**МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ РФ**

**ФГБОУ ВО «ТАМБОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ ИМЕНИ Г. Р. ДЕРЖАВИНА»**

**МЕЖДУНАРОДНЫЙ НАУЧНЫЙ ЦЕНТР ИЗУЧЕНИЯ ТВОРЧЕСКОГО НАСЛЕДИЯ Е. И. ЗАМЯТИНА**

# ТВОРЧЕСКОЕ НАСЛЕДИЕ Е. И. ЗАМЯТИНА В НОВЫХ НАУЧНЫХ КОНЦЕПЦИЯХ И ГИПОТЕЗАХ

## К 135-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ ПИСАТЕЛЯ

***Коллективная монография***

**Тамбов**
**«Принт-Сервис»**
**2019**

УДК 82.0
ББК 83
Т28

*При финансовой поддержке РФФИ (проект № 19-012-20111)*

***Авторы:***
Л. В. Полякова (предисловие), Н. Ю. Желтова (гл. 1), К. Д. Гордович (гл. 2), Л. К. Оляндэр (гл. 3), Е. В. Алтабаева (гл. 4), А. Гильднер (гл. 5), Н. Л. Потанина (гл. 6), О. В. Червинская (гл. 7), М. А. Хатямова (гл. 8), О. Ю. Осьмухина (гл. 9), Т. Т. Давыдова (гл. 10), Лиюй Чэнь (гл. 11), К. Бретт (гл. 12), В. В. Колчанов, С. А. Косякова (гл. 13), А. И. Ванюков (гл. 14), Е. В. Борода (гл. 15), Р. Гольдт (гл. 16), Н. Н. Комлик (гл. 17), Е. С. Тарасова (гл. 18), Л. Геллер (гл. 19), Ю. Накано (гл. 20)

***Научные редакторы:***
***Л. В. Полякова,*** доктор филологических наук, профессор;
***Н. Ю. Желтова,*** доктор филологических наук, профессор

***Рецензенты:***
***М. М. Голубков,*** доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой истории новейшей русской литературы и современного литературного процесса МГУ имени М. В. Ломоносова;
***С. П. Гудкова,*** доктор филологических наук, профессор Мордовского национального исследовательского государственного университета им. Н. П. Огарёва

Т28 **Творческое** наследие Е. И. Замятина в новых научных концепциях и гипотезах. К 135-летию со дня рождения писателя : коллективная монография / науч. ред. Л. В. Полякова, Н. Ю. Желтова ; предисл. Л. В. Полякова ; М-во науки и высш. обр. РФ, ФГБОУ ВО «Тамб. гос. ун-т им. Г. Р. Державина», Междунар. науч. центр изучения тв-го наследия Е. И. Замятина. – Тамбов : Принт-Сервис, 2019. – 412 с.

ISBN 978-5-6042125-5-4

Коллективная монография отражает ведущие тенденции современной науки о классике русской литературы Е. И. Замятине (1884–1937), обозначает новые пути постижения его индивидуальности.

В поле зрения авторов находятся неизвестные страницы жизни и творчества писателя, философские искания Замятиным решений о перспективах исторического развития России и мира, национальная выразительность художественного пространства, жанровый синтетизм, новое прочтение некоторых произведений и малоизученные вопросы поэтики писателя, а также сопоставительный анализ его произведений с открытиями мировой культуры.

Материалы монографии обсуждены на юбилейном Международном круглом столе 24 мая 2019 года в рамках Международной научной конференции «Славянский мир: духовные традиции и словесность» (23–25 мая 2019 г.) в Тамбове.

**УДК 82.0**
**ББК 83**

ISBN 978-5-6042125-5-4

© ФГБОУ ВО «Тамбовский государственный университет имени Г. Р. Державина», 2019

**MINISTRY OF SCIENCE AND HIGHER EDUCATION
OF THE RUSSIAN FEDERATION**

**FEDERAL STATE-FUNDED EDUCATIONAL INSTITUTION
OF HIGHER EDUCATION "DERZHAVIN TAMBOV STATE UNIVERSITY"**

**INTERNATIONAL SCIENTIFIC CENTRE FOR STUDY THE CREATIVE
HERITAGE OF E. ZAMYATIN**

# THE CREATIVE HERITAGE OF E. ZAMYATIN IN NEW SCIENTIFIC CONCEPTS AND HYPOTHESES

## ON THE 135th BIRTHDAY ANNIVERSARY OF THE WRITER

***Collective monograph***

**Tambov
"Print Servis"
2019**

With the financial support of RFBR (project No. 19-012-20111)

***Authors:***
L. Polyakova (Introduction), N. Zheltova (Ch. 1), K. Gordovich (Ch. 2), L. Olyander (Ch. 3), E. Altabayeva (Ch. 4), A. Gildner (Ch. 5), N. Potanina (Ch. 6), O. Chervinskaya (Ch. 7), M. Khatyamova (Ch. 8), O. Osmukhina (Ch. 9), T. Davydova (Ch. 10), Li Yu Chen (Ch. 11), C. Brett (Ch. 12), V. Kolchanov, S. Kosyakova (Ch. 13), A. Vanyukov (Ch. 14), E. Boroda (Ch. 15), R. Goldt (Ch. 16), N. Komlik (Ch. 17), E. Tarasova (Ch. 18), L. Heller (Ch. 19), Y. Nakano (Ch. 20)

***Science editors:***
***L. Polyakova***, Doctor of Philology, Prof.;
***N. Zheltova***, Doctor of Philology, Prof.

***Reviewers:***
***M. Golubkov,*** Doctor of Philology, Prof., Head of the History of Modern Russian Literature and Modern Literary Process Department of Lomonosov Moscow State University;
***S. Gudkova,*** Doctor of Philology, Professor of Ogarev Mordovia State University

**The Creative** Heritage of E. Zamyatin in New Scientific Concepts and Hypotheses. On the 135th birthday anniversary of the writer : collective monograph / science editors : L. Polyakova, N. Zheltova ; introduction L. Polyakova ; Minisrty of Science and Higher Education of the RF, FSEI HE “Derzhavin Tambov State University”, International Scientific Centre for Study the Creative Heritage of E. Zamyatin. – Tambov : Print Servis, 2019. – 412 p.

ISBN 978-5-6042125-5-4

The collective monograph reveals the leading trends of modern research of the classical Russian writer E. Zamyatin (1884–1937) and indicates the new ways of comprehension of his individuality.

Within the field of study there are the unknown pages of the writer's work and biography, his philosophical seeking for a solution of the Russian and global historical development prospects, the national expressiveness of the artistic space, the synthetism of genres, the new interpretation of some of his works and neglected aspects of his poetics as well as the comparative analysis of his works with the world culture discoveries.

The materials of the monograph were discussed at the anniversary International round table on May 24, 2019 during the International scientific conference “Slavonic World: Spiritual Traditions and Literature” (May 23–25, 2019) in Tambov.

ISBN 978-5-6042125-5-4

© FSEI HE “Derzhavin Tambov State University”, 2019

## СОДЕРЖАНИЕ

Ещё раз об изучении творческой индивидуальности Е. И. Замятина как проблеме. Предисловие. *Л. В. Полякова* . . . . . 11

## ЧАСТЬ I

**Глава 1.** Творческая личность Е. И. Замятина в освещении чехословацкой прессы 1930-х годов. *Н. Ю. Желтова* . . . . . 41

**Глава 2.** Мысли Е. Замятина о будущем литературы и их реализация в произведениях русских писателей XX–XXI веков. *К. Д. Гордович* . . . . . 58

**Глава 3**. Формо- и смыслообразующая роль визуальных образов в художественной системе Е. Замятина. *Л. К. Оляндэр* . . . . . 67

**Глава 4.** Язык замятинского текста: о методологии исследования. *Е. В. Алтабаева* . . . ./ . . . . . 81

**Глава 5.** Портрет в теоретико-критических и биографических эссе Е. И. Замятина. *А. Гильднер* . .. . . . . 95

**Глава 6.** Замятин и Диккенс. *Н. Л. Потанина* . . . . . 107

**Глава 7.** Поэтика состояния: Евгений Замятин vs Василий Стус. *О. В. Червинская* . . . . .. . . . . . 136

**Глава 8.** Варианты дневникового повествования: Е. И. Замятин и М. А. Осоргин *М. А. Хатямова* . . . . . 152

**Глава 9.** Замятиноведение в Тамбове: итоги и перспективы. *О. Ю. Осьмухина* . . . . . 170

**Глава 10.** О работе над «Замятинской энциклопедией». *Т. Т. Давыдова* . . . . . 193

**Глава 11.** Изучение Е. И. Замятина в Китае: опыт осмысления и оценки. *Лиюй Чэнь* . . . . . 207

**ЧАСТЬ II**

**Глава 12.** Загадочный феномен: роман Е. И. Замятина «Мы». *Б. Кук* . . . . . 222

**Глава 13.** Культурный шифр декаданса: к эстетике эроса в романе Е. И. Замятина «Мы». *В. В. Колчанов, С. А. Косякова* . . . . . 230

**Глава 14.** «Мы» Евг. Замятина: «полифоническая конструкция» романа. *А. И. Ванюков* . . . . . 243

**Глава 15.** Замятинская формула антиутопии: генезис жанров русской фантастики XXI века. *Е. В. Борода* . . . . 273

**Глава 16.** Зловещее предзнаменование: судебный процесс Замятина вокруг пьесы «Аттила». *Р. Гольдт* . . . . 281

**Глава 17.** «Русская стихия» и поэтика ее воплощения в прозе Е. Замятина (на материале рассказа «Ёла»). *Н. Н. Комлик* . . . . . 292

**Глава 18.** «Десятиминутная драма» Е. Замятина и некоторые ее контексты. *Е. С. Тарасова* . . . . . 308

**Глава 19.** Русское / универсальное. «На дне» Ренуара по сценарию Замятина. *Л. Геллер* . . . . . 321

**Глава 20.** Евгений Замятин и Жан Ренуар. *Ю. Накано* ... 361

Список литературы . . . . . 369

Сведения об авторах . . . . . 388

## CONTENTS

Once more on studying the artistic individuality of E. Zamyatin as a problem. Introduction. *L. Polyakova* . . . . . 11

**PART I**

**Chapter 1.** The artistic personality of E. Zamyatin in press coverage in Czechoslovakia in the 1930s. *N. Zheltova* . . . . 41

**Chapter 2.** E. Zamyatin's thoughts about the future of literature and their implementation in the works of Russian writers of XX–XXI centuries. *K. Gordovich* . . . . . 58

**Chapter 3.** Form-building and sense-forming role of visual images in Zamyatin's artistic system. *L. Olyander* . . . . . 67

**Chapter 4.** The language of Zamyatin's text: on the research methodology. *E. Altabayeva* . . . . . 81

**Chapter 5.** Portrait in theoretical critical and biographical essays by E. Zamyatin. *A. Gildner* . . . . . 95

**Chapter 6.** Zamyatin and Dickens. *N. Potanina* . . . . . 107

**Chapter 7.** Poetics of the state: Eugene Zamyatin vs Vasil Stus. *O. Chervinskaya* . . . . . 136

**Chapter 8.** Variations of diary narration: E. Zamyatin and M. Osorgin. *M. Khatyamova* . . . . . 152

**Chapter 9.** Zamyatin studies in Tambov: results and prospects. *O. Osmukhina* . . . . . 170

**Chapter 10.** On the work on “Zamyatin Encyclopedia”. *T. Davydova* . . . . . 193

**Chapter 11.** E. Zamyatin studies in China: the experience of comprehension and analysis. *Lee Yu Chen* . . . . . 207

**PART II**

**Chapter 12.** A mysterious phenomenon: novel "We" by E. Zamyatin. *B. Cooke* . . . . . 222

**Chapter 13.** The cultural code of decadence: on the eros aesthetic in the novel "We" by E. Zamyatin. *V. Kolchanov, S. Kosyakova* . . . . . 230

**Chapter 14.** "We" by E. Zamyatin: the polyphonic construction of the novel. *A. Vanyukov* . . . . . 243

**Chapter 15.** Zamyatin's formula of antiutopia: the genesis of Russian fiction genres of XXI century. *E. Boroda* . . . . . 273

**Chapter 16.** A sinister omen: Zamyatin's trial around the play "Attila". *R. Goldt* . . . . . 281

**Chapter 17.** "Russian elemental force" and the poetic of its manifestation in E. Zamyatins prose (on the material of the story "Yola"). *N. Komlik* . . . . . 292

**Chapter 18.** "Ten-Minute Drama" by E. Zamyatin and some of its contexts. *E. Tarasova* . . . . . 308

**Chapter 19.** Russian / universal. The film "On the Bottom" by Renoir under Zamyatin's scenario. *L. Heller* . . . . . 321

**Chapter 20.** Eugene Zamyatin and Jean Renoir. *Y. Nakano* 361

References . . . . . 369

About authors . . . . . 388

*Б. М. Кустодиев*
Портрет Е. И. Замятина 1923 г.

# ЕЩЕ РАЗ ОБ ИЗУЧЕНИИ ТВОРЧЕСКОЙ ИНДИВИДУАЛЬНОСТИ Е. И. ЗАМЯТИНА КАК ПРОБЛЕМЕ

*Предисловие*

**© Л.В. Полякова**

В начале представления читателю конкретных концептуальных или гипотетических подходов и решений авторского коллектива монографии хотя бы в общих чертах необходимо предварительно сказать о продуктивности вклада Евгения Замятина не только в развитие истории русской литературы всего XX столетия (о чем в замятиноведении написано чрезвычайно мало: успешное начало этому направлению положено в докторской диссертации и монографиях Е. В. Бороды[1]), но и в целом в процессы формирования поэтики как раздела теории литературы, изучающего философию и закономерности литературно-художественного творчества путем осмысления особенностей структуры и языка текста, всего миросозерцательного контекста художественного произведения. Специфику подобного подхода к поэтике образно и удивительно точно сформулировал Г. Шпет: «Поэтика – наука о фасонах словесных одеяний мысли»[2].

Насыщенную примечательными фактами и щедрую на открытия творческую практику Замятина, художественную и теоретическую, с целью освоения эстетического своеобразия русской литературы всего столетия целесообразно хронологически изучать не только в рамках первых его десятилетий, когда тво-

[1] *Борода Е. В.* Художественные открытия Е. И. Замятина в контексте поисков русской литературы второй половины XX – начала XXI веков. дис. … докт. филол. наук. Тамбов: ТГУ им. Г. Р. Державина, 2010. – 338 с.; *Борода Е. В.* Отечественная фантастика как реализация эстетического ресурса русской литературы начала XX века: братья Стругацкие и Евгений Замятин: монограф. / под ред. проф. Л. В. Поляковой. Тамбов: Изд-во Першина Р. В., 2007. – 173 с.; *Борода Е. В.* Художественные открытия Е. И. Замятина в контексте поисков русской литературы второй половины XX – начала XXI веков: монограф. / под ред. проф. Л. В. Поляковой. Тамбов: Изд-во Першина Р. В., 2010 – 370 с.

[2] *Шпет Г.* Эстетические фрагменты. Пг.: Колос, 1922–1923. С. 40.

рил художник, но и позднее, например, с 1960-х годов, времени начала стабилизации в отечественной науке обновленного литературоведческого каркаса с его единым прочным основанием и многочисленными «крепежными опорами» – учениями и теориями. Именно в 1960-х годах в России в литературоведческую практику, значительно раньше, чем в саму художественную литературу[1], начали возвращаться, хотя еще и робко, концепции и гипотезы так или иначе «задержанных» трудов выдающихся ученых, публикация и републикация которых были прерваны политическими репрессиями или Великой Отечественной войной. Сегодня, как правило, именно эти «возвращенные» направления в отечественной науке о литературе остаются приоритетными.

Тогда, в 1960-е вышла пятитомная «Философская энциклопедия»[2], в создании которой самое непосредственное участие со своей проблематикой принимали литературоведы, к примеру, классик науки о литературе мифолог и антиковед А. Ф. Лосев (1893–1988). В этом десятилетии увидел свет и первый том его «Истории античной эстетики»; на ее страницах нашла место в общих чертах изложенная им концепция «абсолютной мифологии», ранее лишь частично представленная в его публикациях 1927–1930 годов и развернутая потом в новаторском труде «Диалектика мифа», с 1990 года начавшего выходить в разных издательствах[3]. Раскрывая общий взгляд ученого на понятие мифа, А. А. Тахо-Годи, пожалуй, самый лучший читатель трудов А. Лосева, а иногда и его соавтор, подчеркнула: «Для автора “Диалектики мифа” миф есть энергийное самоутверждение личности, образ личности, лик личности, в словах данная личностная история, характерная для любого времени, а не только для древности. Для Лосева миф – всегда реален, вещественен. Весь мир является мифом и чудом, почему его можно изучать не

[1] Публикация, напр., «Мастера и Маргариты» М. Булгакова в журнале «Москва» (1966. № 11, 1967. № 1) была скорее исключением из правил, чем свидетельством уже устоявшейся тенденции.

[2] Философская энциклопедия: в 5 т. / гл. ред. Ф. В. Константинов. М.: Сов. энциклопедия, 1960–1970.

[3] См., напр.: *Лосев А. Ф.* Диалектика мифа. М.: Изд-во «Академический проект», 2008. – 304 с.

только математически, но и мифологически – не только в понятиях, логически, но и в мифолого-символических формах, а вместе с тем и эстетически. Вот почему для Лосева на протяжении всего его творческого пути философия, мифология и эстетика – нечто единое»[1]. Такой взгляд на миф, повторим в порядке акцента, – «энергийное самоутверждение личности, образ личности, лик личности, в словах данная личностная история, характерная для любого времени, а не только древности», думаю, был бы близок Замятину, автору дилогии об Атилле, работа над которой предполагала неповерхностное знание мифологии и античности. В изданной в 2014 году антологии «Е. И. Замятин: pro et contra. Личность и творчество Евгения Замятина в оценке отечественных и зарубежных исследователей»[2], где, как известно, под одной обложкой собраны работы разных исследователей разных лет, помещены и материалы, посвященные анализу мифологического дискурса в творческом наследии писателя[3]. В одной только монографии М. А. Хатямовой «Творчество Е. И. Замятина: проблемы повествования и литературной рефлексии» параграфы называются: «“На куличках”: игра повествовательными масками как способ разворачивания мифологического сюжета», «Мифологические представления Замятина как основа циклической основы концепции истории», «“Английские повести” Е. И. Замятина: аллюзивность как способ создания мифологического сюжета»[4].

---

[1] *Тахо-Годи А. А.* А. Ф. Лосев о диалектическом понимании мифологии // Интелрос. Credo New. 2017. № 1. URL: http://www.intelros.ru/readroom/credo_new/e1-2017/32191-af-losev-o-dialekticheskom-ponimanii-mifologii.html.

[2] Е. И. Замятин: pro et contra: личность и творчество Евгения Замятина в оценке отечественных и зарубежных исследователей. Антология / сост. О. В. Богдановой, М. Ю. Любимовой, вступ. ст. Е. Б. Скороспеловой; науч. ред. Т. Т. Давыдовой, Л. В. Поляковой. СПб.: НП «МОПО “Апостольский город – Невская перспектива”», 2014. – 974 с.

