллель, по мнению критика, просматривается между двумя обществами — действительно существовавшим в далеком прошлом и обществом будущего, созданным воображением художника, — в своеобразном обожествлении математики и приверженности математическим правилам как основе социальной этики. «...Поймите же вы, — убеждает Д-503 своих воображаемых читателей, — всё великое — просто; поймите же: незыблемы и вечны только четыре правила арифметики. И великой, незыблемой, вечной — пребудет только мораль, построенная на четырех правилах» (288). Мораль Д-503 — а точнее Единого Государства — основывается на арифметике. У пифагорейцев в основу этики и морали также кладется математика, точнее, элементарная математика. Согласно легенде, пифагорейцы почитали Бога как Великого Геометра, а сам Пифагор наделил себя полубожественным статусом. Пифагорейцы полагают, что все природные явления,

а также социальные и этические концепции могут быть выражены соотношениями между целыми числами. Так, Пифагор учил, что «справедливость... есть число, помноженное само на себя»*. Благодаря более поздней информации, как указывает А. Н. Чанышев, становится известно, что, согласно Пифагору, «душа есть гармония». Но известно, что для пифагорейцев гармония — это числовое отношение. Поэтому и здесь мы находим число**.

Итак, мораль пифагорейцев базируется на соотношениях между целыми числами, которые таким образом обожествляются. Возвращаясь к роману, отметим, что Д, исповедующий идею математической этики и морали, сравнивает таблицу умножения с иконой. Сходство между воззрениями двух «математических» обществ очевидно. Однако напомним, что само это, оксюморонное, на взгляд читателя, словосочетание — «математическая мораль» — отсылает и к более близкому временному плану. Оно восходит, как мы показали выше, к идеям, которые в свое время выразил, а точнее, предвосхитил Достоевский.

Итак, идеи, исповедуемые Д, доказывают, что именно математика становится в Едином Государстве своего рода религией и идеологией. Ведь даже R-13, однокашник героя, отнюдь не сильный в математике («По Тэйлору и математике — он всегда шел в хвосте» (239)), вынужден писать сонеты, воспевающие таблицу умножения. Классическую литературу Единого Государства представляют математические «нонны», опозитизировавшие четыре правила ариф-

* Аристотель. Большая этика. Кн. 1. Цит. по кн.: Маковельский А. Досократики. Казань, 1919. Ч. III. С. 69.

** Чанышев А. Н. Указ. соч. С. 143.

метики. Поэзия в Едином Государстве связывается с идеей пользы («Теперь поэзия — уже не беспардонный соловьиный свист: поэзия — государственная служба, поэзия — полезность» (256)). (Последние слова героя-повествователя, безусловно, отсылают к «ближнему» пародируемому плану романа — литературной ситуации 20-х годов. Критикой не раз отмечался факт полемики Замятина с представителями пролетарской поэзии. Здесь же нам представляется важным отметить следующее: поэзия в Едином Государстве стоит на службе у государственной идеологии — и / или — математики.) Выискивая в образе государства будущего черты пифагорейского общества, Л. Б. Кук отмечает еще одну яркую деталь: Д испытывает страх перед бесконечностью, мнимыми и иррациональными величинами, равно как и древние греки предпочитают видеть мир упорядоченным, конечным и статичным. При том, что Единое Государство знакомо с новейшими (во времена Замятина, конечно) математическими теориями, вплоть до открытий Карла Фридриха Гаусса, Николая Ивановича Лобачевского*, о чем, по мнению критика, свидетельствуют многочисленные замечания героя, в частности, его упоминание n -мерных пространств, множественных неизвестных, неевклидовой геометрии, законы общества будущего базируются на правилах арифметики, рациональных и преимущественно целых числах, евклидовой геометрии — или некоей «простейшей», «старой», по терминологии Кука, математике, что укрепляет читателя в подозрениях, что «новая», или определен-

* Cooke L. B. Ibid. P. 151.

ные области высшей математики, представляются опасными, разрушительными. Кук пишет:

The problem with the Single State's naive mathematics is not so much its low level of development as it is the State's confidence that the four rules of arithmetic — addition, substitution, multiplication and division — suffice to account for all phenomena in the universe and thus, can serve as the theoretical foundation for the entire social enterprise*.

Итак, Единое Государство боится некоторых областей математического знания и потому скрывает их от рядовых граждан. Но и пифагореизм в свое время столкнулся с проблемой разрушения своей стройной философии именно математическими открытиями.

Гиппас «открыл недостойным природу как соизмеримости и пропорции, так и несоизмеримости... Такой поступок был для пифагорейцев тем болезненнее, что открытое ими явление несоизмеримости они особенно тщательно скрывали, ибо видели источник организованности и разумности мира в числе. Числа же состоят из одинаковых единиц. Так что в основе мира лежит единица. И вот оказывается, что в основе мира лежат по крайней мере две разные единицы, друг к другу не сводимые. Так что неразумное, иррациональное оказа-

* «Проблема новой математики в Едином Государстве не столько в ее низком уровне развития, сколько в уверенности, что четырех правил арифметики — сложения, вычитания, умножения и деления — достаточно для учета всех явлений в природе и что они (эти правила) могут служить в качестве теоретических обоснований для социального устройства общества» // Ibid. P. 152.

лось в самом сердце мира. Пифагорейцы не знали, что с этим делать. Явление несоизмеримости разрушало их мировоззрение. Поэтому они его скрывали»*.

Следует отметить, что и Д, наряду с идеями мнимости и бесконечности приводит в ужас именно иррациональность. Не только Единое Государство от своих граждан, но и Д от себя самого «скрывает» существование идеи несоизмеримости, пытаясь спрятаться от пугающей его сложной иррациональной жизни за «стеклянными стенами... алгебраического мира», или в «твердом числовом мире» (233–234). Закономерна в свете сказанного и неприязнь героя к кривым: никакие операции по вычислению площади или периметра круга (кривых или s-образных форм) не могут игнорировать существования иррационального числа — числа π . Таким образом, предпочтение, отдаваемое Д прямым, квадратам, прямым углам, связано со страхом, испытываемым героем перед естественным, природным миром — иррациональными величинами. Однако математик Д не может не осознавать, что его «твердый» алгебраический, цифровой, числовой мир — не более чем фикция, утешительная иллюзия, ведь даже столь любимые героем прямые включают в себя точки, которым на числовой оси соответствуют иррациональные числа. Не случайно герой замечает:

...иррациональные величины прорастают сквозь всё прочное, привычное, трехмерное, и вместо твердых, шлифованных плоскостей — кругом что-то корявое, лохматое... (278).

* Чанышев А. Н. Указ. соч. С. 145.

Более того, поведение героя, математика, или, по меткому определению героини, «философа от математики», по роду своей деятельности ежедневно совершающего операции с иррациональными и мнимыми числами, без чего, отметим, немыслима профессия кораблестроителя (так, многозначительно замечание героя об уравнении, которое выходило сложным «с трансцендентными величинами»), но «забывающего» о них, когда он экстраполирует математику на иные сферы жизни, по меньшей мере оказывается непоследовательным. После встречи с I-330 герой больше не может игнорировать существование иррациональности, мнимости, бесконечности, неевклидовых пространств. I-330 и математика ведут его по пути протеста. Благодаря I-330 герой подходит к осознанию того, что если он воспринимает жизнь как математик, то не должен сводить «математику жизни» к арифметике и геометрии. Итак, Кук подмечает чрезвычайно яркую деталь: в математических обществах — далекого прошлого и будущего — общей оказывается модель их разрушения, идущего от математики.

В основу философии, идеологии оппозиционной организации МЕФИ кладется как раз «ересь» — те достижения высшей математики, которые «прячет» от своих граждан Единое Государство. Именно I-330, лидер МЕФИ, смущает ум героя высшей математикой, заставляя его заново открыть для себя, вернее, признать то, что ему известно, — и прежде всего пугающую его бесконечность — в математике и жизни. Она обращается к Д-503:

— Милый мой, ты: математик. Даже — больше: ты философ — от математики. Так вот: назови мне последнее число.

—То есть? Я... я не понимаю: какое — последнее?

—Ну — последнее, верхнее, самое большое.

—Но, I, — это же нелепо. Раз число чисел — бесконечно, какое же ты хочешь последнее?