[3] См., напр.: *Шмид В.* Орнаментальный текст и мифологическое мышление в рассказе Е. Замятина «Наводнение»; *Хетени Ж.* Мифологемы в «Наводнении» Е. Замятина» // Замятин Е.И. Указ. соч. С. 670–690; 708–716.

[4] *Хатямова М. А.* Творчество Е. И. Замятина: проблемы повествования и литературной рефлексии. Томск: Изд-во ТГПУ, 2015. – 264 с.

Отечественный читатель 1960-х годов получил открывшуюся возможность познакомиться с концепциями и концептуальной терминологией одного из мэтров российского литературоведения XX века, М. М. Бахтина (1895–1975), представленными в его монографиях «Проблемы поэтики Достоевского», «Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса»[1]: «смеховая культура», явления «карнавализации», «диалогизма», «полифонии», «хронотопа», «трансгредиентности» и «вненаходимости», «гротескного реализма» и другими, а вместе с ними с понятием «интертекстуальности» Ю. Кристевой, появившегося в результате осмысления этим болгарско-французским исследователем бахтинских учений и теорий. Именно эта проблематика среди других вопросов весьма актуальна сегодня в современном российском замятиноведении, начавшего активно развиваться теперь уже с конца 1980-х годов[2].

---

[1] *Бахтин М. М.* Проблемы поэтики Достоевского. М.: Сов. писатель, 1963. – 167 с.; Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. М.: Худож. лит., 1965. – 527 с. Любопытна сама по себе история книги «Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса». Она началась в 1930-е годы и свидетельствовала о трудностях пути к читателю даже классических гуманитарных трудов. В 1940 году была завершена **рукопись** под названием «Франсуа Рабле в истории реализма». Попытки опубликовать ее целиком или частями в 1940–1941 годах не увенчались успехом. В 1944 году Бахтин начал переработку книги для Гослитиздата, однако его ждала неудача. В 1945 году возник проект издания «Рабле» во Франции, но он не состоялся. В 1946 году Бахтин защитил рукопись книги в качестве кандидатской диссертации. Ученый совет Института мировой литературы им. А. М. Горького АН СССР провел две процедуры голосования – отдельно за присуждение кандидатской и докторской ученых степеней. Докторскую диссертацию Бахтина Высшая аттестационная комиссия рассматривала с 1947 года по 1952. В 1949–1950-х годах Бахтин переработал рукопись по замечаниям ВАК. Теперь диссертация называлась «Творчество Рабле и проблема народной культуры Средневековья и Ренессанса». В 1952 году ходатайство о присуждении за нее докторской степени было окончательно отклонено; в том же году Бахтину был выдан диплом кандидата филологических наук. После 1950 года ученый надолго оставил «Рабле». В начале 1960-х годов он вернулся к работе над рукописью для издательства «Художественная литература». В 1965 году книга впервые увидела свет.

[2] См., напр.: в названной монографии М А. Хатямовой параграфы: «“Техника художественной прозы”: концепция диалогического языка. Проблемы

Сходство некоторых культурологических подходов и терминологических совпадений Замятина и Бахтина отметил в своей монографической работе «Будущее стало настоящим (роман Е. Замятина “Мы” в литературно-философском контексте)» Н. Р. Скалон[1].

Кстати, в решении вопроса о соотнесенности философско-культурологических подходов Замятина и Бахтина особенно ценной остается существенная оговорка И. Л. Поповой, автора очень актуального научного труда, о том, что оформленная в эстетических категориях диалогическая философия Бахтина определила судьбу его теоретического наследия, и бахтинская диалогическая методология, к тому же разомкнувшая границы ме-

---

повествования», «Очерки Е. И. Замятина о британских писателях: диалог культур и авторская эстетическая рефлексия». Монография по материалам докторской диссертации И. М. Поповой называется «“Чужое слово” в творчестве Е. И. Замятина (Н. В. Гоголь, М. Е. Салтыков-Щедрин, Ф. М. Достоевский)» (Тамбов, 1997. – 154 с.), а также многочисленные статьи и тезисы в изданиях: Творческое наследие Евгения Замятина: взгляд из сегодня: научн. доклады, ст., очерки, заметки, тезисы: в XIV кн. Кн. I / под ред. здесь и далее проф. Л. В. Поляковой. Тамбов: Изд-во ТГПИ, 1994. – 304 с.; Кн. II. – 270 с.; Кн. III. Тамбов: Изд-во ТГУ им. Г. Р. Державина, 1997. – 202 с.; Кн. IV. – 236 с.; Кн. V. – 169 с.; Кн. VI. – 174 с.; Кн.VII. 2000. – 192 с.; Кн. VIII. – 188 с.; Кн. IX. – 196 с.; Кн. X. – 176 с.; Кн. XI / под ред. проф. А. Гильднер. Тамбов: Изд-во ТГУ им. Г. Р. Державина, 2003. – 265 с.; Кн. XII. 2004. – 387 с.; Кн. XIII / под ред. проф. Л. В. Поляковой, проф. Н. Н. Комлик. Тамбов–Елец: ЕГУ им. И. А. Бунина, 2004. – 253 с.; Кн. XIV / под ред. проф. Л. В. Поляковой. Тамбов: Изд-во Першина Р. В., 2007. – 266 с.; Литературоведение на современном этапе: Теория. История литературы. Творческие индивидуальности. Материалы Междунар. конгресса литературоведов. К 125-летию Е. И. Замятина. 5–8 окт. 2009. г. / отв. ред. Л. В. Полякова. Тамбов: Изд. дом ТГУ им. Г. Р. Державина, 2009. – 710 с.; Литературоведение на современном этапе: Теория. История литературы. Творческие индивидуальности. Вып. 2: К 130-летию со дня рождения Е. И. Замятина. По материалам Междунар. конгресса литературоведов. 1–4 окт. 2014. г.: в 2 кн. Кн. 1 / отв. ред. и сост. Л. В. Полякова. Тамбов: Изд. дом. ТГУ им. Г. Р. Державина, 2014. – 536 с.; Кн. 2 / сост. Н. Н. Комлик. Елец: Изд-во ЕГУ им. И. А. Бунина, 2014. – 471 с.; статья А. Б. Перзеке посвящена проблеме «Интертекст “Медного всадника” А. Пушкина в антиутопии Е. Замятина “Мы”». См.: Е. И. Замятин: Pro et contra… С. 578–602, др. публикации.

[1] *Скалон Н. Р.* Будущее стало настоящим (роман Е. Замятина «Мы» в литературно-философском контексте). Тюмень: ИПЦ «Экспресс», 2004. – 116 с.

жду философией и литературной теорией, «работает» только при условии принятия философских основ его мировоззрения: освобожденная от своей диалогической основы, она перестает быть и собственно научным инструментом исследования[1].

Тогда же, в 1960-е годы, прошли первые дискуссии по работам Е. М. Мелетинского (1918–2005) о героическом эпосе. Именно в то время крупный ученый-мифолог и фольклорист перешел от изучения мифологических архетипов к анализу архетипических значений в произведениях русской классики[2]. Особенности работы Замятина с архетипической культурой, пожалуй, самая распространенная, хотя чрезвычайно сложная область современного замятиноведения. Даже аспирант профессора Е. Б. Скороспеловой (МГУ им. М. В. Ломоносова) из Южной Кореи Кан Бен Юн написал диссертацию и издал в России монографию «Роман Е. Замятина “Мы” в свете теории архетипов К. Юнга»[3], в которой проведен сравнительный анализ учения швейцарского философа и психолога с концепцией и теориями Е. М. Мелетинского.

В 1925 году была представлена к защите уникальная диссертация создателя культурно-теоретической концепции в психологии, нейролингвиста, когнитолога в педиатрии современника Е. Замятина Л. С. Выготского (1896–1934) «Психология искусства. Анализ эстетической реакции», и 5 ноября, в связи с тяжелой болезнью автора без прохождения процедуры защиты, ему было присвоено звание старшего научного сотрудника, эквивалентное современной степени кандидата наук, а 9 ноября подписан договор на издание «Психологии искусства»: книга так и не была опубликована при жизни автора. Л. С. Выготский

---

[1] *Попова И. Л.* Книга М. М. Бахтина о Франсуа Рабле и ее значение для теории литературы. М., 2009. – 464 с.; *Попова И. Л.* Генезис книги М. М. Бахтина о Франсуа Рабле и ее значение для теории литературы: автореф. дис. … докт. филол. наук. М.: ИМЛИ РАН, 2010. – 41 с.

[2] См.: *Мелетинский Е. М.* О литературных архетипах. (Чтения по истории и теории культуры. Вып. 4). М.: Изд-во РГГУ, 1994. – 136 с.; *Мелетинский Е. М.* Поэтика мифа. М.: Наука, 2000. – 407 с.

[3] *Кан Бён Юн.* Роман Е. Замятина «Мы» в свете теории архетипов К. Юнга. М.: МАКС Пресс, 2010. – 149 с.

настаивал на необходимости «научной трезвости в психологии искусства, самой спекулятивной и мистически неясной области психологии». Он рассматривал свой труд как «попытку наметить новую область для объективной психологии – поставить проблему, дать метод и основной психологический объяснительный принцип». Это исследование впервые увидело свет лишь в 1965 году и в кругах специалистов воспринимается как начало «неклассической» психологии[1]. В июле 1936 года было принято Постановление ЦК ВКП (б) «О педологических извращениях в системе Наркомпросов», распространяющегося как на РСФСР, так и на другие союзные республики. Речь шла о серьезных нарушениях в системе образования в вопросах воспитания личности школьников и сохранении их здоровья. Оно было адресовано представителям разных наук, не только психологии: педолугия – направление в педагогике, ставившее своей целью объединить подходы различных наук (медицины, биологии, психологии и пр.) к методике развития ребенка.

Вряд ли мог бы согласиться с подходом Выготского к психологии искусства как к «самой спекулятивной и мистически неясной области психологии» Замятин как автор статьи «Закулисы» (1929?) или текста лекции «Психология творчества», впервые прочитанной им, как мы уже отмечали, в аудитории молодых литераторов, в литературной студии «Дома Искусств» в Петрограде в 1919 году. Ему, практику, создателю произведений искусства, многое было понятно в процессе творчества, в психологическом состоянии автора, в реализации его творческой индивидуальности, в психологии своих литературных героев, среди которых редко встречаются ординарные, и он увлеченно рассказывал об этом, воспроизводил ситуации «в картинках». Свое творчество, его результаты Замятин оценивал не со стороны. Именно подобного плана лекции этого аналитика и просветителя имел в виду Н. Оцуп, когда писал о том, что литературный Петроград был бы совсем иным, если бы он не слышал публичных лекций автора романа «Мы».

[1] *Выготский Л. С.* Психология искусства. М.: Искусство, 1965. – 119 с.

Психологический аспект замятинского искусства нуждается в специальном монографическом исследовании, хотя уже есть удачные попытки анализа замятинских литературных психотипов: повезло героям романа «Мы». Однако персонажная специфика произведений Замятина очень часто предполагает особые подходы, особые пути анализа, может быть, как раз те, которые П. Я. Гальперин называл «неклассической психологией», о чем пишет М. А. Степанова в публикации «П. Я. Гальперин: опыт построения «неклассической психологии»[1]. Продуктивные решения проблемы предлагают сегодня зарубежные ученые.

Например, в 2002 году вышла монография известного американского слависта Бретта Кука «Human Nature in Utopia: Zamyatin's We»[2], где продемонстрирован социобиологический подход к замятинскому роману, сформулированы метод эволюционной психологии и принцип биопоэтики. В интервью «Литературной газете» Б. Кук, сравнивая «Мы» с романами Оруэлла и Брэдбери, специально подчеркнул превосходство замятинского произведения, способность Замятина высокохудожественно анализировать сложность человеческой субъективности. «Антиутопический роман Брэдбери, – сказал американский исследователь, – неплохая книга, хотя я предпочитаю его "Марсианские хроники". Но я никак не могу представить, как Замятин сумел написать свой уникальный роман. Роман "Мы", который вызывает во мне такой неисчерпаемый интерес. Когда я перечитываю его, мне кажется, что я смотрю на некоторые страницы в первый раз. И он, как все классики, выражает нашу природу на многих уровнях», «надо сравнивать Замятина не с Брэдбери, а с Достоевским, нашедшим так называемый ящеричный мозг... в своем романе "Братья Карамазовы"»[3].

---

[1] *Степанова М. А.* П. Я. Гальперин: опыт построения неклассической психологии // Вестник Московского университета. Сер. 14. Психология. 2012. № 4. С. 43–52. См. также: *Богин Г. И.* Евг. Замятин: мастерство пробуждения рефлексии // Творческое наследие Е. И. Замятина: взгляд из сегодня: в XIV кн. Кн. II. Тамбов: Изд-во ТГПИ, 1994. С. 7–42.

[2] *Cooke B.* Human Nature in Utopia: Zamyatin's We. Nortwestern Univesity Press, 2002. – 204 p.

[3] «Самая сложная вещь во вселенной» / интервью с Б. Куком Т. Шабаевой // Лит. газета. 2013. № 44. 6–12 ноября.

На юбилейном замятинском конгрессе в Тамбовском университете осенью 2014 года Б. Кук прочитал два научных доклада: «Аутизм в романе “Мы”» (опубликован на английском языке) и «Художественное мышление Е. И. Замятина: психологическая проницательность в романе “Мы”». «Замятин в большей степени, нежели его предшественники, – подчеркнул ученый из Техаса, – использует в повествовании “зеркальные невроны” – направление глаз, поток сознания, а также Теорию ума. То есть понятия, отражающие восприятие сновидений, сформулированные формальной психологией гораздо позже выхода в свет его знаменитого романа. И это не случайно: коренная тема произведения – определение человеческой природы <…> Аутизм – неизлечимая болезнь, при этом Д-503 иногда лучше других способен понять действующих лиц своей рукописи. Он не только начинает сочувствовать О-90, но и старается спасти ее. Изображение признаков аутизма у Замятина удивительное, особенно если учесть, что американский психолог Лео Каннер описал эту болезнь только в начале 40-х годов, то есть спустя двадцать лет после того, как Замятин написал свой роман “Мы”»[1]. Называя Замятина «теоретиком» и «великим художником», Б. Кук свою статью «Загадочный феномен. Роман Е. Замятина “Мы”» завершает словами: «Вызвавший множество подражаний, особенно в сегодняшнем кино, роман “Мы” остается уни-

[1] *Кук Б.* Художественное мышление Е. И. Замятина: психологическая проницательность в романе «Мы» // Литературоведение на современном этапе: Теория. История литературы. Творческие индивидуальности. Вып. 2: К 130-летию со дня рождения Е. И. Замятина. По материалам Междунар. конгресса литературоведов 1–4 октября 2014 г.: в 2 кн. Кн. 1 / отв. ред. и сост. Л. В. Полякова. Тамбов: Изд. дом ТГУ им. Г. Р. Державина, 2014. С. 171, 178. На стр. 172 этого издания в сноске исследователь уточняет: «Эволюционная критика также известна как “литературный дарвинизм” и “биопоэтика”. Эти термины использованы в *Brian Boyd,* On the Origin of Stories: Evolution, Cognition, and Fiction. Cambridge, MA, 2009, *Joseph Carroll.* Literary Darwinism: Evolution, Human Nature and Literature. New York, 2004, и *Brett Cooke и Frederick Turner,* ред., Biopoetics: Evolutionary Explorations in the Arts. Lexington, 1998. См. еще: *Brian Boyd, Joseph Carroll и Jonathan Gottschall,* ред., Evolution, Literature & Film: A Reader, New York, 2010.

кальным и непревзойденным»[1]. В новой редакции с дополнительной аргументацией и развитием предложенной концепции это исследование включено в данную коллективную монографию.

Интересно прочтение романа «Мы» южнокорейским русистом Кан Бён Юном в его диссертации «Роман Е. Замятина "Мы" в свете теории архетипов К. Г. Юнга». В процессе решения, например, проблемы, как она сформулирована в статье исследователя «Структура психики и возможности ее описания в романе Е. Замятина “Мы” в свете теории архетипов К. Г. Юнга»[2], автор пришел к выводу о том, что «система персонажей <…> не только отражает отношения Д-503 с внешним миром, но и является проекцией психических процессов главного героя. Во втором случае система персонажей соотносима с набором архетипов, или, иными словами, психических сил Д-503, чье восприятие окружающей реальности носит солипсический характер (об этом свидетельствуют “проговорки” главного героя о возможном создании им самим всех остальных персонажей, о странном ощущении, что многих из них он уже давно знает, о совпадении мыслей других персонажей с его мыслями)». И итог: «Проведенный анализ позволяет говорить о романе “Мы“ как психологическом романе особого типа, в котором предметом изображения становится структура человеческой психики. Поскольку психика дана в процессе становления, в ее движении к гармонии сознательного и бессознательного, мы предполагаем, что перед нами одна из жанровых разновидностей психологического романа – романа воспитания»[3].

Примеры оживления научно-исследовательской атмосферы в российской научной гуманитаристике начала 1960-х годов,

---

[1] *Кук Б.* Загадочный феномен. Роман Е. Замятина «Мы» // Вопросы лит. 2015. Ноябрь–Декабрь. С. 368, 369.

[2] *Кан Бён Юн.* Роман Е. Замятина «Мы» в свете теории архетипов К. Г. Юнга: дис. … канд. филол. наук. М.: МГУ им. М. В. Ломоносова, 2010. – 149 с.

[3] *Кан. Бён Юн.* Структура психики и возможности ее описания в романе Е. Замятина «Мы» в свете теории архетипов К. Г. Юнга // Проблемы неклассической прозы. Вып. 2 / сост. и гл. редактор Е. Б. Скороспелова. М.: МАКС Пресс, 2016. С. 98–122.

в частности, в философско-поэтическом направлении, многочисленны. Ряд «возвращающейся» тогда литературоведческой классики XX века можно значительно удлинить, однако и из приведенного списка понятен функциональный историко-культурный урон, нанесенный политикой сдерживания процесса своевременного поступления к читателю не только первоклассных художественных творений, но и выдающихся работ о них. Зная, как щедр был на свое аналитическое слово Замятин, на желание и умение рассказать читателю о своем отношении к творческому процессу, донести до него тайны своего мастерства и разгаданные им секреты искусства других художников, нетрудно представить масштаб лакун не только в литературно-философском, историко-литературном, литературно-теоретическом, поэтико-аналитическом, но и литературно-психологическом национальном и мировом пространстве словесного искусства. А рассказать читателю 1960-х и последующих десятилетий, пусть и постфактум, Замятину в своих книгах было что: не случайно уникальный репринтный сборник «Как мы пишем» издавался в соответствии с замыслом и при непосредственном участии писателя, сопровождался его статьей[1]. 12 июля 1929 года в письме А. Белому Замятин уточнял: «Сборник, о котором Вам пишет издательство, – моя затея»[2]. В последующие годы эта широко известная замятинская статья публиковалась с заглавием «Закулисы».

«Кампания против “культурно исторической теории Выготского” началась в 1931 г.; параллельно множились нападки на всю совокупность исследований, называемых тогда педологией; которые завершились известным Постановлением ЦК ВКП(б) от 1 июля 1936 г. Но задолго до того сначала Л. С. Выготский, а потом и А. Р. Лурия вынуждены были уйти из Института психологии. Мучительные для тяжелобольного Выготского поездки в Харьков в надежде устроиться там на работу были безуспеш-

[1] Как мы пишем. Л.: Изд-во писателей в Ленинграде, 1930. С. 29–44.

[2] *Замятин Е. И.* Собр. соч.: в 5 / сост., подгот. текста, коммент. С. С. Никоненко, А. Н. Тюрина. М.: Республика; Дмитрий Сечин, 2011. С. 592. Далее цит. это издание с указанием тома и страниц в тексте.

ными» [1], – отмечает Р. М. Фрумкина. И далее: «Поучительна позднейшая рецепция как “сходных” концепций, в то время репрезентировавших, как стало понятно много позже, разные типы идейных пристрастий и ценностных ориентаций. Для М. М. Бахтина русские формалисты как бы вообще не существовали, не говоря уже о “диалогических” отношениях; вызывающе независимая О. М. Фрейденберг до поры была зачарована Марром. Московский лингвистический кружок, а позднее – Московская фонологическая школа с непреклонной ориентацией на Соссюра, Гуссерля и Шпета имела своим постоянным идейным оппонентом Ленинградскую фонетическую школу, наследовавшую через Л. В. Щербу психологизм Потебни. Нам нужны немалые усилия, чтобы понять, почему В. В. Виноградов был в такой мере «чужим» для ОПОЯЗа или почему Г. О. Винокур по духу был много ближе Пражскому лингвистическому кружку, а не москвичам, с которыми его связывала тесная личная дружба. Если задуматься о том, каков был культурный фон, чем жили, во что верили, что читали и о чем спорили выдающиеся умы того или иного времени, то придется отказаться от понимания bona fide многих известных текстов. Так, если не знать о некогда яростных, а ныне забытых спорах вокруг идей Л. Н. Гумилева, то от слова пассионарный останется лишь оболочка, свидетельствующая о латинской этимологии»[2].

Однако творческое наследие Замятина, в том числе написанные им портреты писателей, лекции по технике художественной прозы, литературная критика, блокноты и переписка начнут возвращаться к российскому читателю лишь двадцать-тридцать лет спустя, со второй половины 1980-х годов, и удивят своей оригинальностью, творческой и личностной подлинностью художника. Эта лаборатория «мыслетворчества» выдающегося русского писателя многофункциональна и предлагает не

[1] *Фрумкина Р. М.* Культурно-историческая психология Выготского-Лурия. Препринт. М.: ГУ ВШЭ, 2006. С. 6.

[2] *Фрумкина Р. М.* Культурно-историческая психология Выготского-Лурия. Препринт. М.: ГУ ВШЭ, 2006. С. 9.

одну литературно-теоретическую и литературно-критическую гипотезу и концепцию. Как написал сам автор «Закулис», «фауна и флора письменного стола – гораздо богаче, чем думают, она еще мало изучена» (т. 3, с. 194).

Итак, в 1919 году в литературной студии Дома Искусств в Петрограде для молодых литераторов Е. Замятин прочитал лекцию «Психология творчества», текст которой впервые был опубликован дважды в 1988 году[1]. Приведу краткий перечень объектов возможного именно литературно-психологического анализа произведений Замятина, замятинских механизмов творения вербального искусства, а следовательно назову приметы пути читателя к пониманию конкретного произведения как результата особого психологического состояния творца, подсказанных автором лекции «Психология творчества», в которой, как представляется, подчас не всегда разграничены *техника* художественного творчества и собственно *психология* творчества.

Выделим ***психологию как творческое состояние*** – автор сам ставит вопрос, «почему об этом мало материалов?» – и отвечает, подчеркивает сложность проблемной сферы: «творческий процесс – мучительно-радостный, как влюбленность и как материнство»; «работа в *подсознании*, аналогия с *гипнозом*»; «трудность – самогипноз», «*мучительность*»; «*сгущение* мысли», «вдохновение – естественное “сгущение”»; «*творчество во сне*»; «талант влюбляться как искусство и искусство как талант»; «*творить* образ – *быть влюбленным* в него (Барыба): *гармония Скрябина*, в сущности, уродлива»; «таинственная область *подсознания; сознание,* ratio, логическое мышление играют второстепенную, *подчиненную* роль»; «вся трудность творческой работы в том, что *писателю приходится совмещать в себе* и гипнотизера, и гипнотизируемого, приходится гипнотизировать себя самого, самому усыплять свое сознание, а для этого, конечно, нужна *очень сильная воля* и очень живая *фантазия*»;

[1] *Замятин Е. И.* Соч. Т. 4 / под ред. Е. Жиглевич и Б. Филиппова при участии А. Тюрина, вступ. ст. Б. Филиппова. Мюнхен, 1988. С. 366-372; Лит. учеба. 1988. № 5. С. 136-139; конспект лекции впервые: *Замятин Е. И.* Собр. соч.: в 5 т. / сост., подгот. текста, коммент. С. С. Никоненко, А. Н. Тюрина. М.: Республика, Дмитрий Сечин, 2011. С. 315. Т. 5.

«при творческой работе мысль, как и во сне, идет путем *ассоциаций*» (т. 5, с. 315-321).

Кстати, Н. Л. Потанина в очень интересном материале и продуктивной гипотезе статьи «Е. Замятин и английская литературно-эстетическая традиция. Концепция творческого воображения» пишет об «очевидном совпадении трактовок воображения в творчестве Замятина и в английской литературно-эстетической традиции» (речь идет ранее всего о Кольридже, которому «принадлежат наиболее разработанные в английской эстетике дефиниции Воображения и Фантазии»: «Не такая ли трактовка этих категорий напрашивается при чтении романа Замятина “Мы”?» – ставит вопрос автор статьи и далее, как видим, отвечает положительно. Кроме Кольриджа, названы Вордсворт, Мильтон, Поп, Диккенс, Уэллс и некоторые другие. Эта точка зрения интересна.

И далее процитируем Н. Потанину. «В Едином Государстве даже самый акт творчества подчинен идее порядка и совершается по заданию Благодетеля. Приступая к сочинению о “красоте и величии” Единого государства», Д-503 “вдохновляется” «великой, божественной, точной, мудрой прямой – мудрейшей из линий». Мотив упрощения, единообразия становится для него главнейшим. Его задача – *записать* (курсив мой. – *Н. П.*) то, что видят многочисленные «мы» (т. е., по словам Кольриджа, использовать функцию памяти), а вовсе не *сотворить* (курсив мой. – *Н. П.*) на основе увиденного новый художественный мир. Ему чужд свободный полет воображения. Его эстетическое чувство оскорблено неупорядоченностью и многоцветием мира, лежащего «за Зеленой Стеной». Вкусы древних поэтов, восхищавшихся облаками – «глупо толкущимися кучами пара в небесной синеве», – кажутся ему нелепыми и дикими. Столь же дики для него музейные изображения древних городов – и там нет единообразия! Вместо «непреложно прямых улиц и божественных параллелепипедов прозрачных жилищ» – оглушительная пестрая «толчея людей, колес, животных, афиш, деревьев, красок, птиц». Красоту древнего искусства и очарование мира за «зеленой Стеной» Д-503 начнет сознавать, обретая собственное

«Я» среди множества безликих «мы». Таким образом, способность к свободному творческому воображению формируется в нем вместе с формированием его личности.

Случайно ли столь очевидное совпадение трактовок воображения в творчестве Замятина и в английской литературно-эстетической традиции? Можно ли объяснить его только типологическими схождениями? – ставит вопросы исследователь и предлагает путь в поисках ответа. – В поисках ответа на эти вопросы необходимо обратиться к тем писателям, которые вызывали у Е. Замятина особенный интерес, прямые и скрытые цитаты из которых имеются во многих книгах автора романа «Мы».

Среди английских прозаиков Замятин, а вслед за ним и критики-«замятиноведы», наиболее часто упоминают Г. Уэллса. Значительно реже – Ч. Диккенса. Последнее кажется странным: писатель, многое оформивший и как бы «проявивший» в предшествующей литературно-эстетической традиции, синтезировавший многие достижения искусства конца XVIII – начала XIX в., предвосхитивший открытия романистов XX в., в т. ч. и Г. Уэллса, оказался на периферии этого «литературоведческого сюжета <…>»[1].

Согласимся с Н. Л. Потаниной, проблема рецепции творческого опыта Диккенса Замятиным давно ждет своего исследователя, и публикация ученого – реальная солидная заявка на изучение этого материала: русский писатель XX века бесспорно очень хорошо знал и почитал литературное наследие английского классика. Вопрос этот, конечно, не может быть ограничен поисками лишь отдельных, в том числе, гипотетических перекличек или, добавим, отсылками читателя лишь к отдельным упоминаниям имени английского классика, например, известной рождественской повести «Сверчок за очагом (Сказка о семейном счастье)» или к диккенсовской исторической романистике,

[1] *Потанина Н. Л.* Е. Замятин и английская литературно-эстетическая традиция. Концепция творческого воображения // Е. И. Замятин: Личность и творчество писателя в оценках отечественных и зарубежных исследователей / сост. О. В. Богданова. СПб.: Изд-во РХГА, 2015. С. 414–415.

в частности, историко-приключенческому «Барнеби Радж». На Диккенса Замятин ссылался в разных контекстах, связанных с вопросами художественного мастерства или творческой индивидуальности писателя, например, когда в лекции «О языке», читавшейся как раз в то время, когда создавался роман «Мы», он говорил о «качественном различии между поэзией и художественной прозой. <…> И вот, если уж говорить о каком-нибудь качественном различии между поэзией и художественной прозой, – объяснял Замятин свою позицию, – так его можно определить: поэзия занимается главным образом областью лирики, художественная проза – областью эпоса. И быть подлинным мастером в области художественной прозы настолько же труднее, насколько междупланетное путешествие труднее путешествия по нашей планете.

Рассказчиком, настоящим рассказчиком о себе – является, строго говоря, только лирик. Эпик же, то есть настоящий мастер художественной прозы – всегда является актером, и всякое произведение эпическое – есть игра, театр. Лирик переживает только себя; эпику – приходится переживать ощущения десятков, часто – тысяч других, чужих личностей, воплощаться в сотни и тысячи образов. «У писателя, – говорит Гейне, – в то время, как он создает свое произведение, на душе так, как будто он, согласно учению Пифагора о переселении душ, вел жизнь на камне под различными видами; его вдохновение имеет все свойства воспоминания». Ясно, что писатель-эпик должен быть большим, талантливым, гениальным актером. – уточнял автор романа «Мы». – Диапазон ролей так же, как у обыкновенных театральных актеров – у писателей часто бывает ограничен: Гоголь был комик, и когда он пытался сыграть роли трагические или благородные, это у него не вышло; и наоборот, у Тургенева, прирожденного первого любовника – никогда не выйдет комическая роль. Но вообще диапазон ролей у писателя неизмеримо обширней, чем у актера театрального; способность перевоплощения у писателя – гораздо богаче. И у некоторых авторов она достигает изумительных, непостижимых пределов: таков был Диккенс» (т. 4, с. 217, 363; т. 5, с. 386, 335).

В осуществлении интересного замысла написать работу о Замятине и Диккенсе, как говорится, и «карты в руки» самой профессору Н. Л. Потаниной, этому талантливому исследователю творческой индивидуальности Ч. Диккенса, доктору филологических наук, автору диссертации «Игровое начало в художественном мире Чарльза Диккенса»[1]. Заодно можно будет открыть еще не изведанные в науке о Замятине пути прочтения его произведений, например, уточнить, расширить и конкретизировать материал уже опубликованной статьи тамбовского ученого о «концепции творческого воображения», которая сейчас связывается, во-первых, только с английской «литературно-эстетической традицией», во-вторых, конкретно с именем С. Т. Кольриджа. Однако, как известно, эта именно «традиция» ранее всего была сформирована в Германии, где Кольридж вместе с Вордсвортом слушали лекции в Геттингенском университете, изучали немецкую литературу и философию, что оказало на их миросозерцание огромное влияние, и концепция или система подходов к воображению, концепция дифференцированного подхода к понятиям «воображение» и «фантазия», их десинонимизация связаны прежде всего с именем немецкого писателя и философа Жан-Поля Рихтера (наст. Иоганн Пауль Фридрих Рихтер, Johane Paul Friedrich Richter, 1763–1825), создателя «Приготовительной школы эстетики», носившей его имя, создателя учения о творческих возможностях поэтического сознания, в котором он выделял 4 ступени «поэтических сил». («Vorschule der Дsthetik» (1804) – программное сочинение Жан-Поля с подробным теоретическим обоснованием романтической эстетики и поэтики). Градация этих «поэтических сил» основана как раз на его теории дифференциации явлений «воображения» и «фантазии». Способность воображения выступает у Жан-Поля (допустимо: Жан Поль, а также без «Рихтер». – *Л. П.*) в качестве продуктивной способности, отвечающей за функционирование памяти и за ассоциативность. Фантазию же он трактует в виде основной творческой способности, благодаря которой становится

[1] *Потанина Н. Л.* Игровое начало в художественном мире Чарльза Диккенса: автореф. дис. … докт. филол. наук. Москва, 1998. – 30 с.

возможным формирование и воспроизведение неделимого художественного образа. Именно Жан-Поль одним из первых ввел в эстетику «воображение» и «фантазию» как эстетические категории[1]. Он же, так принято считать, первым употребил и словопонятие «романтик» в обновленном варианте, связанном с романтической эстетикой.

Что касается Е. И. Замятина, то, во-первых, он, один из самых образованных людей своего времени, свободно читавший на всех романо-германских языках, много размышлявший и писавший об «искусстве *большом* и искусстве *малом*», о «художественном творчестве и художественном ремесле» (т. 5, с. 315) на примерах разных национальных литератур, мог знать не только труды англичанина Кольриджа, но и немца Жан-Поля Рихтера. Трудно представить себе, чтобы Замятин именно в период своего долговременного пребывания в Англии в 1916–1917 годах не посещал одно из самых крупных книгохранилищ мира, тогда Библиотеку Британского музея, основанного в Лондоне в 1753 году[2], и не читал там интересовавшую его иностранную литературу. К тому же уже к середине XIX века работы известного немецкого деятеля философии и литературы появились и в России: в 1844 году была издана «Антология из Жан Поля Рихтера» в переводе И. Е. Бецкого, им же составленная[3], на которую в целом тепло отозвался В. Г. Белинский своей «Рецензией на “Антологию из Жан Поля Рихтера”». Высказав замечания в адрес составителя, прежде всего в связи с отбором произведений, критик назвал немецкого философа и писателя «блестящим и могучим талантом» с «мирообъемлющими созерцаниями исполинской фантазии»[4], а ранее в классической статье «Разделение по-

[1] См. подроб., напр.*: Михайлова А. Е.* «”Biographia literaria” С. Т. Кольриджа в контексте немецких влияний: дис. … канд. филол наук. ИМЛИ РАН. М., 2015. – 274 с.

[2] Национальная Британская библиотека (British Librari) будет открыта лишь к середине 1970-х годов.

[3] Антология из Жан Поля Рихтера. СПб. : Типограф. К. Жернакова, 1844. – 177 с.

[4] Отечественные записки. 1844. XXXIV. № 6. Отд. VI. Библиографическая хроника. С. 57–67.

эзии на роды и виды» (1841) – «знаменитым поэтом-мыслителем», «уродливым, диким гением Германии», оказавшим на нее огромное влияние. В первые три российских замятинских десятилетия XX века писал о Жан-Поле, например, известный ленинградский германист профессор, член-корреспондент Геттингенской Академии наук, автор многочисленных работ о нем, в том числе кандидатской диссертации (1939), В. Г. Адмони.

Для не осведомленного читателя назовем чрезвычайно интересную объемную вступительную статью Ал. В. Михайлова к отдельному изданию «Приготовительной школы эстетики» Жан-Поля, где он пишет: «Творчество выдающегося немецкого писателя романтической эпохи Жан-Поля <…> – это особый художественный мир со своими специфическими особенностями, со своими законами, мир, очень часто поражающий читателя своими странностями. В мир Жан-Поля трудно войти, в его книги нелегко вчитаться. Во всем продукт своего времени, Жан-Поль отражает в своем творчестве его необычайные и неповторимые возможности – его небывалую духовную насыщенность, интенсивность, доходящую до крайней смятенности и взрывчатости, до состояния внутреннего вечно неразрешимого конфликта. Рубеж XVIII–XIX веков – это для истории немецкой философии, литературы, музыки, живописи словно фокус духовного развития, эпоха, когда начинают раскрываться все духовные богатства народа, и столкновение времен, их драматическая коллизия. Жан-Поль собирает в своем творчестве поэтическую традицию – собирает ее как разнородность и разрозненность стилистических струй и пластов. Он не ставит целью преодолеть эту разнородность, переплавить ее в едином поэтическом стиле, а искусно сплетает различные стилистические тенденции, иногда нарочито их сопоставляет. Ткань поэтических произведений Жан-Поля сложна уже тем, что состоит из взаимопронизывающих друг друга стилистических слоев, в которых выражаемый смысл отражается, обыгрывается, многогранно развивается. Для претворения различных стилистических замыслов эпоха, когда жил немецкий писатель, предоставляла удобные возможности: обзор литературы прошлого был широким,

открылся и вид на будущие, реалистические начала литературы XIX века. <…>

Сложные процессы наслаивания всего традиционного приводят в конце XVIII века к революционному состоянию немецкой литературы»[1].

Кроме того, Ал. Михайлов раскрывает широкую панораму творческой работы известных деятелей немецкой или немецкоязычной культуры, открыто заявлявших о влиянии Жан-Поля на их творчество, их философию жизни и искусства, на понимание роли человека в истории. Это писатель, литературный критик и журналист, теоретик «Молодой Германии» Лудольф Винбарг (1802–1872); венский богослов-философ Антон Гюнтер (1783–1863); вождь немецкого постсимволизма, оказавший огромное влияние на культурную жизнь Веймарской республики, основатель «школы-круга Георге» Стефан Георге (1868–1933); немецкий поэт, мыслитель, писатель-эссеист (входил в окружение С. Георге), автор книги о Жан-Поле, сделавшей эпоху в изучении творчества этого мыслителя и художника[2], Макс Коммерель (1902–1944) и другие. Однако самая неожиданная страница в сюжете о продолжателях традиций Жан-Поля представлена классиками мировой музыкальной культуры Робертом Шуманом (1810–1856) и Густавом Малером (1860–1911), много говорившими о своих увлечениях идеями и эстетическими кодексами именно Жан-Поля. Тема любви, противоречивость мира литературных героев, порывистость, страстность, импульсивность – узнаваемые черты мелодики Шумана, усвоенные им из мелодики поэзии и чувственного миросозерцания автора «Приготовительной школы эстетики».

Особое отношение к творческому наследию Жан-Поля было у Густава Малера, австрийского композитора, оперного и симфонического дирижера, представителя «послевагнеровской пя-

[1] *Михайлов Ал. В.* «Приготовительная школа эстетики» Жан-Поля – теория романа // Жан-Поль. Приготовительная школа эстетики / вступ. ст., сост., пер. и коммент. Ал. В. Михайлова. М.: Искусство, 1981. С. 7-45. («История эстетики в памятниках и документах»).