—А какую же ты хочешь последнюю революцию? Последней — нет, революции — бесконечны. Последняя — это для детей: детей бесконечность пугает... (328)

Об идее бесконечности напоминает герою и поэт R-13, также принадлежащий к оппозиционной организации:

Знание ваше это самое — трусость. Да уж чего там: верно. Просто вы хотите стенкой обгородить *бесконечное*, а за *стенку-то* (курсив мой. — Н.К.) и боитесь заглянуть. Да! Выгляните — и глаза зажмурите. Да! (238).

Итак, «передовые» математические идеи — бесконечность, иррациональные и мнимые величины — ассоциируются у героя с I и R, оппозиционной организацией МЕФИ и — живой жизнью за стеной, в частности Зеленой Стеной, откуда весной летит желтая пыльца (I не только в переносном, но и в буквальном смысле заставляет героя заглянуть за «стеклянную стену» его «алгебраического мира» — или «геометрического» мира Единого Государства, выводя D за пределы города), а также страстью, не подавляемой государством, интуицией, искусством — поскольку и возлюбленная героя, и его друг — люди искусства — пианистка и поэт. Однако, повторимся, столкновение МЕФИ и Единого Государства не может трактоваться лишь как столкновение науки и искусства, чувств и разума. МЕФИ завоевывает разум

Д рациональными аргументами, апеллируя к его сознанию, уму математика. После встречи с I в герое не только не затухают, но, напротив, пробуждаются способности математического восприятия и творчества. Так, он обретает способность фантазировать на математические темы:

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; и математика 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... (278).

Итак, борьба МЕФИ против Единого Государства может быть рассмотрена как противостояние высшей математики и арифметики. МЕФИ глубже понимают суть и дух математики, опираются на более поздние — а потому на сегодняшний день более верные — открытия. Безусловно, исход подобной «войны» предсказать нетрудно. Как видим, авторская идея выражается посредством математической символики, математика является ключом к пониманию внешнего конфликта романа, его разрешения.

Однако в «Мы» наряду с внешним конфликтом, основанным на взаимоотношениях героя с О-90, I-330, R-13, а также Единым Государством и МЕФИ, присут-

ствуует и внутренний конфликт, основу которого составляет трагический разлад героя с самим собою. После встречи с лидером МЕФИ Д, когда-то «цельная» натура, обретая душу, познает сомнения, рефлексию.

Мучительное рождение души герой связывает с идеей квадратного корня из минус-единицы.

Мне чудилось — сквозь огромное толстое стекло — я вижу: бесконечно огромное, и одновременно бесконечно малое, скорпионообразное со спрятанным и всё время чувствуемым минусом-жалом: $\sqrt{-1}$... А может быть, это — не что иное, как моя «душа», подобно легендарному скорпиону древних, добровольно жалящая себя... (279).

(Однако, как нам известно, корень из минус единицы у героя ассоциируется и с I-330. Таким образом, напрашивается параллель — I — душа героя.) Душу героя смущают также идеи иррациональности, бесконечности, существование множественных неизвестных. Собственно, противопоставление арифметики и высшей математики есть метафора психологической драмы героя, столкновения его прежнего и приобретенного «я». Как уже было сказано, не случайно роль героя-повествователя Замятин доверяет математику. Художнику интересно, как в дебрях правого сознания зарождается бунт. Именно верность математике, математическому восприятию мира и способу мышления, а отнюдь не отказ от оных, ведет героя-повествователя по пути протеста. Арифметика и высшая математика (Единое Государство и МЕФИ) борются как на улицах города, так и в пространстве сознания Д-503. Таким образом, психологический

конфликт романа не может трактоваться как борьба математика и человека в Д, она представлена автором как борьба нумера (боящегося заглянуть за стену «твердого» числового мира) и математика (человека творческого, глубоко понимающего суть жизни и не боящегося собственного знания).

Итак, если конфликт романа (как внешний, так и внутренний) попытаться выразить математически, то это будет история пути Д от «школьной», элементарной математики к математике высшей. Путь от арифметики Единого Государства к мнимым и иррациональным величинам МЕФИ, от евклидовой к неевклидовой геометрии. Путь от «Мы» к «я» или к I. Восстановление всех математических способностей Д ведет к пробуждению души (корню квадратному из минус-единицы). Итак, высшая математика помогает автору и в изображении сложного внешнего мира, и в объяснении психологии его героя. Не только повествователь, но и сам автор — художник и математик — на метафорическом и одновременно математическом языке объясняется со своим читателем.

«Математика» романа включает в себя как алгебру, так и геометрию, определяющую технику создания образов — как самого города, так и населяющих его граждан. Д-503 предрасположен видеть мир «глазами геометра», а потому часто описывает других людей как геометрические (плоские, подчеркнем) фигуры: окружности (О-90), прямые (I-330), s-образные формы (S-4711). Действительно, лейтмотивами О становятся окружность и синий цвет (ее глаз). Однако если для Д синий — знак принадлежности О к миру голубых стен и голубых юниф, к миру с «отфильтрованным солнцем» и безоблачным, не просто чистым, но сте-

рильным небом, то есть один из символов столь любимой героем ясности, а круг символизирует ограниченность, ограничение пугающей бесконечности («Завтра придет ко мне милая О, всё будет просто, правильно и ограничено как круг. Я не боюсь этого слова — “ограниченность”: работа высшего, что есть в человеке, — рассудка — сводится именно к непрерывному ограничению бесконечности...» (254)), то с точки зрения автора «круглое» начало в О, подчеркнутое и формой ее тела и самим именем, думается, призвано заявить о естественности героини, естественности, которая подавляется в Едином Государстве. Окружности, из коих «состоит» героиня, символизируют силу и полноту жизни, всепобеждающее природное начало — ведь, пожалуй, не беспокойная революционерка I-330 и не поддающийся напору последней Д-503, а прежде всего уравновешенная, женственная О-90 побеждает в определенном смысле Единое Государство, выходя за его пределы и, очевидно, там, на свободе, даря жизнь не нумеру, а свободному человеку. Научному диктату Единого Государства О противопоставляет не умозрительные концепции и основанную на них идеологию, как это делает I-330 (а вслед за нею и Д), а естественные человеческие желания, любовь и материнский инстинкт. В воспевающей иррациональные начала бытия I-330, выступающей в роли рупора идей автора, всё же велика рассудочность, тогда как О действует и живет, подчиняясь иррациональным движениям души. Если знаком О становится круг, то I — прямая, или ее часть — отрезок. Так же, как и у О, начертание имени повторяет форму тела героини — I, в отличие от О, резкая и прямая, как хлыст: «Направо от меня — она,

тонкая, резкая, упрямо-гибкая, как хлыст, I-330 <...>; налево — О, совсем другая, вся из окружностей, с детской складочкой на руке...» (215). Думается, сравнение с хлыстом и с прямой подчеркивают волевое и рассудочное начало в I. Протест О так же естествен, как сама жизнь, однако она вынуждена прибегнуть к помощи I. Таким образом, «геометрический» анализ системы персонажей романа убеждает в том, что Замятин призывает к синтезу — разума и чувств, рационального и иррационального.

Следует отметить, что с R-13 у героя ассоциируется неевклидова геометрия:

Дальше — в комнате R. Как будто — всё точно такое, что и у меня: Скрижаль, стекло кресел, стола, шкафа, кровати. Но чуть только вошел R — двинул одно кресло, другое — плоскости сместились, всё вышло из установленного габарита, стало *неевклидным* (238–239) (курсив мой. — Н.К.).

R-13 интуитивно сопротивляется миру *ratio*, в котором господствует евклидова геометрия, царит симметрия. Более того, поэт R — с его «негрскими» губами, обезьяньей ловкостью, легким нравом и склонностью постоянно шутить — становится в романе своеобразной проекцией Пушкина, поэта с «асимметричным» лицом: «С полочки на стене прямо в лицо мне чуть приметно улыбалась курносая асимметрическая физиономия какого-то из древних поэтов (кажется, Пушкина)» (230). Таким образом, иррациональное, асимметрия ассоциируются с поэзией, искусством, подлинной гениальностью, интуицией, свободным творчеством.