[2] *Kommerell M.* Jean Paul. Frankfurt a. M., 1933. (5-е изд. – 1977 г. и др. изд.).

терки». Его отличали сближение трагических и жанрово-бытовых моментов, народно-песенный тематизм, провидческая насыщенность голосовой поэтики малеровских симфоний, трагическое предчувствие европейских катастроф: многоголосие повествования, в котором различаются деревенские танцы, крики и щебетание птиц, уличные мелодии. Густав Малер знал и глубоко чувствовал русское искусство, в том числе музыкальное. Он первым поставил в Европе «Евгения Онегина», а во время его работы над произведением в конце 1880-х годов они встречались с П. И. Чайковским (1840–1893), после чего эксклюзивное право на исполнение Чайковский передал именно ему, написав при этом своему племяннику, что работает с капельмейстером не какой-нибудь средней руки, а просто гениальным».

В советский период русской истории творчество Малера особым вниманием будет удостоено со стороны выдающегося русского композитора и пианиста Г. В. Свиридова (1915–1998), оценившего его творческую индивидуальность как «великий венец», нимб, ореол мировой музыкальной культуры. Свою «Патетическую ораторию» (1959) Свиридов сравнит с «Песней о Земле», отметит героико-трагическую стилистику воспевания молодости, творческого начала, творческого духа, творческой силы, лежащих в основе всей жизни человечества[1]. Пафос, выразительно переданный в программной творческой формуле-наказе великого русского музыканта, высеченной теперь на его памятнике в Курске, – «Воспеть Русь, где Господь дал и велел мне жить, радоваться и мучиться»[2] – и в тревожно-торжественной «Песне о Земле» Малера ощущаем мы в замятинских «Скифы ли?» (1918), «Севере» (1918), «Речи на вечере памяти А. А. Блока» (1921), «Неугасимом огне» (1922), «Рассказе о самом главном» (1923), «Руси» (1923), в других сочинениях. Во многом именно на подобном пафосе своего творчества, особенно отчетливо в конце жизни, Замятин будет выстраивать собст-

[1] *Свиридов Г. В.* Музыка как судьба / сост., автор. предисл. и коммент. А. С. Белоненко. М.: Молодая гвардия, 2002. С. 75.

[2] URL: http://www.regnum.ru/news/517800.html.

венную художественную методологию, историософскую концепцию и в аналитическом историко-эволюционном очерке-эссе «О моих женах, о ледоколах и о России» и незавершенном романе «Скифы».

С 1897 года вплоть до кончины Малер с Венским филармоническим оркестром Метрополитен-опера несколько раз выступал в России, главным образом в Санкт-Петербурге, восхищал русских ценителей музыкальных новаций не только в «Песнях об умерших детях», «Песнях странствующего подмастерья», но прежде всего в своей эпической симфонии с вокалом на слова китайских поэтов VIII века «Песнь о Земле».

Не приходится сомневаться в том, что в Петербурге одним из благодарных слушателей потрясающей новаторской «Песни о Земле» мог быть истинный любитель симфонической, оперной музыки и театра студент СПб. Политехнического института, а потом морской инженер Евгений Иванович Замятин. И творчество, личность, профессиональная биография Малера стали для него реальным стимулом к более внимательному и глубокому изучению наследия его духовного и интеллектуального наставника, мыслителя и теоретика художественного творчества, эстетика-классика Жан-Поля Рихтера. Любопытно, что замятинская повесть «На куличках» (1913) открывается такой авторской информацией о планах тамбовского субалтерна Андрея Иваныча: «<…> Вздумал прошлым летом Андрей Иваныч – в академию готовиться. Шутка ли сказать: на семьдесят рублей одних книг накупил. Просидел над книгами все лето – и случилось в августе на Гофманский концерт попасть. Господи Боже мой: сила какая. Куда уж там академией заниматься: ясное дело – быть Андрею Иванычу Гофманом. Недаром же все в полку говорили: так Андрей Иваныч играет Шопеновский похоронный марш – без слез слушать нельзя.

Под диван все книги академические, взял учительницу, засел Андрей Иваныч за рояль: весной в консерваторию поедет.

А учительница – светловолосая, и какие-то у ней особенные духи. Вышло: вовсе не музыкой занимался с ней Андрей Иваныч всю зиму. И пошла консерватория прахом» (т. 1, с. 136).

В «На куличках» речь идет не о Густаве Малере, а об Иосифе Гофмане (1876–1957), выдающемся американском пианисте польского происхождения, отличавшемся прежде всего своей особой интерпретацией произведений Шопена, в 1895–1913 годах почти одновременно с Малером концертировавшим в России. И тем не менее, этот эпизод из повести «На куличках» подтверждает интерес молодого Замятина к концертам классической музыки в первые годы его жизни в Санкт-Петербурге в начале XX века, страсть меломана, которая от рождения была подарена писателю его матерью Марией Александровной (урожденной Платоновой) и его личной судьбой. А исполнительское искусство Гофмана, по логике характера замятинского персонажа из повести «На куличках», для музыкальной перспективы Андрея Иваныча могло казаться ему понятнее, тем более с шопеновскими вариациями, ближе, доступнее для его профессиональной карьеры, чем симфоническая инструментальная усложненность Малера, еще и с его собственными тайнами оперного композиторского искусства и загадками дирижирования.

Возможное ознакомление Замятина с уникальным культурным наследием Жан-Поля, а также с творчеством некоторых его современников, поклонников или последователей этого оригинального таланта, могло стимулировать интерес русского писателя прежде всего к новаторской во многих отношениях «Приготовительной школе эстетики» и к некоторым концепциям автора этого замечательного труда. Именно в «Приготовительной школе эстетики» Жан-Поля практиковался стиль, смысл и утверждался своеобразный опыт общения Мастера со своими учениками и просто слушателями через лекции, беседы с аудиторией. Эту академическую форму общения с широкой аудиторией с целью апробации своих собственных философских воззрений и интеллектуальных открытий использует потом Г. В. Ф. Гегель

(1770–1831) впервые в своих «Лекциях по эстетике»[1], которые он прочитает в 1817 году в Гейдельбергском и Берлинском университетах. Однако это будут лекции не просто мэтра, а крупнейшего мыслителя всеобъемлющей энциклопедической широты и значимости, основоположника новых направлений не только в эстетике, но в философии в целом. Автор же «Приготовительной школы эстетики» Жан-Поль, выдающийся немецкий романист и теоретик-эстетик, убеждал своих слушателей в том, что «человечество не может обрести свободу, не достигнув высокого духовного развития, второго – без первого»[2] – на основе его собственного художественного шедевра, монументального в 4-х томах «Титана» (1800–1803) с 2-мя томами теоретического приложения о комическом, юмористическом, сатирическом. Через год появится и собственно «Приготовительная школа эстетики» (1804) с несколькими прочитанными в Лейпциге лекциями о «литературных партиях эпохи». Основной методологический принцип лекционной практики Жан-Поля – неклассический синтез как своеобразная традиция долговременного накопленного многостороннего опыта (природно-родового, социального, личностного, творческого, коммуникативного, когнитивного и т.п.), когда теория поднимается над бесконечным рядом явлений искусства эпохи как остро субъективное индивидуальное их осмысление, когда за драмой искусства эпохи встают жизненные эпохальные потрясения, а литературные споры воссоздают реальные конфликты времени. Тогда синтетичность, универсальность, неклассичность лекций определяет их место

[1] *Гегель Г. В.* Ф. Лекции по эстетике. Соч. Т. 12–14. М.: Соц.-экономическое изд-во, 1938–1958.

[2] *Жан-Поль*. Приготовительная школа эстетики. / Вступ. ст., сост., пер. и коммент. Ал. В. Михайлова. М.: Искусство, 1981. § 54; V 201. 31-32. – 448 с. («История эстетики в памятниках и документах»): первый полный пер. на рус. яз. В изд. аннотации говорилось: «Издание является первым полным переводом на русский язык известного эстетического произведения немецкого писателя конца XVIII – начала XIX в. Жан-Поля. Наиболее ценные и яркие страницы книги посвящены проблемам комического, юмора, иронии. Изложение Жан-Поля, далекое от абстрактности теоретических трактатов, использует блестящую и крайне своеобразную литературную технику, присущую всем художественным произведениям писателя».

не только в борьбе анализируемой литературной эпохи, но и в самой современной действительности, откуда «раздается голос» исследователя. Так «романтическое» как художественная категория, по Жан-Полю, рождается в сложных и конкретных условиях новейшей литературной жизни. Это и есть принцип реализации эстетического топоса «здесь» и «сейчас»: в истории искусства и его теоретических постулатах, рождающихся в определенную эпоху, именно «здесь» и «сейчас», характеризуется прежде всего именно *эта эпоха,* которая складывается «здесь» и «сейчас». Таким образом актуализируется не столько история, которую мы изучаем с помощью избранных нами известных эстетических учений, созданного нами конкретно под эту историю теоретического инструментария, история, о которой говорим на лекциях об искусстве, о художественном творчестве, однако прежде всего создаем свой современный портрет, портрет нашей *сегодняшней эпохи*, характеризуем самих себя. Эта логика исторического движения, взаимосвязи эпох, понимание роли и места в этой закономерности искусства привлекали современников, учеников, последователей Жан-Поля, искусствоведческую интеллигенцию или самих творцов.

Претендует на изучение вопроса о продолжении историософских, искусствоведческих, историко-литературных, эстетических традиций в параметрах программных положений «Приготовительной школы эстетики», например, не только творчество теоретика «Молодой Германии» Лудольфа Винбарга в его «Эстетических набегах» (1834), как он называл свою лекторскую практику в городе Киле, но в еще большей степени оригинальное наследие современника Е. Замятина, выдающегося поэта, вождя немецкого символизма (называют его и постсимволистом) конца XIX – начала XX века Стефана Георге, создателя «школы Георге», «круга Георге» (“George – Kreis”), оказавшего влияние и на русских символистов (о нем тепло писали В. Брюсов и Вяч. Иванов)[1]. Именно о Георге и его «круге» писал поэт,

[1] См., напр.: *Михайловский А. В*. О «политической теологии» в круге Георге // Вопросы философии. 2012. № 2. С. 163–167; *Маяцкий М. А.* Спор

литературовед-германист, последователь, точнее даже сторонник С. Георге, самый именитый профессор Веймарской республики Ф. Гундольф (1880–1931), специально подчеркивая подлинную ценность вклада этой школы не только в эстетику, но прежде всего в жизнь и историю Германии: «для Георге и его последователей важны не эстетическая игра, не самодовольное любование собой и эзотерическое наслаждение языком; для них речь идет о серьезнейшей миссии: формировании человека и народа»[1]. Ту же мысль о роли искусства более определенно сформулировал еще один авторитетный последователь идей школы Жан-Поля – литературовед, поэт, переводчик Макс Коммерель, как уже отмечалось, автор яркой книги о Жан-Поле, сделавшей эпоху в изучении творчества этого мыслителя и художника[2]. Он по-своему развил оценку Ф. Гундольфа, однозначно включил ее в историософские параметры художественного творчества: «Поэт, сообразующийся с народом в высшем смысле, занимает особый ранг среди великих поэтов. Он не только заключает в себе блестящую историю, предстоящую этому народу в будущем, но и формирует ее, ибо история есть всего лишь проекция Образа такого народа…»[3], подчеркивал он в своем капитальном труде с портретами классиков немецкой словесности, кто создавал национальную историю через монументальный Образ народа. В ряд этих классиков, как видим, Коммерель поместил и Жан-Поля.

В размышлениях Гельдерлина (1770–1843) Коммерель подчеркнул еще и профетический аспект, который интересовал и Евгения Замятина и не только в его публикациях об Уэллсе. Гельдерлин пророчествовал явление нового Бога, «грядущего Бога», призвавшего вооружаться на борьбу с разрушительными

---

о Платоне. Круг Штефана Георге и немецкий университет. М.: Изд. дом. Высшей школы экономики, 2012.

[1] *Gundolf F.* Stefan George in unser Zeit. 3. Aufl. Heidelberg, 1918. P. 12-13.

[2] *Kommerell M.* Jean Paul. Frankfurt a. M., 1933. (5-е изд. – 1977 г. и др. изд.).

[3] *Kommerell M.* Der Dichter als F ьhrer in der deutschen Klassik. K. Klopstock – Herder – Goethe – Schiller – Jean Paul – Hцlderlin. Berlin, 1928. P. 481.

силами современного мира, прежде всего с индустриальным обществом. В предчувствии «времени героев» Коммерель наделил Гельдерлина чертами «вождя», еще и посредника между богами и людьми, видел в авторе книги «Поэт как вождь …» «аристократа духа». «Мы верим, что теперь решается не вопрос о том, какой класс или народ одолеет другой класс или народ, но мы верим в необходимость провозглашения совершенно другой борьбы, борьбы Ормузда против Аримана, Бога против сатаны, мира против мира»[1].

Особенность искусства, его способность брать своего толкователя «на крючок» очень хорошо понимал Замятин и изложил свои герменевтические представления о жизни искусства в циклах эмпирического характера лекций, в опубликованных работах о технике художественной прозы, писательских персоналиях, театре и кино, в литературно-критических материалах, всегда претендующих на ответную, как правило, острую реакцию слушателей и читателей. В некоторой степени по-замятински содержательны и оригинальны, в меру эпатажны, рассчитаны на немедленную реакцию слушателей его лекции «О психологии творчества» и «О языке», составленные, как и в случае с создателем «Приготовительной школы эстетики», обязательно с опорой на собственное ярко выраженное уникальное творчество – на литературно-художественную, теоретическую, литературно-критическую, общекультурно-просветительскую практику, на свой конкретный писательский опыт.

В конце 1919 года Замятин встретился с участниками своего семинара для молодых литераторов в литературной студии Дома Искусств в Петрограде, открывшейся 10 декабря и ставшей преемницей студии при издательстве «Всемирная литература» (организована в начале февраля этого года); тогда же, в конце 1919 года в число основных руководителей и лекторов студии вошел Е. Замятин. Одной из главных целей студии было прокламировано «литературное образование молодых поэтов и беллетри-

[1] Вопросы философии. 2018. URL: http//vphil.ru/index.php.

стов»)[1]. В начале занятия семинара его руководитель оговорится: «Вот отчего я с самого же начала отрекаюсь от *вывешенного заглавия* моего *курса.* Научить писать рассказы или повести нельзя»; «и совершенно ясно, что если можно *научить малому искусству,* художественному творчеству нельзя: *нельзя научить писать «Чайльд Гарольдов» и «Лунные сонаты»* (т. 5, с. 316), – заключал он. Лекцию Замятин назвал именно «Психология творчества»[2]. В ней речь идет не столько о чувственном восприятии трагизма и красоты мира творцами искусства, сколько об особенностях и стадиях, видах художественного воспроизводства ими жизненной реальности, что настраивает нас на волну сближения смысла замятинской лекции о психологии творчества для молодых литераторов с направленностью «Приготовительной школы эстетики» Жан-Поля.

Изредка употребляемая Замятиным дефиниция «фантазия» (естественная в эстетике автора романа «Мы» и не только этого произведения), еще более редко произносимое им «творческое воображение» (и оно тоже естественно для писателя, к тому же очень часто выступавшего перед своими читателями и соратниками по перу на тему о законах творчества и своих конкретных предпочтениях), – все говорило не столько об умозрительной эстетике Замятина, сколько о понимании им «психологии творчества», о проблемах творческого состояния, мотивированного прежде всего особенностями личности художника, его индивидуальностью.

---

[1] См. об этом в комментариях: *Замятин Е. И.* Т. 5. С. 533–534. В объявлении о первом занятии семинара Замятина значилась тема «Как писать рассказы».

[2] Впервые без конспекта лекция опубликована в мюнхенском издании в небольшом смешанном разделе, включающем материалы историко-литературного, литературно-теоретического, историко-театрального, публицистического характера со специальной сноской: «Из цикла лекций по технике художественной прозы»; обозначена дата написания лекции 1919–1920 годы: *Замятин Е. И.* Соч. Т. 4. 1988. С. 366–372. В этом же году она опубликована А. Н. Стрижевым в «Литературной учебе» (1988. № 5. С. 136–139)

Вот **впервые опубликованный план-конспект лекции** с широким спектром проблематики:

«Искусство *большое* и искусство *малое.* Художественное творчество и художественное ремесло.

Ex.: Соната Бетховена – написать и сыграть...

Художник-творец должен знать *технику* соответствующего художественного ремесла.

Ex.: Этой технике можно научить. Постановка голоса.

Idem, что научить *любить, влюбляться.* Необходимость влюбления.

Ex.: "Фома Гордеев". Андрей Болконский. Барыба.

Творческий процесс – мучительно-радостный, как влюбленность и как материнство.

Ex.: Гейне, "Всякая книга... 9 месяцев".

Аналогия с материнством: мы создаем *живых людей* из себя. Жизнь – материал, не больше, чем камень.

Ex.: Репин. Растрелли».

В конспекте лекции «Психология творчества» Замятин специально ставит вопрос: «Почему мало материалов о психологии творчества?» И сам отвечает, прописывает уникальные проявления, специфику этой психологии:

«Работа в *подсознании*. Аналогия с *гипнозом.* Воду в вино. Если бы писателей гипнотизировать …

Трудность – самогипноз. *Наркотики. Мучительность.*

Ex.: Чехов, Мопассан, Флобер…

«Сгущение мысли». Вдохновение естественное «сгущение».

*Творчество во сне.*

Ex.: Пушкин, Гамсун.

Ex.: Холодная пуговица – *гильотина*

Творчество во сне – не логическим путем, а путем *ассоциаций.* Надо развивать способность к ассоциациям.

Ex.: Леонид Андреев – паутина.

Вдохновение. Неожиданность» (т. 5, с. 315).

В самом тексте замятинской лекции «Психология творчества» есть интереснейшие моменты, подтверждающие не только

уникальность его творческого миросозерцания, способность к перевоплощению, «театральность», «сценичность» творческого воображения, но и проницательный талант психолога, великое искусство художника в сосредоточенной работе на уровне своего и читательского подсознания, сила ассоциативного мышления автора, помноженная на одновременно сосредоточенную его ответственность перед читателем и своим литературным героем. И хотя в целом пафос лекции соответствует наблюдению Л. А. Колобаевой о том, что «основная и общая тенденция в эволюции психологизма в литературе XX века – это отталкивание от способов аналитических в пользу синтетических, уход от рационалистических приемов в пользу косвенных, сложно опосредованных и все пристальнее обращенных к сфере подсознательного»[1], все же в основе излагаемой теоретической концепции писателя – опора на собственный жизненный и творческий опыт, на свои представления об эстетике как философии искусства, формирующейся не только на основе умственной историософии, но на фундаменте устоявшейся собственной творческой логики, собственных законов творчества и, главное, сложившихся представлений о бытии. Все: сходство избранной методики и методологии построения лекций, бесед с молодыми литераторами или профессионалами, конкретных предметных ситуаций, к примеру, разговор о поэзии, лирике в стихотворном и прозаическом творчестве, даже количество программных направлений – шестнадцать – позволяет предположить возможное чтение Замятиным «Приготовительной школы эстетики» Жан-Поля.