Помимо того, что Д-503 имеет взгляд геометра, он мыслит и даже мечтает формулами («Закрывши глаза, я мечтал формулами...» (233), — пишет герой), поэтому наряду с геометрическими фигурами лейтмотивами персонажей становятся математические знаки и символы. Так, с образом I в сознании Д, а соответственно и в пространстве романа, соединяются знаки бесконечности, икс («x») и прежде всего корня квадратного из минус единицы ($\sqrt{-1}$). (Сама буква, с которой начинается имя героини — I, по предположению Кука, может восприниматься как сокращенное от *imagine* — мнимый, то есть мнимая величина, или корень квадратный из минус единицы.) Понятно, что, поскольку I, лидер МЕФИ, смущает ум героя как раз теми математическими концепциями, которые оппозиционная организация противопоставляет элементарной математике Единого Государства, то именно с этой героиней в сознании героя и романном пространстве соединяются соответствующие математические знаки и символы. Тем не менее каждый из приведенных знаков точно отвечает сути натуры I-330, являясь своего рода метафорой ее души — загадочной («x»), непостижимой ($\sqrt{-1}$), стремящейся к бесконечному (∞).

Однако наряду с указанными математическими символами знаком I-330 становится еще один, постоянно заостряющийся, но не вынесенный на поверхность, спрятанный в тексте и в силу этого требующий, как нам кажется, подробных разъяснений. С I-330 у героя связано одно устойчивое зрительное впечатление — треугольник, нарисованный на ее лице — «беспощадно-острый, черный треугольник на белом» (335). Треугольник, притом, что это самостоятельная

геометрическая фигура, в высшей математике обозначает операцию дифференцирования (знаком дифференциала является d или Δ — «дельта»), приблизительно так же соотносящуюся с процедурой интегрирования, как вычитание со сложением, деление с умножением. Подобную трактовку знака треугольника подсказывает фрагмент текста, где слова «дифференциал», «треугольник» оказываются рядом, благодаря чему они оказываются связаны и в сознании читателя: «на один мельчайший *дифференциал* секунды мне мелькнуло рядом с ним чье-то лицо — острый, черный *треугольник...*» (243) (курсив мой. — Н. К.). Однако к подобным заключениям можно прийти только после тщательного анализа математической — в данном случае как алгебраической, так и геометрической — символики романа. Следует отметить, что Замятин, соблюдая математическую точность в использовании специальных терминов, тем не менее употребляет их не в узкопрофессиональном, а в общераспространенном значении, превращая в своего рода метафоры, о чем, в частности, свидетельствует упоминание его героем математического знака корня из минус единицы в контексте рассуждений об иррациональных началах человеческого бытия: «Однажды Пляпа рассказал об иррациональных числах — и, помню, я плакал, бил кулаками об стол и вопил: “Не хочу $\sqrt{-1}$! Выньте из меня $\sqrt{-1}$!” Этот иррациональный корень врос в меня, как что-то чужое, инородное, страшное, он пожирал меня — его нельзя было осмыслить, обезвредить, потому что он был вне *ratio*» (237). В соответствии с научной терминологией Д-503 должен был бы использовать термин мнимости. Операция интегрирования, давшая имя кораблю — «Ин-

теграл», в романе подразумевает не просто единение, но *унификацию* жителей Земли и, как надеется герой, иных планет. Итак, в романе термин «интегрирование» воспринимается как контекстуальный синоним слов «унификация», «мы». Знак дифференцирования, очевидно, становится эквивалентом «я». Треугольник на лице героини, могущий восприниматься как знак дифференциала, свидетельствует о внимании автора к части некоего целого — человеческой единице — и, что важнее, — о *дифференцированном* подходе к людям. Дифференциал становится знаком различия между людьми и одновременно символом ярко выраженной индивидуальности и оригинальности героини, не желающей, как и R, быть безликой частицей некоего общего целого, «счастливейшим средним арифметическим» (240). Итак, I — ярко выраженная индивидуальность (Δ), загадка (x), вселяющая в героя беспокойство ($\sqrt{-1}$) и убеждающая в бесконечности человеческой мысли и невозможности застывшего, окончательного, прочного счастья (∞).

Благодаря математической образности и символике роман обретает и сатирическое звучание. Однако не только и даже не столько потому, что герой, на первый взгляд, злоупотребляет профессиональной терминологией и математическими аналогиями (очевидно, это предусмотрено Замятиным, мастером «ложных» объяснений). Ирония Замятина заключается и в том, что его герой как раз «недостаточно математик» в жизни, хотя и пытается всё объяснить при помощи математики. Определяющая его позицию, а вернее, позицию Единого Государства, «простая» математика не в состоянии объяснить сложную жизнь и человека. О том, что «новой» жизни адекватна лишь

«новая» математика, Замятин пишет в статье «Новая русская проза»: «А в нашу эпоху великих синтезов — арифметика уже бессильна; нужны интегралы от 0 до ∞ ...»* Данное высказывание писателя по поводу современной ему литературы проливает свет и на «математический» конфликт его романа.

Итак, автор побеждает героя-повествователя его же оружием, пользуясь его же терминологией, аналогиями, метафорами. Следует отметить, однако, что если в начале и в конце романа дистанция между автором и повествователем огромна (один живет в «твердом числовом мире», другой — в мире новейших — для XX века — достижений математики и физики), то в той его части, где показан герой, идущий по пути протеста, «ереси», дистанция между ним и автором сокращается и в конце концов исчезает — в той точке, где герой блестяще — в духе I или самого Замятина — разрушает всю систему доказательств «конечности» вселенной, задав всего лишь один «философский» и «детский» вопрос: «А там, где кончается ваша конечная вселенная? Что там — дальше?» (366). Действительно, Д здесь достоин своей наставницы — I-330, утверждающей, что самые смелые философы — это дети, задающие «глупые» вопросы, и «напоминающей» своему «ученику», что в мире нет последнего числа. Не случайно эти слова героини взяты эпиграфом к статье Замятина «О литературе, революции, энтропии и о прочем», воспевающей революционеров, бунтарей, еретиков — в жизни, науке, искусстве.

Безусловно, замысел художника — рассказать о мире будущего языком математика и кораблестрои-

* Замятин Е. Новая русская проза. С. 432.

теля — не мог не повлиять на стиль и саму языковую фактуру романа. Именно анализ языка романа, еще ожидающего своих исследователей, позволяет, как нам представляется, не только отметить исключительность и самобытность произведения Замятина, но и соотнести «Мы» с творениями современников писателя. Н.А. Кожевникова указывает, что для русской литературы начала XX века характерны поиски особого языка, вылившиеся, с одной стороны, в обращение к сказу, а с другой — в своего рода поэтизацию языка прозы, в орнаментализм*.

Орнаментальность, по Н.А. Кожевниковой, подразумевает как повышенное (для прозаического текста) содержание тропов (метафор, сравнений, эпитетов), так и закрепление важнейшей содержательной и композиционной роли за системой лейтмотивов, выступающих в отношениях компенсации с сюжетом. У Замятина математические знаки и символы, геометрические фигуры, дав рождение большинству метафор и сравнений романа, часто развернутых, становятся лейтмотивами, «прошивающими» текст произведения. Замятин наряду с цветовым обозначением прибегает к математическому лейтмотиву как для характеристики внешности персонажа (большинство портретных лейтмотивов, как было показано выше, сопряжено именно с математической — геометрической и алгебраической — символикой), так и для передачи душевных движений, сознательных и подсознательных интенций своего героя-повествователя.

* Кожевникова Н. А. Из наблюдений над неклассической (орнаментальной) прозой // Изв. АН СССР. Серия лит. и яз. 1976. Т. 35. № 1.

Так, мы уже отмечали важную роль в организации повествования математических знаков корня из минус единицы, «икс» и бесконечности, становящихся символами инакомыслия и душевного смятения героя. Как уже указывалось выше, все перечисленные математические символы связаны в поэме с образом I, смущающей ум героя высшей математикой. Следует отметить, что при этом каждый знак в отдельности ведет определенную тему или даже несколько тем — внелогического, интуиции, прошлого, погружения в сферу подсознательного, снов, обретения души ($\sqrt{-1}$), загадки (x), идеи бесконечности жизни, вечного обновления, борьбы и революции (знак бесконечности — ∞ , вызывающий в памяти «детский» вопрос I-330 о последнем числе, а впоследствии и вопрос самого Д о том, что же дальше, там, где кончается конечная, как вычислил его сосед-философ, вселенная). Джон Дж. Уайт отмечает:

The square root of minus one takes on, for the previously rationally oriented D-503... an emotional quality of a very personal nature. It becomes something outside his consciously controllable image of the world. There is an open conflict with the former superego. When, like Winston in 1984 D-503 falls in love with a member of a resistance group and commits the crime of failing to report for work at the appointed hour, the square root of minus one becomes for him a symbol of his irrational behavior*.

* «Квадратный корень из минус единицы приобретает для рационально ориентированного Д-503 эмоциональное свойство очень личного характера. Он становится чем-то вне его осознанного и контролируемого видения мира. Налицо открытый конфликт с прежним сверх-я. Когда, подобно Уинстону в “1984”, Д-503 влюбляется в члена группы со-

Таким образом, очевидно, что данный математический знак маркирует в романе и темы инакомыслия, преступления:

И вот теперь снова $\sqrt{-1}$. Я пересмотрел свои дневниковые записи — и теперь мне ясно: я хитрил с собой, я лгал сам себе — только бы не увидел $\sqrt{-1}$ (237).

Уайт также указывает на то, что мир «высшей математики» связывается героем романа с миром далекого прошлого и пространством сновидений: «Ведь я теперь живу не в нашем разумном мире, а в древнем, бредовом, в мире корней из минус-единицы» (262).

Итак, $\sqrt{-1}$ — объемный символ. С $\sqrt{-1}$ у Д-503 ассоциируются:

- МЕФИ;
- I-330, страсть;
- душа (бесконечно малое, скорпионообразное);
- его собственное иррациональное поведение, инакомыслие, бунт;
- далекое прошлое — древний бредовый мир;
- мир снов.

Так же как с мнимыми числами, герой не может смириться с идеей бесконечности. Он пытается победить бесконечность, разбивая ее на удобные отрезки, «легко перевариваемые порции — дифференциалы» (255). (И в этом случае мы должны отметить разницу в

противления и совершает преступление: не доносит о неблагонадежности в условленный срок — корень из минус единицы становится для него символом его иррационального поведения» // *White J. J. Ibid. P. 72.*

смыслах, вкладываемых в слово «дифференциал» героем-повествователем и автором: для последнего, как следует из анализа романа, дифференциал есть знак различия, для первого — безликая часть некоего «интегрального» целого). Так, «ложное избавление» героя от душевных мук связано с «мудрецом», решившим, как тому кажется, проблему бесконечности, и доказавшим, что вселенная конечна. С бесконечностью у Д-503 ассоциируются:

- I-330;
- неизвестность;
- вечная революция, энергия (конечность, таким образом, стоит в одном ряду с энтропией);
- его собственное неповиновение, зарождающийся протест.

Как видим, символы $\sqrt{-1}$ и ∞ совпадают в некоторых из их романских значений — в том случае, когда являются знаками героини и обозначают конфликт старого и нового «я» героя, или, точнее, обозначают столкновение оформляющегося «я», «самости», с прежним восприятием Д-503 своей личности лишь как части «мы». (Выходя за пределы математической образности, отметим, что эти и некоторые другие математические знаки и символы, вместе с желтым и красным цветом, стоят в одном ряду с категориями свободы, энергии, революции, «я»-I). В свете вышесказанного многозначительной представляется обмолвка героя: «Я перестал быть слагаемым, я стал единицей». Подобное изречение свидетельствует, очевидно, о завершении процесса «индивидуализации».

Итак, разработанная мотивная структура романа своим существованием во многом обязана именно

«математической» подаче материала. Благодаря тому, что в романе множество математических знаков, и при этом каждый из них, как правило, служит для маркировки не одной, а нескольких тем, анализ математической символики позволяет разглядеть хитросплетение мотивов романа «Мы».

В «Мы» показан мир, пропущенный через «математическое» сознание. И ключом к постижению сути этого мира и сознания служит именно математика.

В статье, посвященной творчеству Уэллса, Замятин пишет: «...миф всегда, явно или неявно, связан с религией, а религия сегодняшнего города — это точная наука, и вот — естественная связь новейшего городского мифа, городской сказки с наукой»*. Нам кажется, что роман «Мы» и есть та «городская сказка», которая показывает жизнь города-государства, исповедующего новую религию — математику. Математическое сознание граждан Единого Государства по сути своей мифологично. Математика, как идеология, стоит на страже интересов государства и служит средством подавления человеческой воли. В то же время МЕФИ с помощью математики борются с идеологией Единого Государства. Таким образом, наука может использоваться как во зло, так и во благо. Человек, как доказывает роман, должен не бояться и не прятаться от самых неожиданных открытий.

У автора, очевидно, своя «математическая» вера, смысл которой заключается отнюдь не в обожествлении каких-то конкретных научных правил и законов, пусть самых революционных на сегодняшний

* Замятин Е. Герберт Уэллс // Замятин Е. Собрание сочинений: В 5 т. Сост., подгот. текста и коммент. Ст.С. Никоненко и А.Н. Тюрина. М., 2004. Т. 3: Лица. С. 77.

день, а в убежденности, что математика доказывает относительность, а в пределе — неверность любого закона. Математика для Замятина есть та живая наука, которая наглядно показывает, что жизнь всегда шире любых схем и умозрительных концепций. Художник далек от того, чтобы ставить себе «в божницу» дифференциал, интеграл, мнимые величины и прочие завоевания высшей математики. В своем романе он с их помощью лишь доказывает, что любое знание, кажущееся бесспорным и незыблемым сегодня, будет подвергнуто сомнению и пересмотрено завтра. По Замятину, и наука, и искусство, и жизнь живы еретиками. Примером для писателя был Эйнштейн, перевернувший представления человечества о мире. В статье «О литературе, революции, энтропии и о прочем» Замятин пишет:

Наука и искусство — одинаковы 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 — нереален: неизмеримо ближе к реальности проектирование на мчащиеся кривые поверхности — то, что одинаково делают новая математика и новое искусство. Реализм не примитивный, не *realia*, а *realioga* — в сдвиге, искажении, в кривизне, в необъективности. Объективен объектив фотографического аппарата (179).

Ирония Замятина заключается в том, что его герой-повествователь — человек будущего и математик —

поклоняется «устаревшей» уже в XX веке математике, проецирует жизнь на неподвижную систему координат. Поэтому «реализм» повествователя, его математический миф, «правдиво» отражающий жизнь, нереален, реален же математический неомифологический текст автора, моделирующий, а не копирующий действительность.

Под видом математической поэмы своего героя автор предлагает вниманию читателя «математический» роман, в котором математическая символика — наряду с цветописью, библейскими, античными и историко-культурными мифами — оказывается одним из шифров, кодов, которые выражают авторскую идею.

ГЛАВА 8

Литературоведческое наследие Е. Замятина

В одном из интервью Евгений Замятин так оценил свои достижения: «Шесть томов прозы, шесть пьес и шесть ледоколов». Сегодня ясно, что литературное наследие Замятина много богаче: это не только художественное творчество, но и критические статьи, рецензии, лекции, наброски выступлений — словом, всё то, что позволяет видеть в Замятине как замечательного писателя, так и талантливого литературоведа — при том что его литературоведческий язык (при всей ясности и прозрачности) далек от языка академической филологии. И дело не только в том, что научный язык непрестанно развивается, меняется, пополняясь новыми терминами, но и в том, что Замятин, кажется, и не стремится к терминологической точности в обозначении тех или иных явлений. Так, словом «импрессионизм» он часто обозначает манеру, ассоциирующуюся у современного читателя скорее с экспрессионизмом (в одном из стихотворений В. Маяковского Замятин отмечает «типические черты: импрессионизм, доведенный до

крайних пределов»)*. Однако внимательному читателю расхождения между замятинскими «терминами» и современными искусствоведческими категориями не мешают увидеть главное: писатель точно определяет суть манеры В. Маяковского, выявляя, кроме того, внутренне родство различных, казалось бы, художественных систем — импрессионизма и экспрессионизма, то родство, которое проявляется прежде всего в преодолении «плоского» жизнеподобия.