[1] *Колобаева Л. А.* «Никакой психологии», или фантастика психологии? (О перспективах психологизма в русской литературе нашего века) // Вопросы лит. 1999. № 2. С. 8.

# ЧАСТЬ I

## *Глава первая*

## ТВОРЧЕСКАЯ ЛИЧНОСТЬ Е. И. ЗАМЯТИНА В ОСВЕЩЕНИИ ЧЕХОСЛОВАЦКОЙ ПРЕССЫ 1930-х ГОДОВ

© *Н. Ю. Желтова*

Выезд Е.И. Замятина за рубеж в конце 1931 года не остался без внимания европейской прессы. Материалы, хранящиеся в Бахметевском архиве Колумбийского университета (США), свидетельствуют о том, что писатель тщательно собирал все публикации о себе, которые появлялись в чешских, французских, немецких, польских, сербских газетах и журналах, изданиях других стран. В 2013 году были осуществлены перевод и комментирование статей, напечатанных во французской газете «Comoedia» («Комедия») о пребывании Замятина во Франции[1]. Эти материалы помогают пролить свет на сложную творческую историю киносценария Замятина «На дне»[2].

В настоящей работе ставится цель прояснить некоторые подробности кратковременного, но весьма результативного пребывания писателя в Праге (конец декабря 1931 – начало января 1932 года), имевшего большой позитивный резонанс в кругах чешской политической и культурной элиты. Неслучайно, художник Б. Григорьев, прибывший в Прагу в апреле 1932 года, констатировал в своем письме впечатляющие итоги визита своего друга: «О тебе всюду говорят и хорошо на все сто сотых, так

[1] См.: *Желтова Н.Ю.* Неизвестный Замятин. По страницам французской газеты «Comoedia» // Филологическая регионалистика. 2013. № 2. С. 75–82.

[2] См., например: *Heller L.* Universelle russite: Les Bas-Fonds, ou Gorki revu par Zamiatine revu par Renoir // Studia Litterarum. 2018. Т. 3. № 1. С. 196–211 и главу 19 настоящей монографии.

и надо…»[1]. В некоторой степени благоприятный фон для восприятия творческой личности Замятина сложился в Праге еще в начале 1920-х годов. Этому во многом способствовали лекция М. Л. Слонима «Неореалисты – Ремизов, Замятин и др.», прочитанная им еще в 1923 году в Земгоре[2], статьи критиков А. Л. Бема, Н. Ф. Мельниковой-Папоушковой (в том числе на чешском), публикация на чешском языке романа «Мы».

Давно известно, что визит Замятина в Прагу достаточно внимательно освещался чехословацкой прессой[3][4], однако сколько-нибудь подробный анализ этих статей о писателе до сих пор не проводился. А между тем изучение откликов чехословацкой периодики на его визит позволяет прояснить особенности творческой и идеологической позиции художника после его отъезда из СССР.

В Праге Замятина встречали на самом высоком уровне. В Пражском Граде 4 января 1932 года состоялся прием писателя президентом Чехословацкой республики Т. Г. Масариком. О нем Замятин в своих блокнотах оставил достаточно любопытные воспоминания: «"Татинек" (папа. – Н.Ж.) – Масарик. Старик в куртке, в коричневых высоких сапогах, в узких спортивных штанах. За ним – всегда [его] агент охраны, а он старается как-нибудь удрать от него. <…> Когда он вернулся после революции – все высыпали встречать»[5]. Здесь Замятин описывает известное развлечение Масарика убегать от своей охраны, обращает внимание на глубокое уважение к нему сограждан. И в этих нескольких штрихах проявляется явная симпатия художни-

---

[1] «Все тот же, русский и ничей...». Письма Бориса Григорьева к Евгению Замятину / вступ., публ. и коммент. В.Н.Терёхиной // Знамя. 1998. № 8. С. 176.

[2] Объединение русских земских и городских деятелей в Праге.

[3] См., например: *Янгиров Р.* «Заветный» друг Евгения Замятина. Новые материалы к творческой биографии писателя // Ежеквартальник русской филологии и культуры. 1996. Т. II. № 2. С. 488.

[4] В работе Р. Янгирова содержатся неполные сведения об откликах чехословацкой прессы на визит Замятина в Прагу, а их выходные данные приведены с ошибками, которые устранены в настоящей главе.

[5] *Замятин Е.И.* Собр. соч.: в 5 т. Т. 5. М.: Республика, «Дмитрий Сечин», 2011. С. 253.

ка к личности чехословацкого президента. И скорее всего она была взаимной. Замятин стал чуть ли не единственным писателем, приехавшим из СССР, которого Масарик удостоил официальной аудиенции. Например, ранее бывшие в Праге В. В. Маяковский и М. Горький не были приняты президентом, хотя с Горьким он как частное лицо встречался в Марианских Лазнях. Видимо, и Замятин на Масарика произвел сильное впечатление. Неизвестно, велась ли запись их беседы, но сохранилось свидетельство, что чехословацкий президент цитировал фразу, услышанную от русского писателя: «Вошь трактором не задавишь»[1].

Примечательно, что Замятин прибыл из Берлина в Прагу в декабре 1931 года на вокзал имени Масарика. Там его не без приключений встретили влиятельные в чешских литературных кругах критик Н. Ф. Мельникова-Папоушкова и переводчик на чешский язык романа «Мы» В. Кениг[2]. Последний так описывал ситуацию: «Когда от Евгения Замятина пришла телеграмма: «Приеду вечером», и когда из-за неправильного адреса почта доставила ее в тот момент, когда поезд подходил на вокзал имени Масарика, нужно было быстро садиться в такси и искать Евгения Ивановича на вокзале»[3]. Эту же историю вспомнила уже после отъезда писателя и Н. Ф. Мельникова-Папоушкова[4]: «…В тот самый вечер прозвенел звонок телефона и в трубку раздался голос, сообщивший, что долго ожидаемый гость на пражском вокзале и не знает, куда ему ехать. Телеграмма заблудилась, как будто из мести за неуважение к техническим достижениям, пришла слишком поздно»[5].

---

[1] См.: *Ludvig E.* Duch a čin. Rozmluvy s Masarykem. Praha, 1946. P. 201.

[2] См. подробнее о В. Кениге: *Янгиров Р.М.* Указ. соч. С. 504.

[3] *Koenig V.* Jevgenij Zamjatin vypravuje. Nízký spisovatel a dramatik o sobě, o své tvorbě a ruské literatuře // Lidove noviny. Brno, 1931. 23 Prosinca (23. 12). S. 5. Здесь и далее переводы с чешского языка в тексте главы мои и Н.Ф. Ануфриевой. Выражаю также благодарность за консультации по переводу доктору М. Пржиходе (Карлов университет, Прага).

[4] См. подробнее о Н.Ф. Мельниковой-Папоушковой: *Янгиров Р.М.* Указ. соч. С. 503–504.

[5] *Melniková-Papoušková N.* Z mých setkání a rozhovorů s Jevgenijem Zamjatinem // Rozpravy Aventina. Praha,1931. №. 16. S. 126.

Необходимо отметить, что до встречи в Праге В. Кениг Замятина никогда не видел, но без труда нашел его среди прибывших на пражский вокзал по известному портрету писателя работы Ю.П.Анненкова и фотографиям: «…Это остро очерченное лицо с незначительной щеточкой усов, под ними торчит лукаво вперед сигаретный мундштук в виде трубки, которое должно принадлежать одному Замятину»[1].

Внешность и манеры писателя произвели впечатление и на слушателей его знаменитой лекции «О современном русском театре», прочитанной им 29 декабря 1931 года в «Умелецкой беседе»[2]: «Сухощавый, высокий, рассудительно выглядящий мужчина. Замятин – автор нескольких театральных пьес, одна из которых несколько лет держалась в репертуаре в Москве, автор романа «Мы», который впервые был прочитан <нами> в «Lidových novinách» («Народных новостях». – Н.Ж.) и который в Стране Советов цензура не пропустила, <…> профессор Ленинградского политеха, инженер и конструктор ледоколов. В его внешности есть нечто, что выдает в нем то, что он жил долго в Англии. Возможно, что только через его глаза смотрит русский. <…> Его русский, надеюсь, это не внушение, воздействует и трогает, хотя этот человек некогда привык говорить по-английски»[3]. Это примечательное и весьма подробное описание внешности Замятина продолжает тенденцию, наметившуюся еще в России до революции, отказывать писателю в русскости его творческой индивидуальности, которая зафиксирована в характерном прозвище «Англичанин».

Но чешский критик старался уловить в речи Замятина еще и незнакомое влияние новой, советской действительности: «В его русской речи нет той привычной мягкости, мелодичности, богатства каденции, даже ненавязчивой приветливости. Звучит прерывисто, но твердо. Это совершенно другой тон, ко-

[1] *Koenig V.* Jevgenij Zamjatin vypravuje. Nízký spisovatel a dramatik o sobě, o své tvorbě a ruské literatuře // Lidove noviny. Brno, 1931. 23 Prosinca (23.12). S.5.

[2] «Umělecká beseda» – общество чешских писателей, художников и музыкантов, основанное в 1863 году (Praha, Besední, 1-3).

[3] Zamjatin o novém ruském divadle // Lidove noviny. Brno, 1932. 1 ledna (1.01). S.9.

торый мы слышим в этой речи. Это новая манера речи новой страны?»[1].

Приезд писателя в Прагу стал настоящим культурным событием, художника принимали как одно из первых лиц русской литературы и интерес к его личности был огромен не только среди эмигрантов (некоторые из них неоднозначно высказались о Замятине, например, А. Л. Бем[2]), но и среди простых жителей Чехословакии. Практически все ведущие газеты страны, вне зависимости от политической ориентации, так или иначе, освещали визит писателя. И он не остался в долгу, демонстрируя уважение и знание чешской культуры и литературы. В интервью художник неоднократно говорил о своем восхищении страной: «Я слышал уже давно о Праге как об одном из красивейших городов Европы и о чехах как о великих друзьях русского искусства и литературы…»[3]. Автор заметки о лекции Замятина в Праге замечает, что тот начал ее на чешском языке и сказал: «Между культурой русской и чешской течет такая маленькая речка, что нет надобности между ними возводить мост»[4]. В другой заметке Мельникова-Папоушкова констатирует, что интерес к чешской культуре у Замятина сформировался еще на Родине. Во время приезда критика в Петроград в 1927 году писатель «расспрашивал о чехах и о Праге, о которых хотел знать много подробностей. Рассказал, что уже давно старается выучить чешский язык, потому что наша страна и ее культура его привлекают»[5].

Помня, видимо, об этих словах Замятина Мельникова-Папоушкова во время его визита в Прагу спросила у него о том, что известно «о чехах» в Советской России, и Замятин дал уверенный и весьма компетентный ответ: «В последние два

---

[1] Zamjatin o novém ruském divadle // Lidove noviny. Brno, 1932. 1 ledna (1.01). S.9.

[2] См.: *Янгиров Р.М.* Указ. соч. С. 499.

[3] *Koenig V.* Jevgenij Zamjatin vypravuje. Nízký spisovatel a dramatik o sobě, o své tvorbě a ruské literatuře // Lidove noviny. Brno, 1931. 23 Prosinca (23.12). S.5.

[4] Zamjatin o novém ruském divadle // Lidove noviny. Brno, 1932. 1 ledna (1.01). S.9.

[5] *Melniková-Papoušková N.* Ma setkani se spisovateli v Sovetskem Rusku. II. E.Zamjatin // Rozpravy Aventina. Praha,1927. № 6-7. S.81.

года <…> было довольно трудно следить за европейской литературой, <…> переводов было мало и притом вещей второсортных. Самые знаменитые – американцы и немцы, меньше уже французы и совсем мало чехи. Из этого имел широкий и нашумевший успех «Швейк», который был два раза поставлен в Петрограде Радловым и в Москве <…>, обе постановки самостоятельные. Маленькому, но важному кругу известен Карел Чапек, с его произведений переведены «Английские письма» под названием «О старой доброй Англии» и пьеса «R.U.R.». <…> В последнее время я встречал несколько раз имя Й. Копты[12]».

Интересно, что своим другом Замятина называет чешский врач-стоматолог и писатель Олдржих Главач, писавший под псевдонимом Аларих. Он вспоминал, как приглашал Замятина на заседания «Умелецкой беседы», где тот мог принять участие в обсуждении литературы и искусства. Там его приветствовал глава «Беседы», писатель Франтишек Скачелик, а также Замятин имел возможность познакомиться с чешскими литераторами: Франтишеком Лангром, Владиславом Ванчурой, Арноштом Дворжаком, Ярославом Дурычем, Бенджамином Фрагнером, Йозефом Кашем[3]. По странному стечению обстоятельств, все они имели медицинское образование, на что обратил внимание и Замятин шуткой о том, что если у вас литературу делают доктора медицины, то кто же у вас делает медицину?[4].

В целом о Праге у Замятина сохранились самые благоприятные воспоминания, что видно из его писем и заметок в блокноте. Писатель с упоением описывает пивную «У Флеку», нахо-

[1] Копта Йозеф (1894-1962) – чешский писатель и журналист. В 1914 году был отправлен Восточный фронт, в 1915 году попал в плен, а затем вступил в Чехословацкий легион в России. В 1929 году в издательстве «Московский рабочий» вышел роман Копты «Сторож № 47». В 1927 году он побывал в СССР и написал книгу очерков «Cesta do Moskvy». Кстати, работал в газете «Lidove noviny», которая подробно освещала визит Замятина в Прагу.

[2] *Melniková-Papoušková N.* Z mých setkání a rozhovorů s Jevgenijem Zamijatinem // Rozpravy Aventina. Praha,1931. № 16.

[3] См. об этом: *Káš S.* O českých lékařích – dramaticích v meziválečném období // Interní medicína pro praxi. 2002. № 7. S. 357.

[4] *Там же.*

дящуюся в старом монастыре и работающую там по сей день: «Своды, старинные кованые из железа фонари. Длинная, узкая пивная зала – в монастырской галерее. Войдешь – как в пивную бочку: запах. Пиво и соленый миндаль. Поют за соседним столом – наполовину по-чешски, наполовину по-русски»[1].

Одно из самых сильных архитектурных впечатлений Замятина: «Град. Дворец – замок Валленштейна. Замечательный портик-крыльцо, колоннада»[2]. Остались в памяти писателя также «Улица алхимиков» в Пражском Граде и старинные дома с символическими знаками «черного солнца», сердец, змей, аистов, страусов... Сохранились также свидетельства, что Замятин посещал Дворец Кинских на Староместской площади, где находились посольство Польши, а также «Deutsche Gesellschaft für slavische Forschung in Prag» («Немецкое общество славянских исследований в Праге»)[3], печатным органом которого был толстый журнал «Slavische Rundschau» («Славянское обозрение»). Специально для него Замятин написал ряд статей[4], возможно, по просьбе Р. Якобсона, входившего в редколлегию и курировавшего восточнославянский отдел. В 1929 году журнал в дебютном номере опубликовал обзор первого тома московкого собрания сочинений писателя.

Возможно, Замятин посещал и редакцию эмигрантского журнала «Воля России», где был впервые опубликован его роман «Мы». Туда писателя могли привести В. Кениг, Н.Ф. Мельникова-Папоушкова и С.П. Постников, которые активно публиковались в журнале. Косвенно об этом свидетельствует заметка Замятина о посещении ресторана «У трех лебедей», но такого кафе в Праге не существует, но есть с названием «У трех львов»,

---

[1] *Замятин Е.И.* Собр. соч.: в 5 т. Т. 5. М.: Республика, «Дмитрий Сечин», 2011. С. 252.

[2] *Там же.*

[3] См. подробнее об этом: Воспоминания. Дневники. Беседы. Русская эмиграция в Чехословакии. Кн. 1. Прага: Славянский институт АН ЧР, 2011. С. 97, 209, 210, 211.

[4] См.: *Zamjatin E.* Moskau – Leningrad // Slavische Rundschau. 1933. Bd. 5. № 5. S. 298-310; 1934. Bd. 6. № 3. S. 174-187; *Zamjatin E.* Andrey Belyi (1880–1934) // Slavische Rundschau. 1934. Bd. 6. № 2. S. 108-111.

которое до сих пор находится в здании, где располагалась редакция «Воли России» (Uhelný trh., 1).

Замятин в заметках приводит много чешских выражений, его занимали слова с противоположными в русском языке значениями (например, «рыхлый влак» – скорый поезд). Писатель сравнивал Прагу с другими европейскими столицами, и это сравнение было исполнено любовью: «Неровно, беспорядочно, весело. Уже нет берлинского ранжира, перейти улицу труднее...»[1]. Все эти детали напоминали Замятину Россию, отвечали постулатам его теории энтропии. В письме уже из Берлина от 21 января 1932 года Замятин явно сожалел, что покинул Чехию: «…Ведь в Праге были близкие люди, вроде единственных и замечательных Постниковых[2], было много русской речи, русского гостеприимства»[3]. Писатель мечтал разбогатеть и вернуться в Прагу.

Уже упоминавшаяся лекция Замятина «О современном русском театре», прочитанная им 29 декабря 1931 года, имела широкий общественный резонанс, несмотря на то, что на ней присутствовал небольшой, но весьма авторитетный круг чешской и русской эмигрантской интеллигенции, а также советские дипломатические работники[4]. Эта лекция была впервые опубликована на чешском языке, в ней отсутствуют несколько первых абзацев, которыми начинается канонический вариант на русском. Чешская публикация речи начинается только с упоминания о московской встрече Замятина с голливудским режиссером Сесилем де Миллем летом 1931 года: «…Мы говорили об этих удивительных контрастах, которыми так богата Москва, и, само собой разумеется, – о русском театре наших дней»[5].

---

[1] *Замятин Е.И.* Собр. соч.: в 5 т. Т. 5. М.: Республика, «Дмитрий Сечин», 2011. С. 252.

[2] См. о С.П.Постникове и его роли в публикации романа Е.И. Замятина «Мы» в пражской «Воле России»: *Янгиров Р. С.* Указ. соч. С. 478-479.

[3] *Там же.* С. 498-499.

[4] Zamjatin o novém ruském divadle // Lidove noviny. Brno, 1932. 1 ledna (1.01). S. 9.

[5] *Zamjatin E.* Sondobé ruské divadlo / překlad V. Koeniga // Rospravy Aventina. Praha, 1932. № 18. S. 145-146. № 19. S. 156.

Изучение чешских изданий позволяет предположить, что пражский доклад Замятина о русском театре заметно отличался от того текста, который потом был опубликован на русском языке. Скорее всего, лекция обладала большой художественностью и метафоричностью. В пересказе чешского журналиста звучат следующие мысли: «Русский театр выходит из современной творческой битвы победителем. Потому что победителем могу отважиться его назвать. Судья начинает слушанье стандартным вопросом: Ваши профессия, возраст и пол? Профессия понятна. Речь идет о театре. Поскольку выделяется возраст нового театра: нет разногласий со старым. Между ними нет пропасти. Новый театр существует из наследия старого театра, наследия, которое не рассеивается. И пол: театр – это женщина. Это искусство с женскими чертами. Женщина видит на женщине прежде всего костюм. Мужчина – тело. Разговариваем прежде всего о теле. Это актеры»[1].