Подчас Замятин вообще отказывается от литературоведческих и искусствоведческих терминов, используя свои, сугубо авторские, определения литературной техники — своей или чужой. Так, выше уже отмечалось, что образ, охватывающий всё произведение или его значительную часть (и ассоциирующийся у современного читателя с приемом развернутого сравнения или развернутой метафоры, а также с искусством лейтмотивного построения текста), автор называет интегральным. Думается, подобная языковая свобода Замятина-литературоведа объясняется его недоверием к той точности, которая ничего общего не имеет с ясностью мысли и чревата движением в сторону буквализма или квазинаучности — всего того, что уводит от постижения сути творческого процесса. Замятинская языковая точность иного рода: она не отменяет стремления к образному прояснению мысли, напротив, непосредственно связана с ним. «Единство стиля» Замятина-писателя и Замятина-литературоведа очевидно: установка на лаконизм

* Замятин Е. Очерк новейшей русской литературы (конспект лекции) // Замятин Е. Собрание сочинений: В 5 т. Сост., подгот. текста и коммент. Ст. С. Никоненко и А. Н. Тюрина. М., 2011. Т. 5: Трудное мастерство. С. 314.

и краткость в сочетании с яркой выразительностью порождает особую энергию языка. Тем не менее ощутимо и различие в самом подходе к различным видам словесной деятельности: в одном случае возможна (и даже необходима) поэзия намека, недосказанности, поскольку цель писателя — «попасть» не столько «в слово», сколько в ощущение читателя (или «совпасть» с читателем в ощущении)*, в другом — дать исчерпывающее определение приема, и недосказанности здесь нет места. Выступая с лекциями перед студийцами, посещавшими занятия в «Доме искусств», Замятин подчеркивал, что среди них могут быть как начинающие писатели, так и будущие критики:

Итак, главным предметом наших работ будет техника художественной прозы. Тем, у кого есть способность к творчеству, это поможет вылупиться из скорлупы; тем, у кого нет — эти занятия могут быть только любопытны, могут дать сведения в области анатомии произведений художественного слова. Полезно для критических работ**.

В лекциях по технике художественной прозы Замятин рассматривает все грани литературного творчества — от возникновения замысла (вплоть до психофизиологических предпосылок и условий творческого акта) до исследования принципов группировки персонажей и анализа языковых приемов. Подобно

* В лекции «О фабуле» Замятин подчеркивает: «Очень дурной прием — авторские ремарки, рассказывающие о тех ощущениях героев, которые уже показаны в действии. Это — всегда лишнее, это — то самое разжевывание» // *Замятин Е. Трудное мастерство* // *Замятин Е. Указ. соч. С. 331*.

** Там же. С. 317.

В. Маяковскому, автору работы «Как делать стихи», Замятин с предельной откровенностью рассказывает своим слушателям, как он «делает прозу».

О степени искренности Замятина-учителя свидетельствуют те «вредные» советы, которые он дает своим ученикам. Рассуждая о «психологии творчества», Замятин не боится затрагивать и такую тему, как «самогипноз», или, в современных терминах, способы «расширения сознания»:

...многие писатели, как известно, прибегают во время работы к наркотикам, для того чтобы усыпить работу сознания и оживить работу подсознания и фантазии. Пшибышевский не мог писать иначе, как имея перед собой коньяк, Гюисманс, да и не он один, пользовался для этой цели опиум, морфием. Андреев во время работы пил крепчайший чай. Ремизов, когда пишет, пьет кофе и курит. Я без папиросы не могу написать и страницы*.

Однако подобные рассуждения отнюдь не призваны убедить слушателя в легкости писательского ремесла, напротив, Замятин подчеркивает, что тот этап творческого процесса, который он называет «самогипнозом», или, ссылаясь на Флобера, способом «сгущения мысли», является самым трудным условием творческой работы. Без подчинения себе стихии вдохновения писатель не сможет войти в пространство «большого искусства» (замятинский термин для обозначения подлинного творчества), однако не менее важным для художника является и то «малое искусство», которое, по Замятину, и включает в себя освоение «ремесла», или овладение «техникой художе-

* Замятин Е. Трудное мастерство // Замятин Е. Указ. соч. С. 319.

ственной прозы». Более того, Замятин подчеркивает, что знание законов «малого искусства» необходимо и критику, исследователю литературы.

При том что Замятин не делает различий между читателями своих статей и слушателями лекций (среди которых, как уже отмечалось, могут быть как писатели, так и критики), очевидно, однако, что статьи Замятина («О синтетизме» (1922), «О литературе, революции, энтропии и прочем» (1923) и др.) представляют интерес прежде всего для исследователя литературы, тогда как лекции по технике художественной прозы адресованы прежде всего собратям по цеху, для которых важны не столько история литературы, литературный процесс в целом или понимание различий между литературными направлениями, сколько постижение «тайн ремесла». Именно коллегам адресованы замятинские советы по развитию навыков в «ассоциировании»*, привычки читать произведения вслух — чтобы научиться слышать музыку слова, а также умения сосредоточиться на вопросах синтаксиса, ритма прозы, и многое другое, что еще до недавнего времени воспринималось как предмет изучения «второстепенных» отраслей литературоведения, «пограничных» зон науки — в том числе грамматики текста, психологии творчества. Однако для писателя, как подчеркивает Замятин, важны именно

* В лекции «Психология творчества» Замятин утверждает: «Эту способность к ассоциированию, если она вообще есть, можно и нужно развить путем упражнений. И это мы попробуем. Дальше мы увидим, что в числе художественных приемов — один из тончайших и наиболее верно достигающих цели — рассчитан на сообщения мысли читателя определенных ассоциаций, необходимых для достижения известного, задуманного автором эффекта» (см. *Замятин Е. Трудное мастерство*. С. 321).

эти «частности». Так, звукопись, по Замятину, является отнюдь не частным, формальным приемом, но конструктивным принципом повествования, более того, подчас и способом проникновения в характер персонажа. Не меньше внимания уделяет Замятин так называемому закону «эмоциональной экономии»:

В драме есть закон, который я назвал бы законом эмоциональной экономии. *Idem* — в художественной прозе. Закон этот основан на том, что у человека после сильных ощущений получается реакция, утомление, и эмоциональная восприимчивость понижается. Поэтому наиболее сильные психологические эффекты нужно переносить в конец повести, романа, рассказа. Если такой момент дать раньше — читатель не в состоянии будет воспринимать последующих, эмоционально не так напряженных моментов*.

Следует отметить, что, исследуя механизм воздействия художественного произведения на реципиента, Замятин выступает уже не только как литературовед, но и как теоретик универсальных законов искусства.

Сложно найти ту область литературоведения, которая осталась бы за пределами внимания Замятина-теоретика. Замятинская «теория литературы» интересна современному ученому-литературоведу и тем более необходима начинающему автору, поскольку призвана не только описать процесс творчества, но и стать тем необходимым инструментарием, без овладения которым невозможно освоить «трудное» писательское «мастерство».

* Замятин Е. Трудное мастерство // Замятин Е. Указ. соч. С. 328.

ГЛАВА 9

Синтетизм Е. Замятина и синкретические тенденции в русской литературе первой трети XX века

Как известно, Е. Замятин в своих статьях использует понятия «синтетизм» и «неореализм» как синонимы:

Так — синтез: Ницше, Уитман, Гоген, Сера, Пикассо — новый и еще мало кому известный Пикассо — и все мы, большие и малые, работающие в сегодняшнем искусстве — всё равно, как бы его ни называть: неореализм, синтетизм или еще как-нибудь иначе*.

Однако замятиноведение, обращаясь как к теоретическим работам писателя, так и к его художественной практике, давно отметило различное смысловое наполнение этих слов. Так, Л. В. Полякова справедливо замечает:

Совершенно очевидно, что в принципе неореализм и синтетизм — разные понятия. Явление синтетизма

* Замятин Е. О синтетизме // Замятин Е. Собрание сочинений: В 5 т. Т. 3: Лица. С. 165.

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 направления, с другой — в искусстве в целом как форме общественного и индивидуального сознания*.

Действительно, замятинский синтетизм оказывается намного шире понятия неореализма, вбирая в себя представления как о соединении явлений разного порядка собственно в литературе, так и о взаимодействии различных искусств, а также о диалоге художественной и научной мысли.

Безусловно, теория синтетизма, или неореализма, возникает не на пустом месте, о чем свидетельствуют и сами термины, знакомые замятинским современникам. Ко времени создания статьи «О синтетизме» термин «неореализм» уже вполне прижился в литературной критике 1910–1920-х годов и служил для обозначения метода, оказавшегося в зоне взаимодействия именно литературных направлений**. Кроме того, и замятинские рассуждения о реализме нового типа восходят к лозунгу Вяч. Иванова «а realibus ad realiora», который Замятин, однако, не просто повторяет, но наполняет, как подчеркивает М.А. Хатямова, новым содержанием, или «переак-

* Полякова Л.В. Новая книга о русском реализме // Вестник ТГУ. Вып. 1 (41), 2006. С. 155.

** Давыдова Т. Русский неореализм: идеология, поэтика, творческая эволюция (Е. Замятин, И. Шмелев, М. Пришвин, А. Платонов, М. Булгаков и др.). М., 2006.

центрирует в бергсоновском смысле: реальное не отсылает к реальнейшему, а содержит его»*.

Здесь необходимо отметить, что и использование писателем терминов «реализм» и «символизм» нуждается в комментарии, поскольку замятинские суждения о реализме, в котором писатель видит прежде всего обращение к быту, увиденному «простым глазом», оказываются ближе к современной трактовке натурализма, тогда как символизм он рассматривает не столько как самостоятельную литературную школу, сколько как фундамент, первый (и, безусловно, самый важный!) этап развития модернизма в целом — с общим модернистским стремлением уйти от конкретно-исторического к общечеловеческому, или от «типизации» к «универсализации» («генерализации»), влекущей за собой и интерес к мифу и символам — прежде всего как к способам глобального обобщения**. Так, Л. Геллер замечает, что синтетизм писателя

можно рассматривать и в этой перспективе: как индивидуальную процедуру переплавки разных и разнородных элементов модернизма в одно целое. Творчество Замятина, взятое в целом... становится чрезвычайно последовательным, схематично-строгим воплощением модернистской «парадигмы»***.

* Хатямова М. А. Формы литературной саморефлексии в русской прозе первой трети XX века. М., 2008. С. 53.

** Скороспелова Е. Б. Русская проза XX века. От А. Белого («Петербург») до Б. Пастернака («Доктор Живаго»). М., 2003. С. 59.

*** Геллер Л. Евгений Замятин: уникальность творческого почерка // Кредо: Научно-популярный и литературно-художественный журнал. 1995. № 10–11. С. 20.

Кроме того, можно предположить, что не только термин «неореализм» был «на слуху» у современников писателя, но и слово «синтетизм» не являлось его «изобретением». Возможно, термин был заимствован у художников-постимпрессионистов, на творчество которых он ориентировался. Предположение, что замятинский синтетизм (не только термин, но и собственно метод) восходит к гогеновскому синтетизму как разновидности постимпрессионизма, выглядит тем более убедительным, что писатель часто прибегает к аналогиям с живописью, проясняя суть того или иного литературного стиля. Как в статьях, так и в публичных выступлениях и лекциях Замятин сохраняет верность своему принципу «показывать, а не объяснять»: проясняя суть того или иного литературного приема, он приводит примеры из живописи (не случайно один из разделов его лекции о языке носит название «Фактура, рисунок»^{*}). Творчество художников-постимпрессионистов, вероятно, явилось для писателя не просто иллюстрацией его мыслей о законах искусства, но настоящей «школой», предоставляющей ученикам и последователям некую теоретическую базу, — во всяком случае, многие положения замятинской концепции синтетизма перекликаются с гогеновскими представлениями о задачах искусства. Так, Замятин, настаивающий на необходимости привнесения в бытописание элементов фантастики, в той же степени наследует П. Гогену, что и художники школы Понт-Авена, ориентирующиеся на воображение и вследствие этого допускающие в

* Замятин Е. О языке // Замятин Е. Собрание сочинений: в 5 т. М., 2011. Т. 5: Трудное мастерство. С. 351.

своих картинах и упрощение изображения, и излишнюю декоративность, или орнаментальность.

Однако в некоторых аспектах Замятин явно расходится со своими предшественниками-живописцами, выдвинувшими идею синтеза в противовес «дивизианизму» пуантилизма как иной разновидности постимпрессионизма. Очевидно, приверженцам синтетизма важна идея именно сопроникновения различных начал, а не их автономное, «независимое» существование в общей картине, как то подразумевает пуантилизм, рассчитывающий на сотворчество со зрителем, глазная сетчатка которого и должна «восстанавливать» пропущенные звенья или соединять не связанные друг с другом элементы (мазки). Очевидно, что Замятин, неоднократно говорящий о необходимости сотворчества с читателем, здесь ближе к пуантилизму Сера, чем к синтетизму Гюгена:

Сегодняшний читатель и зритель договорит картину, договорит словами — 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*.

Получающая обоснование в теоретических работах «пунктирная», рваная линия повествования в произведениях самого Замятина также вызывает ассоциации именно с пуантилизмом. Безусловно, не следует преувеличивать значение «мазка», детали в замя-

* Замятин Е. О синтетизме // Замятин Е. Собрание сочинений: Т. 3: Лица. С. 171.

тинской системе ценностей, поскольку художник никогда не забывает о единстве замысла, которое обеспечивается отнюдь не только сотворчеством с читателем, но и различными приемами — в том числе лейтмотивом, ритмом и пр. — приемами, которые должен использовать сам художник; однако сам диалог замятинского «синтетизма» с пуантилизмом в живописи, на наш взгляд, заслуживает внимания). Еще одно радикальное отличие замятинского синтетизма от гогеновского метода заключается в пристальном внимании писателя к синтезу не просто различных, но противоположных, едва ли не взаимоисключающих начал — или по крайней мере явлений, находящихся в состоянии полемики, острого и напряженного диалога друг с другом, диалога, без которого, с точки зрения писателя, невозможно рождение «энергии» — основы не только художественного творчества, но и самой жизни. Для еретика Замятина важен прием дерзкого столкновения противоречий (а не «растворение» их друг в друге, как это предполагает сама идея синтеза), в результате которого возникает «электрический разряд», пробегающий между противоположно заряженными полюсами, или взрыв от сшибки противоположностей, взрыв, который и становится причиной высвобождения энергии (по Замятину — самой жизни, самого творчества).

В свете сказанного очевидно, что в художественном мире писателя доминирует принцип бинарных оппозиций, которыми и обеспечивается особая энергия стиля. Ряд этих бинарных оппозиций не исчерпывается теми, на которые указывает сам автор в своих теоретических работах (реализм / символизм, быт / фантастика, литература / живопись или литература

/ музыка или архитектура), но — с учетом как отдельных высказываний, так и художественной «практики» писателя — легко может быть продолжен. Так, с точки зрения постижения особенностей замятинского языка важными представляются оппозиции литературного / разговорного языка, русского / английского языка*, художественного / научного стиля и пр. Если же углубляться в область междисциплинарных исследований литературного творчества писателя, то важными окажутся также оппозиции искусства / науки (прежде всего математики, но также, очевидно, и психологии** и философии), литературы / балета, искусства кино). Как уже было отмечено, ряд легко можно продолжить, однако важнее подчеркнуть: выявление такого «двоичного кода» в художественном мире Замятина — это не столько метод анализа творчества писателя (применимый, как это доказала практика структурализма, с бóльшим или меньшим основанием и к творчеству многих других художников слова), но специфика мировидения и творческого мышления писателя. Не случайно Л. В. Полякова подчеркивает, что если неореализм для Замятина — характеристика литературного направления, то синтетизм «включает в себя гораздо более обширные и общие изменения в искусстве»***, это категория, связанная с определенным типом мышления.

* Кольцова Н., Вавулина А. Указ. соч. С. 856.

** Замятинские рассуждения о «внутреннем» (мысленном) языке предвосхищают открытия Л. С. Выготского, исследовавшего механизмы взаимодействия внутренней и внешней (социализированной) речи.