Замятин упоминает о лучших примерах современного русского театра и далее возвращается к проблеме творческой свободы в Советской России, указывая на утрату духовности: «Репертуар – душа этого тела. Душа – сегодня неприличное слово в России. Не произносится. Но, говорит Замятин, давайте скажем о репертуаре как о душе русского театра»[2]. Далее, как и в каноническом произведении, писатель упоминает о лучших драматургах (Вс. Иванове, М. Булгакове, В. Катаеве) и их произведениях. Но слушатель лекции указывает на использованные Замятиным сравнения: «Нужно признаться, что нет драм равноценных революции. Нет таких порывов. Разрешите мне, говорит Замятин, чтобы я выразился как механик: чем тяжелее, чем плотнее вещество, тем легче поддается удару. Искусство – это что-то облакоподобное. Если ударите облако, оно снова сольется после удара. Последний не затронет его. Был целый ряд вещей, которые имели ценность и успех»[3].

---

[1] Zamjatin o novém ruském divadle // Lidove noviny. Brno, 1932. 1 ledna (1.01). S.9

[2] *Там же.*

[3] *Там же.*

В заключение лекции писатель снова прибегает к красивой метафоре, с которой начал: «Театр – это женщина. И красивая женщина может восхищать, и когда имеет какую-либо душу. Зависит от того, как она выглядит. Эти наряды – постановка»[1].

Необходимо заметить, что лекция Замятина о русском театре стала настоящим культурным событием в Праге, ее освещали крупнейшие пражские газеты и журналы. Помимо уже упомянутой «Lidove noviny», это были «České Slovo», «Národní osvobození», «Národní Listy», «Venkov», «Právo lidu», «Tvorba», «Rudé Právo», немецкоязычная газета «Prager Presse»[2] и другие.

В интервью разным чешским изданиям Замятина спрашивали в основном «о себе, о своем творчестве и русской литературе». И эти мысли представляют сегодня определенный историко-литературный интерес.

На вопрос В. Кенига о целях поездки в Европу, Замятин подробно излагает своеобразный план своего пребывания в Европе, отражающий мироощущение художника, который чувствовал себя в СССР оторванным от настоящей жизни: «Это так: люди, которые не могут жить на острове (поскольку затем становятся островитянами – надо подумать над термином), и, следовательно, чтобы человек не стал островитянином, он должен познать весь мир. Впрочем, совершенно не случайно я писал в свое время об «островитянах»: я познал это и могу сказать, что писатели-островитяне мне совсем не нравятся. Я уже давно не был за границей, – с того времени, когда я в середине 1917 года

[1] Zamjatin o novém ruském divadle // Lidove noviny. Brno, 1932. 1 ledna (1.01). S.9

[2] См.: [Evzenij Zamjatin o ruském divadle] // České Slovo. Praha, 1931. 31 prosince (31.12). S.8; O ruském divadle // Národní osvobození. Praha, 1931. № 357. 31 prosince (31.12); O současném ruském divadle // Venkov. Praha, 1931. 31 prosince (31.12). S. 7; Ruský dramatik o dnešním ruském divadle // Právo lidu. Praha, 1931. 31 prosince (31.12); *Šmeralová S.* Slovo má spisovatel Zamjatin // Tvorba. 1932. 14.01. S. 23; Prednáška nesovětského spisovatele ze SSSR v «Umělecké besedě» // Rudé Právo. Praha, 1932. 1 ledna (01.01). S. 8; Zamjatin über das russiche Theatr // Prager Presse. 1931. № 353. 31 Dezember (31.12). S. 8; O soudebém ruském divadle // Národní Listy. Praha, 1931. 31 prosince (31.12). N. 357. S. 4. и другие.

уехал от островитян (Замятин так называет англичан[1]), прошло не пятнадцать лет, а, пожалуй, сто пятьдесят – как будто я был человеком, который летал на какой-то машине времени. С другой стороны, я человек космополитичный, также думаю, что некоторые мои вещи могли бы заинтересовать европейского сценариста и зрителя. Знаю про каждого что-то, и так случилось, что уже по дороге в Прагу я застрял в Берлине, который представился мне как некая литературная биржа, и в первые дни начались переговоры с театром Рейнхардта и Улштейнским издательством. Далее я намерен заехать во Францию, где есть интерес к моей пьесе «Общество почетных звонарей», пьесе, которую возмущенно отказались ставить в Англии, потому что англичане увидели там себя, как в зеркале, может быть, кривом, где переведена моя книга «Островитяне» и где, как и у вас в «Lidove noviny», и затем книгой вышел уже роман «Мы». А затем, может быть, пришла бы Италия и, наконец, Америка, где были переведены пьесы «Блоха», «Общество почетных звонарей» и «Мы»»[2].

Кроме того, Замятин не скрывал своих планов заняться продвижением своих киносценариев в Голливуде: «Когда в Москве был режиссер Сесиль де Милль, он предложил мне, что было бы хорошо сделать что-нибудь для Голливуда. Но это вещь будущего»[3]. В этом же программном интервью писатель говорил о смене художественного стиля, который изумил В. Кенига, познакомившегося с «Наводнением»: «Уже в своей статье к сборнику «Как мы пишем», в которой русские писатели рассказывают читателям, как создают, я написал, что простота формы – есть закономерность для нашей эпохи, однако, право на эту простоту нужно заслужить, потому что некоторая «простота – хуже воровства», как гласит русская поговорка. Нелегко в себе ее выработать. Однако, думаю, что я себе это право на простоту уже за-

[1] Примечание В. Кенига.

[2] *Koenig V.* Jevgenij Zamjatin vypravuje. Nízký spisovatel a dramatik o sobě, o své tvorbě a ruské literatuře // Lidove noviny. Brno, 1931. 23 Prosinca (23.12).

[3] *Там же.*

служил. Пишу сейчас гораздо проще, чем раньше, и это проявляется уже в «Наводнении»»[1].

Далее Замятин обращает внимание, что творческий принцип простоты был им впервые использован в пьесе «Аттила», о которой он говорит во всех своих интервью, что свидетельствует о концептуальном значении произведения в зарубежном творчестве писателя: «Может быть, одним из моментов, который меня привел к такому знанию, была работа над моей пьесой «Аттила», первая вещь, которую я написал без иронии и закончил с определенным пафосом. Это непостижимо, но эта пьеса была запрещена в России, хотя среди ее ходатаев был Горький. Сегодня я работаю над романом «Аттила»[2], в его содержании я продолжаю свой путь. Эта тема мне очень интересна, нахожу здесь много сходства не только между тогдашней и сегодняшней эпохой (воскрешается Рим, его культура деградировала в цивилизацию), но также много актуальных других сходств, не исключая личности»[3].

Необходимо отметить, что по воспоминаниям А. Л. Бема, Замятин знакомил пражан именно с «Атиллой»: «31.XII <1931>. Ев. Замятин читал два действия «Атиллы» у Тесковой. <…> Мне понравилось. Я отметил худ<ожественные> <достоинства?>: 1) лит<ературно>-ист<орические>, 2) продолжение современности, а не прямая подстановка»[4].

Очень схожее по содержанию интервью с символичным названием «Разговор с Евгением Замятиным. Передышка в русской литературе» писатель дал другой пражской немецкоязычной газете «Prager Presse», в котором также подробно характеризует свою работу над пьесой «Атилла»[5].

---

[1] *Koenig V.* Jevgenij Zamjatin vypravuje. Nízký spisovatel a dramatik o sobě, o své tvorbě a ruské literatuře // Lidove noviny. Brno, 1931. 23 Prosinca (23.12).

[2] Вероятно, имеется в виду роман «Бич Божий».

[3] *Koenig V.* Jevgenij Zamjatin vypravuje. Nízký spisovatel a dramatik o sobě, o své tvorbě a ruské literatuře // Lidove noviny. Brno, 1931. 23 Prosinca (23.12).

[4] *Бем А. Л.* Письма о литературе. Прага, 1995. С. 291–294.

[5] Eine Unterredung mit Evg. Zamjatin. Atempause in der russihen Literatur // Prager Presse. 1931. 22 Dezember (22.12). S. 4.

Достаточно развернутую характеристику «Атилле» дала Мельникова-Папоушкова, которая увидела даже автобиографические черты в образе Атиллы: «У Замятина аналитический ум, в жизни, в истории ему нравится искать параллели, которые могут показать действительность. Сочетая в себе европейца и настоящего русского, он стал размышлять о противопоставлении Европы и России. Оба качества привели его к загадке личности, подобной Атилле, который после своих поисков есть ни кто иной, как славянский князь, который пришел со своими народами на Запад. Аналогичная нашему времени и эпохе миграция народов, столкновение двух миров и двух культур дали Замятину импульс, чтобы он работал над этим сюжетом сейчас в двух литературных жанрах: драме и романе. Драма «Атилла» уже написана и принята к постановке в Петроградском большом драматическом театре. Это большое фантастическое полотно с грандиозным действием и массовыми сценами. Над романом Замятин пока еще работает и не говорит, когда роман приобретет окончательную форму»[1].

В этом же интервью Замятин достаточно откровенно описывает картину современного ему советского литературного процесса: «Послушайте, я инженер, и потому допущу определенную техническую метафору: можно сделать из чистого золота детали машин, даже другие вещи, возможно, что эти машины будут работать, но разумным это не может называться. Нечто подобное происходит с русской беллетристикой, которая год назад должна была принимать «промышленные черты», а сегодня идет за лозунгом «герой труда». И то, и другое – довольно непрочно, потому что атмосфера и типы изучаются слабо и экскурсно, и на основательное и серьезное углубление в тему нет времени. <…> …Из этого родится новое недоверие и, возможно, пренебрежение к писателю»[2]. Далее Замятин называет имена А.А. Фадеева, Ю.Н. Либединского, Д.И. Лаврухина, А.П. Пла-

[1] *Melniková-Papoušková N.* Z mých setkání a rozhovorů s Jevgenijem Zamjatinem // Rozpravy Aventina. Praha,1931. №. 16. S. 126.

[2] *Там же.*

тонова и Л.С. Овалова в качестве удачного примера перехода советской литературы к социальной проблематике.

В то же время писатель выражает обеспокоенность, что «в стороне от пролетарской сферы правит растерянность и неопределенность в вечных перегруппировках, то есть вынужденное приспособление к новым лозунгам, явлениям и другим изменениям. Возможно, потому сейчас и пишется меньше, нежели писалось»[1]. Замятин обращает внимание на то, «что в России литературу делят не только по направлению и настроению, но и по месту, и поэтому в Петрограде и в Москве разные группы»[2]. Он называет в числе лучших «москвичей» А. Малышкина («Севастополь»), Л. Славина («Наследники»), лучших «консервативных» петроградцев К. Федина («Похищение Европы»), А. Толстого («Черное золото»), А. Белого (второй том «На рубеже двух столетий», третий том «Москвы»).

Замятин весьма смело подвергает критике советский театр, который, по его мнению, утратил свои лучшие традиции: «…Современный русский репертуар очень слабый. Довольно верно заметил один иностранный режиссер[3] во время пребывания в России, что русские актеры одни из лучших в мире, но играют худший репертуар. Всё, что сегодня ставится на сцене, написано à thèse. Можно заметить легкий уклон в классику, хотя параллельно встречаются и такие явления, как в Камерном театре в «Гамлете наизнанку», где сцена безумия Офелии объясняется тем, что та девица легкого поведения пришла в настроении из бара и потому говорит несвязно»[4].

Кроме того, в пражской прессе было много публикаций, в которых творчество Замятина рассматривалось в контексте советского литературного процесса. Например, публикация Мельниковой-Папоушковой так и называлась «Писатель из СССР

---

[1] *Melniková-Papoušková N.* Z mých setkání a rozhovorů s Jevgenijem Zamjatinem // Rozpravy Aventina. Praha,1931. №. 16. S. 126.

[2] *Там же.*

[3] Вероятно, имеется в виду Сесиль де Милль.

[4] *Melniková-Papoušková N.* Z mých setkání a rozhovorů s Jevgenijem Zamjatinem // Rozpravy Aventina. Praha, 1931. № 16. S. 126.

(Евгений Замятин и его творчество»)[1]. Однако свои размышления о художнике «во всем его масштабе» критик начинает с попытки выявить художественную генеалогию писателя и возводит ее ко второй (в отличие от пушкинской) линии развития русской литературы, связанной с именами Н.В. Гоголя, Н.С. Лескова, Ф.М. Достоевского и А.М. Ремизова.

Критик замечает, что, несмотря на травлю, писателю удалось не только отстоять свое человеческое достоинство, но и право говорить правду. В анализе тематики творчества художника Мельникова-Папоушкова отмечает его русскость, что резко отличается от попыток других европейских критиков увидеть в Замятине англичанина: «Переходя к литературной деятельности Евгения Замятина, <…>, мы можем выделить две его основных точки: тематику и слог. Историческая традиция <…> указывает, что речь идет о писателе в основном русского типа. Несмотря на его широкие взгляды и высокую образованность, мы наблюдаем у него высокую склонность к провинциализму»[2].

Визиты советских писателей, которых всеми силами старались понять пражане, привели к тому, что был написан фельетон «Поэты в гостях» на приезд В. В. Маяковского и Замятина, в котором они противопоставляются друг другу по художественным тенденциям и творческой энергии: «Этой зимой прибыл в Прагу поэт полностью отличный, противоположный Маяковскому, инженер, который строил ледокол, создатель известного «Красина» Евгений Замятин. В его сердце нет шумного полыхания Маяковского, поэт Евгений Замятин – конструктор. Он рассказал нам о поэзии и искусстве в России… <…> Основа русского искусства – это конструктивизм, над ним развевается политический флаг. Театр тоже политический, несмотря на обращение к классике, политический в чем-то: но может ли он быть политическим телом и душой (которая в России опозорена, как везде, где бурлит только политическая жизнь), это политическая

[1] *Melniková-Papoušková N.* Spisovatel ze SSSR (Jevgenij Zamjatin i jeho tvorba) // Přitomnost. Praha, 1932. 20 ledna (20.01). S. 43.

[2] *Melniková-Papoušková N.* Spisovatel ze SSSR (Jevgenij Zamjatin i jeho tvorba) // Přitomnost. Praha, 1932. 20 ledna (20.01). S. 43-44.

постановка. Русские деятели искусства не могут использовать вдохновение, должны исполнять, должны конструировать»[1].

Теплый прием Замятина в Праге и внимание чехословацкой прессы не остались без внимания в СССР, где, однако, писателя уже заочно в «Литературной газете» подвергли новой травле[2], опираясь на перевод заметки из коммунистической газеты «Rudé Právo», которая называлась «Лекция несоветского писателя из СССР в «Умелецкой беседе»»[3]. Кроме провокационного заголовка в самой заметке отсутствуют какие-либо явные выпады против Замятина, пересказываются лишь тезисы его лекции, однако в СССР ей были даны жесткие идеологические оценки: ««Контрреволюционное выступление «несоветского» писателя не может не вызвать негодования советских писателей»[4]. В письме к М. Слонимскому П. А. Павленко грубо замечал: «О Замятине все подтверждается. Получены газеты с его многочисленными интервью – старик сорвался с цепи. Ну, пусть будет пухом ему земля эмиграции!»[5].

Такая реакция на Родине Замятина не удивила: «За мою лекцию в Праге о русском театре «Лит. газета» меня обматерила – дело привычное»[6]. Писатель написал открытое письмо в редакцию с опровержением вольной трактовки советскими критиками заметки в «Rudé Právo», которое было опубликовано только спустя полгода 17 сентября 1932 года. Развернувшаяся в СССР новая идеологическая кампания против Замятина вызвала непонимание в Чехословакии и газета «Lidove noviny», обратившись к истории «реферата» из Rudé Právo в «Литературной

[1] Básníci hostující. Feuilleton // Zvon: týdeník beletristický a literární. Praha, 1932. № 25. 9.03. S. 349.

[2] См. подробнее об этом: *Фрезинский Б. Я.* Е. Замятин в архиве М. Слонимского // Е. И. Замятин: Личность и творчество писателя в оценках отечественных и зарубежных исследователей. СПб.: РХГА, 2015. С. 96-100.

[3] Prednáška nesovětského spisovatele ze SSSR v «Umělecké besedě» // Rudé Právo. Praha, 1932. 1 ledna (01.01). S. 8.

[4] *Скачков М.* Гастроли Евгения Замятина // Литературная газета. 1932. 4 февраля. С. 1.

[5] ЦГАЛИ СПб. Ф. 414. Оп. 1. Ед. хр. 46. Л. 15.

[6] Письма Е. Замятина К. Федину // Русская литература. 1998. № 1. С. 104.

газете», выступила в защиту художника: «Замятин во время пребывания своего в Праге сделал больше, чем все те, кто до сих пор выступал в роли культурных посредников Чехо-Словакии и СССР и кто остался, однако, чуждым чехословацкой культурной жизни»[1], - отмечал В. Кениг. Скорее всего, агрессивные нападки критиков «Литературной газеты» после пражского триумфа стали последней каплей в принятии Замятиным решения о невозвращении в Советский Союз.

В настоящей работе представлены лишь некоторые оценки творческой личности Е. И. Замятина, нашедшие отражение в чехословацкой прессе начала 1930-х годов[2]. Представляется, что они свидетельствуют о мировом масштабе художественных достижений писателя и влиянии его идей на европейской искусство 1930-х годов в целом.

[1] *Koenig V.* Néco o demmciacich akulturnim zblizeni s SSSR // Lidove noviny. Brno, 1932. 25 Unora. S. 7.

[2] Полностью переводы статей из пражских изданий представлены в журнале «Филологическая регионалистика».

*Глава вторая*

# МЫСЛИ Е. ЗАМЯТИНА О БУДУЩЕМ ЛИТЕРАТУРЫ И ИХ РЕАЛИЗАЦИЯ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ РУССКИХ ПИСАТЕЛЕЙ XX–XXI ВЕКОВ

© *К. Д. Гордович*

Не так часто бывает, чтобы писатель выступал в роли теоретика, формулировал свои принципы подхода к литературе. В случае с Замятиным было именно так. В лекциях, статьях, в откликах о творчестве молодых писателей он высказал целый ряд положений о современной прозе и о перспективах развития литературы. Уникальность ситуации и в том, что те принципы, о которых говорил Замятин-теоретик, он осуществлял в своей художественной практике. Он был из числа тех самых «еретиков», которые, по его убеждению, только и могут создавать новую литературу: «Настоящая литература может быть только там, где ее делают не исполнительные и благонадежные чиновники, а безумцы, отшельники, еретики, мечтатели, бунтари, скептики»[1].

Главную особенность новой литературы Замятин назвал «синтетизмом». Этот термин оказывается очень емким, включает и понимание эволюции, и связь реализма и символизма, и смещение планов, и сотворчество автора и читателя: «…синтез подошел к миру со сложным набором стекол, и ему открываются гротескные, странные множества миров, открывается, что человек – это Вселенная»; «синтетического характера формальные эксперименты, синтетический образ в символике, синтезированный быт, синтез фантастики и быта»[2].