*** Полякова Л. В. Евгений Замятин в контексте оценок истории русской литературы XX века как литературной эпохи. Тамбов, 2000. С. 197.

Итак, «еретик» Замятин мыслит бинарными оппозициями, обнаруживая совпадения в подходе к изучению художественного произведения с будущими структуралистами или членами Пражского лингвистического кружка. Однако замятинский «структурализм» — способ не столько научного, сколько художественного освоения мира, поскольку Замятину анализ интересен лишь как этап, предшествующий синтезу, так же как теория нужна лишь в той мере, в которой она способствует творческому процессу, или «практике». Так, упрекая футуристов в неумении перейти от анализа к синтезу, Замятин пишет:

Дверь к этому методу — ценою своих лбов — пробили футуристы. Но они пользовались им, как первокурсник, поставивший в божницу себе дифференциал и не знающий, что дифференциал без интеграла — это котел без манометра*.

Как отмечалось выше, из сказанного не следует, что Замятин стремится передать свой опыт только и исключительно собратьям по цеху или «подмастерьям». Писатель обращается и к будущим критикам, однако именно будущим авторам, очевидно, интересны практические советы Замятина, рассуждающего о необходимости приучать себя читать собственные произведения вслух — чтобы слышать музыку слова, об умении ощущать ритм прозы и о многом другом, оказавшемся столь важным и для непосредственных учеников писателя (прежде всего для «Серрапионовых братьев»), и для уже оформившихся художников сло-

* Замятин Е. О синтетизме // Замятин Е. Собрание сочинений: Т. 3. Лица. С. 169.

ва, многие из которых, очевидно, находятся в диалоге с «мастером», или «живым классиком».

Так, в статье «О синтетизме» Замятин пишет:

Вчера и сегодня — дормез и автомобиль. Вчера — выехали по степной дороге в покойном дормезе. Навстречу — медленная странница: сельская колокольня <...>. И сегодня — на авто — мимо той же колокольни. Миг, выросла — сверкнула. И осталось только: повисшая в воздухе молния с крестом на конце; ниже — три резких, черных — один над другим — выреза в небе; и женщина-береза, женщина с плакучими ветвями. Ни одной второстепенной черты, ни одного слова, какое можно зачеркнуть: только суть, экстракт, синтез, открывающийся глазу в сотую секунды, когда собраны в фокусе, спрессованы, заострены все чувства*.

Отзвуки замятинских мыслей о «новой оптике» современного искусства, восприимчивого к ритму и скорости нового времени и прежде всего к скорости автомобиля, можно обнаружить в рассказе А. Грина — соседа писателя по Дому искусств (знаменитому ДИСКу, в котором Замятин читал свои лекции по технике художественной прозы). Сюжет рассказа «Серый автомобиль» может быть прочитан как трагическая история столкновения разных типов культуры — живой, или традиционной, и — по Грину — мертвенно-агрессивной, убивающей всё живое культуры авангарда. «Новое искусство», или искусство авангарда, как утверждает герой Грина, воссоздает мир, «увиденный» автомобилем:

* Замятин Е. О синтетизме // Замятин Е. Указ. соч. С. 170.

...футуризм следует рассматривать только в связи с чем-то. Я предлагаю рассмотреть его в связи с автомобилем. Это — явление одного порядка <...>. Подумав, я стал на точку зрения автомобиля, предположив, что он обладает, кроме движения, неким невыразимым сознанием. Тогда я нашел связь, нашел гармонию, порядок, смысл, понял некое зловещее отчисление в его пользу из всего зрительного поля нашего. Я понял, что сливающиеся треугольником цветные палочки, расположенные параллельно и тесно, он должен видеть, проносясь по улице с ее бесчисленными, сливающимися в единый рисунок сточных труб, дверей, вывесок и углов*.

Очевидно не совпадая с Замятиным в оценке новой культуры (вспомним, что Замятин, критикуя футуристов, считает их первопроходцами, без которых не было бы поступательного движения в искусстве), герой Грина удивительным образом совпадает с ним в способах оформления мыслей — и каковы бы ни были причины этих «совпадений», как бы ни трактовало их современное литературоведение (как генетические связи или как типологические схождения), игнорировать их нельзя.

Именно Замятин в лаконичной и образной форме передал представления о синкретических и синестетических тенденциях в литературе двадцатых-тридцатых годов. И если в творчестве современников писателя можно, как правило, выявить ту или иную «вне-литературную» доминанту (ориентацию на искусство музыки, а точнее, оперы — у М. Булгакова, на язык ки-

* Грин А. Собрание сочинений: В 5 т. Т. 3. Рассказы 1917–1930. Стихотворения. Поэма. М., 1991. С. 435.

нематографа — у А. Мариенгофа, архитектуры, или застывшей, «визуализированной» музыки, — у О. Мандельштама), то для Замятина литература, очевидно, занимает первое место в общей иерархии искусств, каждое из которых проявляет себя на том или ином уровне поэтики литературного произведения: «в композиции — архитектура, в типах — резец, в пейзаже — краска, в стихе — музыка, в диалоге — театр»*.

При том, что рассуждения Замятина о синтезе в литературе восходят к теоретическим работам, художественной практике и преподавательской деятельности современников писателя (к работам Вяч. Иванова, А. Белого, «школе» А. Ремизова, «цеху» Н. Гумилева и др.), а также несмотря на то, что Замятин подчас размывает границы некоторых понятий (неореализма и синкретизма), его теория синтетизма не воспринимается как эклектичное соединение различных идей, подхваченных у талантливых «учителей» способным эпигоном. Напротив, именно в замятинских рассуждениях можно обнаружить те стройность, цельность и ясность, которых подчас недостает работам его современников и которые делают их актуальными и по сей день не только для писателей, но и для придирчивых литературоведов — актуальными настолько, что их невозможно игнорировать, даже если речь идет не о самом Замятине, но о неореализме и — особенно — о синкретизме в русской литературе первой трети XX века.

* Замятин Е. Москва — Петербург // Замятин Е. Собрание сочинений: В 5 т. Т. 4: Беседы еретика. С. 244.

ЛИТЕРАТУРА

- Белый А. Петербург. СПб., 2004. (Серия «Литературные памятники».)
- Гальцева Р., Роднянская И. Помеха — человек. Опыт века в зеркале антиутопий // Новый мир. 1998. № 12. С. 217–230.
- Геллер Л. Евгений Замятин: уникальность творческого почерка // Кредо: Научно-популярный и литературно-художественный журнал. 1995. № 10–11. С. 10–21.
- Грин А. Собрание сочинений: В 5 т. Т. 3. Рассказы 1917–1930. Стихотворения. Поэма. М., 1991.
- Давыдова Т. Антижанры в творчестве Е. Замятина // Новое о Замятине: Сб. материалов. М., 1997. С. 20–35.
- Давыдова Т. Русский неореализм: идеология, поэтика, творческая эволюция (Е. Замятин, И. Шмелев, М. Пришвин, А. Платонов, М. Булгаков и др.). М., 2006.
- Достоевский Ф.М. Преступление и наказание // Достоевский Ф.М. Собрание сочинений: В 15 т. Л., 1989. Т. 5.
- Замятин Е. Автобиография // Замятин Е. Избранные произведения: В 2 т. М., 1990. С. 37–42.
- Замятин Е. Герберт Уэллс // Замятин Е. Собрание сочинений: В 5 т. Сост., подгот. текста и коммент. Ст. С. Никоненко и А.Н. Тюрина. М., 2004. Т. 3: Лица. С. 75–108.
- Замятин Е. Закулисы // Замятин Е. Собрание сочинений: В 5 т. Т. 3: Лица. М., 2004. С. 187–202.

- Замятин Е. Знамение // Замятин Е. Собрание сочинений: В 5 т. Т. 1: Уездное. М., 2003. С. 446–456.
- Замятин Е. Ловец человеков // Замятин Е. Собрание сочинений: В 5 т. Т. 1: Уездное. М., 2003. С. 484–502.
- Замятин Е. Москва — Петербург // Замятин Е. Собрание сочинений: В 5 т. Т. 4: Беседы еретика. М., 2010. С. 233–257.
- Замятин Е. Мы // Замятин Е. Собрание сочинений: В 5 т. Т. 2: Русь. М., 2003. С. 211–368.
- Замятин Е. Непутевый // Замятин Е. Собрание сочинений: В 5 т. Т. 1: Уездное. М., 2003. С. 212–233.
- Замятин Е. Новая русская проза // Замятин Е. Собрание сочинений: В 5 т. Т. 3: Лица. М., 2004. С. 125–139.
- Замятин Е. О литературе, революции, энтропии и о прочем // Замятин Е. Собрание сочинений: В 5 т. Т. 3: Лица. М., 2004. С. 173–180.
- Замятин Е. О синтетизме // Замятин Е. Собрание сочинений: В 5 т. Т. 3: Лица. М., 2004. С. 164–172.
- Замятин Е. О языке // Замятин Е. Собрание сочинений: В 5 т. Т. 5: Трудное мастерство. М., 2011. С. 333–357.
- Замятин Е. Островитяне // Замятин Е. Собрание сочинений: В 5 т. Т. 1: Уездное. М., 2003. С. 389–441.
- Замятин Е. Очерк новейшей русской литературы (конспект лекции) // Замятин Е. Собрание сочинений: В 5 т. Т. 5: Трудное мастерство. М., 2011. С. 295–314.
- Замятин Е. Уездное // Замятин Е. Собрание сочинений: В 5 т. Т. 1: Уездное. М., 2003. С. 80–135.
- Замятин Е. Чрево // Замятин Е. Собрание сочинений: В 5 т. Т. 1: Уездное. М., 2003. С. 289–302.
- Искржицкая И. Ю. Культурологический аспект литературы русского символизма. М., 1997.
- Келдыш В. А. Е. И. Замятин // Замятин Е. Избранные произведения. Повести. Рассказы. Сказки. Роман. Пьесы. М., 1989. С. 12–36.
- Кожевникова Н. А. Из наблюдений над неклассической (орнаментальной) прозой. // Изв. АН СССР. Серия лит. и яз. 1976. Т. 35. № 1. С. 55–66.
- Кольцова Н., Вавулина А. Русский как английский в произведениях Е. Замятина «Островитяне» и «Ловец чело-

- веков» // IV Международный конгресс исследователей русского языка «Русский язык: исторические судьбы и современность», Москва, МГУ им. М.В. Ломоносова, 20–23 марта 2010. Труды и материалы. М., 2010. С. 856.
- Комлик Н.Н. Творческое наследие Е.И. Замятина в контексте традиций русской народной культуры. Елец, 2000.
- Краткий философский словарь / Под ред. А.П. Алексеева. М., 1997.
- Ло Ливей. Культурно-исторические истоки романа Евгения Замятина «Мы»: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 1994.
- Лоуренс Д.Г. Солнце // Лоуренс Д.Г. Дочь лошаdnика. Рассказы. М., 1985. С. 169–189.
- Маковельский А. Досократики. Казань, 1919. Ч. III.
- Максимов Д.Е. О мифопоэтическом начале в лирике А. Блока // Ученые записки Тартуского университета. 1979. Вып. 459. С. 3–33.
- Маяковский В.В. Работникам стиха и прозы, на лето едущим в колхозы (Что пожелать Вам, сэр Замятин?) // Маяковский В.В. Полное собрание сочинений: В 13 т. Т. 9. М.: Гос. изд-во худож. лит., 1958. С. 148–151.
- Мелетинский Е.М. Поэтика мифа. М., 1995.
- Мицк З.Г. О некоторых «неомифологических» текстах в творчестве русских символистов // Ученые записки Тартуского университета. 1979. Вып. 459. С. 76–120.
- Недзвецкий В.А. Благо и благодетель в романе Е. Замятина «Мы» (о литературно-философских истоках произведения) // Известия РАН. Сер. лит. и яз. Т. 51. № 5. 1992. С. 20–28.
- Полякова Л.В. Евгений Замятин в контексте оценок истории русской литературы XX века как литературной эпохи. Тамбов, 2000.
- Полякова Л.В. Новая книга о русском реализме // Вестник ТГУ. 2006. Вып. 1 (41). С. 154–156.
- Ремизов А. Стоять — негасимую свечу: памяти Евгения Ивановича Замятина // Наше наследие. 1989. № 1. С. 117–119.

- Силард Л. К вопросу об иерархии семантических структур в романе XX века: «Петербург» Андрея Белого и «Улисс» Джеймса Джойса // *Hungaro-slavica*. Budapest, 1983. С. 297–313.
- Скороспелова Е. Б. Замятин и его роман «Мы»: В помощь преподавателям, старшеклассникам и абитуриентам. М., 1999. (Серия «Перечитывая классику».)
- Скороспелова Е. Б. Возвращение // *Замятин Е. И. Избранные произведения*. М., 1990. С. 3–14.
- Скороспелова Е. Б. Русская проза XX века. От А. Белого («Петербург») до Б. Пастернака («Доктор Живаго»). М., 2003.
- Струве Н. А. Символика чисел в романе Е. Замятина «Мы» // Е. И. Замятин: pro et contra, антология. СПб., 2014. С. 535–539.
- Топоров В. Н. Петербург и петербургский текст русской литературы (Введение в тему) // *Ученые записки Тартуского государственного университета*. Вып. 664. Труды по знаковым системам. XVIII. Семиотика города и городской культуры. Петербург. Тарту, 1984.
- Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977.
- Харви Б. Евгений Замятин — сценарист // *Киноведческие записки*. М., 2001. № 53. [Электронный ресурс.] Режим доступа: <http://www.kinozapiski.ru/ru/print/sendvalues/739/> (дата обращения: 23.06.18).
- Хатямова М. А. Формы литературной саморефлексии в русской прозе первой трети XX века / Науч. ред. В. А. Суханов. М., 2008.
- Чаликова В. А. Антиутопия Евгения Замятина: Пародия или альтернатива? // *Социокультурные утопии XX века: Реф. сб.* Вып. 6. М., 1988. С. 134–165.
- Чанышев А. Н. Курс лекций по древней философии. М., 1981.
- Шкловский В. Потолок Евгения Замятина // *Шкловский В. Гамбургский счет*. М., 1990. С. 240–258.
- Cooke L. B. Ancient and modern mathematics in Zamyatin's *We* // *Zamyatin's We. A collection of Critical Essay*. Ed. and intr. by G. Kern. Ann Arbor, 1988.

ЛИТЕРАТУРА

Gregg R.A. Two Adams and Eve in *The Crystal Palace*: Dostoevsky, the Bible and *We* // *Slavic Review*. 1965. № 4. P. 680–687.

White J.J. Mathematical imagery in Musil's *Young Torless* and Zamiatin's *We* // *Comparative Literature*. 1966. № 18 (1). P. 71–78.

Научное издание

НАТАЛЬЯ ЗИНОВЬЕВНА КОЛЬЦОВА

**ТВОРЧЕСТВО
Е. ЗАМЯТИНА**

Проблемы поэтики

Ведущий редактор, корректор *О. Неклюдова*

Оригинал-макет подготовлен *К. Москалевым*

Художественное оформление переплета *С. Жигалкина*

Подписано в печать 06.05.2019. Формат 84 × 108 1/32.
Бумага офсетная № 1, печать офсетная. Гарнитура SwiftLightC.
Усл. печ. л. 9,24. Тираж 300. Заказ №

Издательский Дом ЯСК

№ госрегистрации 1147746155325

Phone: 8 (495) 624-35-92. E-mail: lrc.phouse@gmail.com

Site: <http://www.lrc-press.ru>, <http://www.lrc-lib.ru>

ООО «ИТДГК «Гнозис»»

Розничный магазин «Гнозис» (с 10-00 до 19-00)

Турчанинов пер., д. 4, стр. 2. Тел.: (499) 255-77-57

itdgkgnosis@gmail.com

Оптовый отдел

Ул. Бутлерова, д. 17Б, оф. 313. Тел.: (499) 793-58-01

sales@gnosisbooks.ru

www.gnosisbooks.ru

vk.com/gnosisbooks

Наталья Зиновьевна Кольцова —
к. ф. н., доцент кафедры истории
новейшей русской литературы
и современного
литературного процесса
филологического факультета МГУ
им. М. В. Ломоносова

ISBN 978-5-907117-55-6



9 785907 117556 >