В данной работе из многих аспектов, затронутых Замятиным, я выделю два: размышления о смещении планов, смеще-

[1] *Замятин Е.* Я боюсь // Замятин Е. Избранные произведения: в 2 т. Т. 2. М.: Худож. лит., 1990. С. 252.

[2] *Замятин Е*. Новая русская проза // Там же. С. 362, 366.

нии времени и включение фантастики: «… в сегодняшнем искусстве синтез фантастики с бытом»; «смещение планов для изображения сегодняшней фантастической реальности»[1].

Опыт включения фантастики и смещения планов в творчестве Замятина хорошо изучен. В данной главе поставлена задача показать на ряде примеров, как те принципы, о которых в начале 1920-х годов говорил Замятин, реализуются в художественных произведениях его современников, писателей советского и постсоветского периода. В качестве примеров выбраны произведения М. Козырева («Ленинград», 1925); некоторые из повестей и романов 1960–1980-х годов Ю. Трифонова и Ч. Айтматова и роман Е. Водолазкина «Авиатор» (2015).

Выбор сатирической повести М. Козырева не случаен. Ее автор отправляет своего героя в более близкое будущее, чем в романе Замятина (в 1950 год), но тоже в такое, в котором «осуществлены» задачи социальной революции. Если в Едином государстве уже не было классов, то в городе Козырева пролетарское происхождение – главный показатель для получения всех благ. Главный герой, попадающий в этот мир, – пролетарий с дореволюционным стажем не только работы на заводе, но и участия в маевках.

В этом выдуманном мире уж очень все узнаваемо. Акцент, как и в романе «Мы», сделан на отношении к отдельному человеку, насаждении общих правил, на том, как осуществляется в новом обществе воздействие на сознание его граждан. В этой сфере все решено, организовано и не допускает отклонений. Человеку, попавшему в послереволюционный социалистический город из старой жизни, предъявляют претензии: «Вы обнаружили наклонность к самостоятельному мышлению в области тех вопросов, которые подлежат компетенции высших органов государства. Зачем вам думать? Ведь все эти вопросы уже разрешены и обдуманы до конца»[2]. Уровень достигнутого «усиленно вбивался в головы» граждан, которые иначе могли его и не за-

[1] *Замятин Е.* О синтетизме // Замятин Е. Избранные сочинения: в 2 т. Т. 2. М.: Худож. лит., 1990. С. 382–383.

[2] *Козырев М.* Ленинград // Возвращение. Вып. 1. М., 1991. С. 66.

метить. А убеждали столь агрессивно их в том, что «существующий строй есть самый лучший строй, что рабочий класс добился того, за что боролся, и что обязанность каждого рабочего охранять этот строй»[1].

Практически все «достижения» нового общества последующими «уточнениями» не просто снижались, но почти и снимались: «Вполне понятно, что в клуб никто не ходил – в пивной было интересней и веселее … Многие не понимают, что они живут в совершеннейшем государстве»[2].

«Мы» Замятина, «Чевенгур» Платонова, антиутопия Козырева, рисующие «осуществленный» коммунизм, очень не скоро пришли к российскому читателю. Но если произведения Замятина и Платонова сейчас широко известны, то о книге Козырева и ее авторе этого не скажешь. Вместе с тем, перед нами блестящий пример сочетания фантастики с обилием узнаваемых бытовых подробностей, благодаря которым и создается сатира. Предметом сатирического изображения становится не материальная сторона новой реальности, а мир человеческих отношений, уровень и направленность мыслей.

Показалось интересным привлечь к разговору об экспериментах с художественным временем творческий опыт Ю. Трифонова.

О том, насколько «время» важно в произведениях Трифонова, писали многие. О мотиве времени у Трифонова читаем и в «Истории русской литературы XX века» В. Баевского (1999), и в учебных пособиях Е. Роговер (2002) и Т. Давыдовой и И. Сушилиной (2007), где творчеству Трифонова посвящена отдельная глава. Я, в данном случае, хочу подчеркнуть значимость для раскрытия замысла писателя именно смещения времени – из настоящего в прошлое и обратно. Это нужно, чтобы лучше понять сегодняшний день, переоценить многое в прошлом, прежде всего в себе и в своих представлениях и оценках.

В романе «Старик» (1978) принципиально значимо соотношение взглядов сегодняшних и прежних, полувековой давности,

[1] *Козырев М.* Ленинград… С. 63.
[2] *Там же*. С. 87.

когда сегодняшний старик был молодым, когда шла Гражданская война и расправы с теми, кто оказывался в чем-то против, воспринимались справедливыми и оправданными.

В этой книге нет фантастических картин, но мир памяти и воображения постоянно соотносит людей и события, преодолевая временной интервал: «Дни мои все более переливаются в память, и жизнь превращается в нечто странное, двойное: есть одна, всамделишная, и другая, призрачная, изделие памяти, и они существуют рядом»[1].

Время определяется не вехами событий, а степенью осознания происходящего: «… между двумя смертями – между временем, когда я еще не успел стать собой, и временем, когда перестал быть собой,… между двумя смертями – пролегала долгая жизнь, в течение которой меняешься не ты сам, а твое отношение к целому, не имеющему названия, к жизне-смерти»[2].

Почти невозможно, но так нужно, так важно увидеть время: «Когда течешь в лаве, не замечаешь жара. И как увидеть время, если ты в нем? Прошли годы, прошла жизнь, начинаешь разбираться, как да что, почему было то и это… Редко кто видел и понимал все это издали, умом и глазами другого времени»[3].

Пишущие о романе главное внимание уделяли тому конфликту в сегодняшней жизни героев, в котором все они (и молодые, и старые) проходят испытание бытом. На мой взгляд, главный интерес романа в соотношении сегодняшнего и давнего, хотя тематически эти пласты не перекликаются. Роман «Старик» был чуть ли не первым в советские годы произведением, в котором ставился вопрос о возможности изменения отношения к Гражданской войне и к ее героям, к оценке самого события. Трифонову удалось это сделать так сильно и убедительно, не как историку, социологу, а как художнику за счет смещения временных пластов, соотношения представлений не людей разных поколений, а самого участни-

[1] *Трифонов Ю.* Старик // Трифонов Ю. Дом на набережной. Повести и рассказы. Роман. М.: Эксмо, 2008. С. 154.

[2] *Там же*. С. 187.

[3] *Там же*. С. 210.

ка событий, которому помогает разобраться и память, и давние сомнения, и чувство вины, и документы.

Этот «пересмотр» оценок, начатый Трифоновым, будет осуществляться еще долго. В том же ключе можно воспринимать произведение, написанное уже с позиций сегодняшнего дня – роман Л. Юзефовича «Зимняя дорога» о генерале Пепеляеве. При чтении этой книги невольно вспомнился «Старик» Трифонова.

В повести «Дом на набережной» (1976) писатель проводит другой вариант смещения времени. В сегодняшней жизни через несколько десятилетий после окончания школы происходит встреча двух бывших одноклассников. Предваряет повествование авторское размышление о возможности такой встречи: «Никого из этих мальчиков нет теперь на белом свете. Кто погиб на войне, кто погиб от болезни, иные пропали безвестно. А некоторые, хотя и живут, превратились в других людей. И если бы эти другие люди встретили бы каким-нибудь колдовским образом тех, исчезнувших … боюсь, не догадались бы даже, что встретили сами себя…»[1].

Однако автору важно реализовать такую встречу в настоящем, чтобы затем перенести героев и читателей вслед за ними в далекое прошлое.

Самое интересное в книге – это «путешествие» в прошлое, в детство и юность тех, кто жил в доме на набережной и вокруг него – в годы, когда все начиналось и закладывалось. Это и опыт выяснения отношений, и поступки, за которые может быть стыдно всю жизнь, и первая любовь, и первое предательство.

Бытовые детали и подробности характеризуют, казалось бы, конкретную эпоху. Вместе с тем, писатель в раскрытии взаимоотношений героев, их внутреннего мира, тех конфликтов, в которые они втягиваются, затрагивает вопросы вневременные, волнующие и современного читателя.

В контексте заявленной темы логично обратиться и к творчеству Ч. Айтматова. Прием смещения времени использовал он

[1] *Трифонов Ю.* Дом на набережной // Там же. С. 7.

во многих произведениях. Так, в повести «Прощай, Гульсары» (1967) основу сюжета составляет путь старого человека и старого коня. Для Гульсары это, безусловно, последняя дорога. У человека и коня много «общих» воспоминаний. В памяти героя один за другим возникают эпизоды из прошлого, из юности. Обращение к прошлому, в данном случае, не для пересмотра своих жизненных позиций, а как подведение итогов. Есть что вспомнить, не зря прожита жизнь.

В романе «И дольше века длится день» («Буранный полустанок») (1981), кроме экспериментов со временем, Айтматов обращается и к фантастике. В предисловии к книге он так это объясняет: «Фантастическое – это метафора жизни, позволяющая увидеть ее под новым, неожиданным углом зрения. Метафоры сделались особенно необходимы в наш век … потому, что фантастичен мир, в котором мы живем, раздираемый противоречиями…»[1]. Замечаем очевидную перекличку со словами Замятина.

По ходу развития сюжета включает писатель одну из легенд далекого прошлого о жестокой расправе кочевников со своими рабами – превращение их в беспамятных манкуртов: «Манкурт не знал, кто он, откуда родом-племенем, не помнил детства, отца и матери – одним словом, манкурт не осознавал себя человеческим существом. Лишенный понимания собственного «я», манкурт с хозяйственной точки зрения обладал целым рядом преимуществ. Он был равноценен бессловесной твари и потому абсолютно покорен и безопасен»[2].

Что может быть страшнее такого воздействия на сознание человека? Однако с этим преданием определенным образом перекликается «проект» управления сознанием уже из будущего: «Человек будет все делать по программе из центра. Ему кажется, что он живет и действует сам по себе, по своей вольной воле, а на самом деле по указанию свыше. … Все будет предусмотрено в поведении человека – все поступки, все мысли, все желания»[3].

---

[1] *Айтматов Ч.* И дольше века длится день… М.: АСТ, 2010. С. 13

[2] *Там же.* С. 139.

[3] *Там же.* С. 52–53.

Не перемещая своих героев во времени, писатель дает им возможность и заглянуть в прошлое, и представить будущее. Общим мотивом оказывается полное обезличивание. Но в этом романе, в фантастической его части, есть и другие варианты будущего. Речь идет о встрече наших космонавтов с представителями внеземной цивилизации.

Но и в реальном мире герои обсуждают вопрос о будущем, о том, что они смогут передать детям: «… колесо времени убыстряется. Им придется до всего самим доходить, своим умом, и за нас отвечать отчасти задним числом. А мыслить всегда тяжко. Потому им придется труднее, чем нам»[1].

И в этом романе, как и в более поздних «Плахе», «Тавро Кассандры» Айтматов широко использует и прием смещения времени, и включение фантастических вкраплений в реалистическое повествование. А смысловой центр всегда связан с осознанием человеком себя, кем бы он ни был – учителем, журналистом, железнодорожником, пастухом.

Завершим круг примеров романом современного писателя Е. Водолазкина «Авиатор» (2016). Сюжет романа Е. Водолазкина «Авиатор» включает фантастическую историю о «размороженном» человеке, очнувшемся через семьдесят лет в новой стране, соответственно переживающем новый поворот своей судьбы.

Три реальности – дореволюционная, советская и постсоветская – воспроизводятся в деталях на страницах книги. Две – в памяти героя, третья – в его сегодняшнем существовании. Главное, очевидно, не столько в конкретных особенностях каждой, сколько в мировидении, мироощущении.

У героя на глазах читателя восстанавливается память, он возвращается к жизни. В дневниковых записях, которые он ведет по просьбе врача, чередуется ожившее прошлое и настоящее. Может быть, большей проблемой, чем память о прошлом, оказывается осознание своего «выпадения» из времени: «А мне как раз моя колея не нравится. Какая-то кривая, прерывистая – где она столько лет петляла? И главное куда ведет? В ту стран-

[1] *Айтматов Ч.* И дольше века длится день… С. 174–175.

ную жизнь, которую вижу по телевизору? Эта жизнь меня пока не увлекает»[1]; «… не мое это время, не родное, я это чувствую и не могу с этим временем сблизиться»[2].

Платонову дана возможность увидеть двух представителей его времени – любимую женщину, правда, в возрасте 93 лет и уже не узнающую окружающих, и одного из мира палачей – своего начальника на Соловках, который в самом начале встречи предупреждает, что от него не надо ждать покаяния. Центр смещается на самого себя – на свое знание прошлого и понимание его значения для настоящего: «Живущие в том времени еще не знали, о чем свидетельствовать перед потомками, не знали, что именно спустя десятилетия пригодится. А я знаю»[3].

Это осознание совершается и, тем самым, исчерпывает возможности фантастического сюжета.

Показавшийся удачным эксперимент обречен – и российские и немецкие врачи признали безнадежность ситуации, неизбежность смерти. Повествование заканчивается неоднократными попытками самолета, летящего из Германии, совершить посадку без шасси. Автор уходит от определенности финала – мы не видим ни смерти героя на больничной койке, ни авиакатастрофы. Реальное развитие событий в данном случае могло бы только повредить общему впечатлению и общему смыслу.

Круг примеров экспериментов со смещением времени и включением фантастики можно значительно расширить. Среди очевидных романы В. Войновича «Москва 2042» (1998), О. Славниковой «2017» (2008). Интересен и опыт «возвращения» к прошлому – попытки воссоздать историю семьи, переходящие в историю времени. Это книга 2018 года «Памяти памяти» М. Степановой. Прошлое переплетается с настоящим, личное с общим, реальное с воображаемым.

Насколько точно Замятин почувствовал тенденции развития литературы. Уместно в этой связи вспомнить и о том сопоставлении, которое он проводил между литературой «сегодняшней»

---

[1] *Водолазкин Е.* Авиатор. М.: АСТ, 2016. С. 93.
[2] *Там же.* С. 274.
[3] *Там же.* С. 287.

и «современной»: «Сегодняшнее» и «современное» – величины разных измерений; у «сегодняшнего» – практически нет измерения во времени, оно умирает завтра, а «современное» живет во временных масштабах эпохи»[1].

Авторы произведений, рассмотренных в данной работе, стремились раскрыть те аспекты жизни, те особенности человеческой души и сознания, которые волнуют и задевают современного читателя и, очевидно, не устареют завтра. О читателе и его отношении к литературе Замятин тоже высказал те мысли, которые часто встречаются в работах современных критиков и литературоведов, размышляющих об активизации читателя, постоянном или открытом, или завуалированном обращении писателя к нему, в расчете на сотворчество. Статья Замятина «О синтетизме» завершалась мыслями о читателе: «Синтетизм открывает путь к совместному творчеству художника, и читателя, и зрителя. В этом – его сила»[2].

[1] *Замятин Е*. О сегодняшнем и современном // Замятин Е. Замятин Е. Избранные сочинения: в 2 т. Т. 2. М.: Худож. лит., 1990. С. 378.

[2] *Замятин Е.* О синтетизме // Там же. С. 385.

*Глава третья*

# ФОРМО – И СМЫСЛООБРАЗУЮЩАЯ РОЛЬ ВИЗУАЛЬНЫХ ОБРАЗОВ В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ СИСТЕМЕ Е. ЗАМЯТИНА

*© Л. К. Оляндэр*

«“Ни одной второстепенной детали, ни одной лишней черты: только суть, экстракт, синтез, открывающийся глазу в сотую долю секунды, когда собраны в фокус, спрессованы, заострены все чувства. Сегодняшний читатель и зритель сумеет договорить картину, дорисовать слова – и им самим договоренное, дорисованное – будет врезано в него неизмеримо прочнее, врастет в него органически. Здесь – путь к совместному творчеству художника и читателя или зрителя”.

Это я писал несколько лет назад о Юрии Анненкове, о его рисунках. Это я писал не об Анненкове, а о нас, о себе, о том, каким, по-моему, должен быть словесный рисунок».

*Евгений Замятин*. Закулисы

Наследие «гроссмейстера литературы»[1] Евгения Замятина (1884–1937) сегодня находится в стадии активного осмысления. О масштабности этого процесса свидетельствуют, прежде всего, Межвузовский региональный проект, осуществленный в Тамбове в 2004 году под руководством и научной редакцией Л. В. Поляковой, – «Замятинская энциклопедия. Лебедянский контекст. Материалы, исследования, документы, справки»[2], представляющие новый ракурс видения творчества писателя, два фундаментальных тома – «Замятин: pro et contra (2014, составители

[1] См.: *Михайлов О.* Гроссмейстер литературы // *Замятин Е. И*. Избр. произведения: в 2 т. М.: 1990. Т. 1. С. 3–38.

[2] Замятинская энциклопедия. Лебедянский контекст. Материалы, исследования, документы, справки. Межвузовский региональный проект / рук. проекта и науч. ред. Л. В. Полякова; автор «Введения в энциклопедию» Н. Н. Комлик; авт.-сост. Н. Н. Комлик, Т. П. Дудина, Н. Ю. Желтова, О. К. Крамарь, С. В. Краснова, И. М. Курносова, Л. В. Полякова, О. Д. Харлампиди, Н. А. Чистякова и др. Тамбов–Елец, 2004. – 484 с.

О. В. Богданова и М. Ю. Любимова)[1], «Замятин: Личность и творчество Евгения Замятина в оценке отечественных и зарубежных исследователей. Антология» (2015, составитель О. В. Богданова), – значима по своему замыслу и попытке его осуществить – «Замятинская энциклопедия» (2018) Т. Г. Давыдовой и многое другое. Необходимо, на наш взгляд, особенно акцентировать вышедшее в 2014 году в двух книгах «Литературоведение на современном этапе»[2], в котором не только опубликованы материалы международного конгресса литературоведов, проходившего в Тамбове и Ельце 1–4 октября 2014 года, но и представлен анализ результатов многофункционального Международного научного центра наследия писателя. Он, действуя в Тамбове с 1990 года, «наряду с Санкт-Петербургом (Национальная государственная библиотека) и Лозанной (Лозаннский университет, Швейцария) является ведущим центром, где проводится интенсивная работа по возвращению к российскому читателю творческого наследия выдающегося писателя»[3]. Не теряет своей актуальности и аналитическая статья Л. В. Поляковой «Открытия, сенсации, приговоры в новейших работах о Е. Замятине. Контроверза» (1999)[4]. Заметным вкладом являются мо-

[1] См.: Замятин: pro et contra, антология / сост. О.В. Богдановой, М. Ю. Любимовой, вступ. ст. Е. Б. Скороспеловой. СПб: РГХА, 2014. 974 с.; Личность и творчество Евгения Замятина в оценке отечественных и зарубежных исследователей. Антология / сост. О.В. Богданова. СПб: НП «МОПО “Апостольский город – Невская перспектива, 2015. 480 с.

[2] Литературоведение на современном этапе. Теория, история литературы. Творческие индивидуальности. К 130-летию Е. И. Замятина. Вып. 2. Книга первая. Тамбов: Издательский дом ТГУ имени Г. Р. Державина, 2014. С. 58–63.

[2] *Полякова Л. В.* Открытия, сенсации, приговоры в новейших работах о Е. Замятине. Вестник ТГУ. Вып. 1. Тамбов: Изд-во ТГУ имени Г. Р. Державина, 1999. С. 49–64.

[3] *Полякова Л. В.* Предисловие // Литературоведение на современном этапе. Теория, история литературы. Творческие индивидуальности. К 130-летию Е. И. Замятина. Вып. 2. Книга первая. Тамбов: Издательский дом ТГУ имени Г. Р. Державина, 2014. С. 13–23.

[4] *Полякова Л. В.* Открытия, сенсации, приговоры в новейших работах о Е. Замятине. Вестник ТГУ. Вып. 1. Тамбов: Изд-во ТГУ имени Г. Р. Державина, 1999. С. 49–64.

нография Н. Н. Комлик «Творческое наследие Е. И. Замятина в контексте традиций русской народной культуры»[1]:, учебное пособие В. Н. Евсеева «Художественная проза Евгения Замятина: проблемы метода, жанровые процессы, стилевое своеобразие»[2] и Н. Ю. Желтовой «Константы национального характера в литературе первой половины XX века»[3] и многих других. Достигнув больших результатов, но, так и не исчерпав всей проблематики, которою ставит перед наукой творчество писателя, замятиноведение создало – и в этом большая его заслуга – благоприятные условия для прочтения текстов Е. Замятина в новых ракурсах. Так, на наш взгляд, все еще остается актуальным осознание формо- и смыслообразующей роли визуальных образов в смоделированной им действительности, необходимость осмысления самой *поэтической техники*[4] их создания. Отсюда, *цель* статьи состоит в том, чтобы, опираясь на современные методологии литературоведения, включая герменевтику и основные положения П. Рикёра об интерпретации[5], взятые в их связи с рецептивной эстетикой[6], охарактеризовать формо- и смыслообразующую роль визуальных образов в художественной системе Е. Замятина, сосредоточиваясь прежде всего на самом его

[1] *Комлик Н. Н.* Творческое наследие Е. И. Замятина в контексте традиций русской народной культуры: монография. Елец: Елецкий гос. пед. ин-т, 2000. 265 с.

[2] *Евсеев В. Н.* Художественная проза Евгения Замятина: проблемы метода, жанровые процессы, стилевое своеобразие: учебное пособие. М.: Прометей, 2003. 224 с.

[3] *Желтова Н. Ю.* Константы национального характера в литературе первой половины XX века. Тамбов: Тамбовский гос. ун-т, 2006. 166 с.

[4] На такой необходимости настаивает М. Гаспаров в книге *Гаспаров М. Л.* О русской поэзии. Анализы, интерпретации, характеристики. СПб: Азбука, 2001. 480 с.

[5] *Рикёр П.* Конфликт интерпретаций. Очерки о герменевтике М.: КАНОН-пресс-Ц; Кучков, 2002. С. 40–68.

[6] Теоретическое обоснование такой связи дано в монографии украинских теоретиков литературы: *Червинська О. В., Зварич І. М., Сажина А. В.* Психологічні аспекти актуальної рецепції тексту. Чернівці: Книги –XXI, 2009. 284 с.

тексте[1] и технике мастерства (приемах), помня при этом, что «в дискурсивном значении форма предстает в определенном смысле текстом, который требует прочтения»[2], и что, как утверждал Е. Замятин: «В слове – и цвет[3], и звук: живопись и музыка дальше идут рядом»[4]. Одновременно надо отметить, что у него такое гармоничное сочетание всегда было полифункционально. Достаточно взять хотя бы одну из начальных фраз рассказа «Землемера» (1918): «На парах – полын осыпался *сухой, желтой* пылью. Веял ветер, пел ветер весь день – и душно было еще пуще от ветра»[5], – чтобы убедится в том, что писатель, акцентируя в ней только одну ярко представленную деталь – *сухую, желтую пыль*, достигает решения нескольких задач. Он вызывает в воображении читателя целостную картину знойного дня уходящего лета, дает возможность не только увидеть его, но и ощутить всю тягость невыносимого зноя. А выразительность звукописи создает образ реального, но почти олицетворенного ветра – он же поет, что воспроизводится не только гласными фонемами: *о – о – о – ы –э –э – э – э – э – э – э – э – э*. Необходимый эффект усиливается и характеризующим звук семантическим значением слова *сухой с* его свистящим *с* и глухим *х: х – с –с – с – х.* Налицо синтез двух стилевых измерений – реального и метафорического. Так, динамичный ветер – и реальный, и одновременно в определенной мере метафорический[6],

[1] Особенно методологически ценна гаспаровская мысль о том, что каждые существующие сегодня «приемы прочтения вполне законные», но «начинать нужно со взгляда на текст – лишь потом, по мере необходимости для понимания расширять свое поле зрения» [Гаспаров М. Л. Указ. соч. С. 12].

[2] *Червинська О. В.* Аргументи форми. Чернівці: Чернівецький нац.. ун-т, 2015. С. 6.

[3] Об этом см.: *Гуделева Е. М.* Символика цвета в творчестве Е.И. Замятина: автореф. дис. … канд. филол. наук. Иваново, 2008.

[4] *Замятин Е. И.* Закулисы // URL: http://az.lib.ru/z/zamjatin_e_i/text_1929_zakulisy.shtml

[5] *Замятин Е. И.* Землемер // Замятин Е. И. Избр. произведения. Т. 1... С. 326–337.

[6] «Создавая образ и апеллируя к воображению, метафора порождает смысл, воспринимаемый разумом» – говорил Ортега-и-Гассет [Ортега-и-Гассет. Две великие метафоры // Теория литературы. М.: Прогресс, 1990. С. 9].

возможно, даже символ, то есть неоднозначный образ ничем неограниченной и ликующей стихийной вольницы (веял, пел) – (квази) противопоставлен отживающему *полыну*. Кажется, парадигма очевидна: побеждающая Жизнь – побеждаемая Смерть: веселый *ветер* говорил, что жизнь со смертью *полына* не кончается, но это так и не так. У Е. Замятина большую смыслообразующую нагрузку несет пунктуационный знак *тире*, после которого идет « – и душно еще пуще от ветра». Тире образует

---

Замятинские метафоры, которые ассоциативно активизируют в памяти схожие образы, созданные другими авторами, способствуют возникновению в сознании реципиента своеобразной полифонической ситуации. Вот и *метатекстовом* пространстве «Землемера» метафорические образы *ветра* и *пожаров* у Е. Замятина созвучны с блоковскими образами *ветра* и *пожара* из поэмы «Двенадцать»: «Ветер, ветер – на всем божьем свете» и «Мы на горе всем буржуям / Мировой пожар раздуем, / Мировой пожар в крови / – Господи благослови!». А эпизод с издевательской потехой над «собакой барыниной», рассматриваемый в контексте с замятинской повестью «Уездное», Окуровским циклом и «Несовременными мыслями» М. Горького, вызывает у реципиента отвечающие запросам времени интенции о народе – не только русском – и человеке, мысли о том темном, что пробуждается в ситуации безудержной стихии или в атмосфере поощряемой вседозволенности... Тут уместно вспомнить слова Т. Ружевича, пережившего фашистскую оккупацию Польши: «Мы открыли страшную тайну, спрятанную под покровом культуры, цивилизации и всего того, чему учили нас в школе. Мы открыли, что Homo sapiens – непредсказуемый монстр, чудовище!.. Мы открыли ад на земле…» [*Ryïewicz T.* W rozmowie z Czerniawskim A. // Literatura na bwiecie. 1976. N. 8. S. 331. Перевод Г. Н. Санаевой].

Сам землемер – человек неспособный на поступок – тоже может быть рассмотрен в контексте «лишних людей», созданных русской литературой. Иными словами, реализуются – после обязательного «взгляда на текст и только на текст» – «вполне законные», по определению М. Гаспарова приемы, [См.: *Гаспаров М. Л.* О русской поэзии. Анализы, интерпретации, характеристики. СПб : Азбука, 2001. С. 12–14]. Обращаясь к интенциям реципиента, важно не упускать из виду то, что «…інтерпретаційну модель літературного твору слід розглядати на тлі інтерпретації літературного твору й протиставляти їй як таку, що має внутрішню межу на відміну нескінченності процесу інтерпретацій, що цієї межи позбавлений» (« интерпретационную модель литературного произведения следует рассматривать на фоне интерпретаций литературного произведения и противопоставлять её как такую, которая имеет внутреннюю границу в отличие от безконечного процесса интерпретаций, который этой границы не имеет») [См.: *Астрахан Н. 1.* Буття літературного твору: Аналітичне та інтерпретаційне моделювання. Київ: Академвидав, 2014. С. 253].

длинную паузу, за которой следует почти физическое ощущение *духоты* от *зноя*, но не только: на уровне подсознания зарождается мысль: вольный ветер тоже душит…

Эта фраза-зачин начинает коррелировать с другими фразами, с их ключевыми словами, словосочетаниями: *худого не сделал – дюже обидели – хрустнуло – мужичье царство, язычина с неба, далекое зарево*: где-то *горела помещичья усадьба – держи, держи братцы! Держи собаку барынину*! (бессмысленное и мучительное ее убийство) – *управителя спалим* – «распоряжения» маляра Митрия: «Никаких закононарушительных жижизненных пороков... С собачкой... И потому: ш-ш-ш! Прошу! Чтоб все тихо!» и др[1]. А далеко не случайное словосочетание «*управителя спалим*» ассоциативно переключает сознание на существующее *управление*, на строй, который на глазах рушился. Возникающие ассоциации порождают у информированного и креативного читателя интенции, которые вовсе не следует приписывать Е. Замятину по типу: *сказал, показал, выразил*. Однако нельзя забывать и то, что эти интенции провоцируются им и в иной ситуацией. Ведь в новых условиях, когда в обществе происходит «повторное переживание» произведения, его *текст* прочитывается несколько иначе, чем прежде, что ставит нового реципиента в диалогическое положение по отношению к восприятиям и интерпретациям предыдущих реципиентов.

Многофункциональны у Е. Замятина и портретные детали / метафоры: «*шершавые из сосновой коры руки*» маляра Митрия, «*Все* одинаковые – из *сосновой коры*, только бороды разные» и метонимическая деталь – *женские сапоги* землемера и другие – все они создавали в воображении реципиента *образ* жизненного *конфликта*, выраженного в комплексе его проявлений:

– повторяющаяся портретная деталь «*шершавые из сосновой коры руки», «*Все одинаковые – *из сосновой коры»* – это *внешний* групповой портрет и одновременно свидетельство о тяжелом крестьянском труде;

[1] *Замятин Е. И.* Землемер // Замятин Е. И. Избр. произведения. Т. 1… С. 332.

– акцентуация характерной черты: *из сосновой коры* – говорит о пропасти, разделяющей жизнь *крестьян* и *господ*, пропасти, которую дает ощутить контраст: «прогуливает себя *с белой* собачкой... только и делов... да-с»[1]

– за всем этим скрыта накопившаяся веками крестьянская обида, ненависть, то что у А. Блока названо «черной злобой» и то, что порождало месть и жестокость. За этими визуальными образами уже вставал мир гражданской войны и человек в нем. Жанровыми сценами, картинами, психологическими портретами писатель умел создать такую атмосферу, когда вся суть происходящего понималась «без слов». Он действительно говорил «языком изображаемой среды и эпохи»[2].

Текст «Землемера» легко кадруется, ибо он фактически состоит из идущих одна за другой картин, включая жанровые, которые и создают особый, тщательно прорисованный писателем художественный мир, стимулирующий воображение и сотворческую мысль читателя. Анализ свидетельствует о том, что в художественной системе Е. Замятина, с одной стороны, обладающей типологическими чертами, характерными для живописи и рисунка – будь-то словом, кистью, углем или карандашом – первой трети XX века, а с другой – отличающейся своеобразием замятинской манеры, визуальные образы выполняют сложнейшую формо- и смыслообразующую функцию на всех уровнях – текстовом, подтекстовом и метатекстовом.

И прежде всего, следует отметить, что в небольших по объему замятинских произведениях, будь то повести – «Уездное», «Бич Божий», «Наводнение», роман «Мы» или рассказ «Пещера» – в их емком подтекстовом и метатекстовом пространствах заключаются огромные смыслы философского, социального и психологического характера. В подтексте иногда даже одного предложения или его части благодаря словам-маркерам, про-

[1] *Замятин Е. И.* Землемер // Замятин Е. И. Избр. произведения. Т. 1... С. 327.

[2] *Замятин Е. И.* Техника художественной прозы // Литературная учеба. 1988. № 6. С. 80.

сматриваются сюжетные линии романного содержания, которые в своем воображении может развить информированный и креативный реципиент. Ведь именно на него рассчитывал писатель, в чем убеждают его слова в «Закулисах»: «Сегодняшний читатель и зритель сумеет договорить картину, дорисовать слова»[1].

В художественную ткань прозы Е. Замятина входят смыслообразующими элементами, взаимодействуя между собой, самые различные визуальные жанры – живописные портреты, портреты-зарисовки углем, жанровые сцены, пейзажи и так далее, которые необходимо рассматривать в системных связях, на что указывал и сам писатель: «А живопись – забыта? – писал он. – Нет: слышать и видеть во время работы приходится одновременно. И если есть звуковые лейтмотивы – должны быть и лейтмотивы зрительные[2]. Это четко просматривается, в частности, в повести «Уездное»[3].

В повести «Уездное», как и во многих замятинских произведениях, один живописный *кадр* – как правило, это жанровая сцена – сменяется другим *кадром,* но таким образом, что за каждой такой сценой кроется точечный «возможный сюжет» (С. Г. Бочаров), способный развиться в самостоятельную по-

---

[1] *Замятин Е. И.* Закулисы // URL:http: //az.lib.ru/z/zamjatin_e_i/text_1929_zakulisy.shtml.

[2] *Там же.*

[3] Небольшая по объему повесть «Уездное» находится в центре внимания критиков и литературоведов с момента ее появления, на что указывают все современные исследователи. Здесь же обратим внимание прежде всего на концептуальный подход Л. В. Поляковой, которая убедительно говорит об «уездном бытии», раскрывая художественно-философский аспект замятинского произведения (См.: *Полякова Л. В.* Е. Замятин в контексте оценок русской литературы XX века как литературной эпохи. Курс лекций. Тамбов: Изд-во ТГУ имени Г. Р. Державина 2000. 284 с.)

Глубокий анализ поэтики повести «Уездное» содержится в статье *М. А. Хатямовой* «Модернистская поэтика орнаментального сказа в ранней прозе Е. И. Замятина» // URL: https://cyberleninka.ru/.../modernistskaya-poetika-ornamentalnogo-skaza-v-ranney-p.

Интерес представляет и в определенной мере дискуссионная статья *Н. С. Капустиной* «Повесть Е. Замятина “Уездное” как художественное отражение трагедии распада семьи» (Вестник ТГУ. Гуманитарные науки. Вып. 4 (28), 2002. С. 64–71).

весть или роман. Такой «возможный сюжет», например, просматривается за начальной фразой повести: «Отец бесперечь пилит: “Учись да учись, а то будешь, как я, сапоги тачать»[1]. Идущий за этой фразой пробел, дает возможность на короткий миг задуматься о трудной жизни отца, о его желании вывести своего сына-недоросля в люди и так далее. И даже появляется ожидание именно такого развития действия. Но писатель круто поворачивает ракурс изображения, при котором отец-сапожник *исчезает*... Вместо жанровой сцены разговора отца с сыном возникает совершенно иная сцена, которая является (квази)продолжением разговора персонажа – позднее станет известно, что это Анфим Барыба, – с предполагаемым и находящимся «за кадром» собеседником. Известно, что перед Е. Замятиным – как «золотое» правило – стояла задача: на «первой же странице текста... определить основу всей музыкальной ткани, услышать ритм всей вещи»[2].

И надо сказать, что весь строй «Уездного» с первой фразы интонационно характеризует Барыбу – в том числе и его речь: явно слышится, как он передразнивает учителя, кому-то жалуясь на отца: «Отец бесперечь пилит: “Учись да учись, а то будешь, как я, сапоги тачать”.

А как тут учиться, когда в журнале записан первым, и, стало быть, как только урок, сейчас же и тянут:

– Барыба Анфим. Пожалуйте-с»[3].

Однако при внимательном всматривании в текст, замечается, что фраза-то не оформлена как прямая речь. И вот сцена на уроке идет уже от лица автора-нарратора:

«И стоит Анфим Барыба, потеет, нахлобучивает и без того низкий лоб на самые брови»[4].

С первых же строк в повести «Уездное» Е. Замятин – проявил себя не только как инструментальщик, но и рисовальщик, представая большим и оригинальным мастером, на что обратил

[1] *Замяти Е. И.* Уездное // Замятин Е. И. Избр. произведения. Т. 1… С. 39.
[2] *Замятин Е.* Закулисы…
[3] *Замятин Е. И.* Уездное // Там же.
[4] *Там же.*

свое внимание, несмотря на все свое неприятие замятинской концепции и А. Солженицын: **«УЕЗДНОЕ»** (1912). Заострённая идеологичность, – пишет он, – портит все художественные добытки. Да они-то – резкие, выпуклые до карикатуры. Вообще, оглядеться: вся конструкция и рисунок повести – грубы»[1]. Оценка Солженицына – субъективна[2] и пристрастна, хотя он вскользь и упоминает о «добытках» писателя. Но они-то и интересны и должны быть рассмотрены со стороны *техники* самого рисунка. Это рисунок начала XX века. Портрет Барыбы, линии рисунка: «нахлобучивает и без того низкий лоб[3] на самые брови» – по силе выразительности близки линиям П. Пикассо. Но слово, если его оценивать как инструмент, имеет свои преимущества перед углем и карандашом, состоящее в том – и это прежде всего, – что им передается динамика, движение мышц лица, которое, в свою очередь, становится «открытой дверью» или «окном» во внутреннее состояние персонажа. Как правило, портрет, сохраняя свою «самостоятельность» – он может рассматриваться как отдельный фрагмент – вписывается в определенную ситуацию, что придает ему особую выразительность.

Снова происходит своеобразная игра: Барыга как бы исчезает, появляется автор / нарратор, а затем он снова возникает, но уже в прямой речи с тем, чтобы снова уступить место автору / нарратору. Налицо *игра* в *исчезновение – появление* говорящего персонажа и автора-нарратора, которая завершается главенством последнего. Очевидно, тут Е. Замятин – раньше, конечно, –

---

[1] *Солженицын А.* И. Литературная коллекция. Из Евгения Замятина // Новый мир. 1997. № 10. С. 186–201.

[2] Несомненно, субъективный взгляд А. Солженицына представляет большой интерес как значимая страница писательской критики, что и рассматривается в диссертации Г. М. Алтыбаевой «Литературная критика А. И. Солженицына: проблемы, жанры, стиль, образ автора» (автореф. дис. … канд. филол. наук. Саратов, 2007). Одновременно считаем необходимым и тут еще раз почеркнуть всю значимость и объективность анализа солженицынских оценок, осуществленного Л. Поляковой в самом конце XX века. См.: *Полякова Л. В.* Солженицын о Замятине // А.И. Солженицын и русская культура. Саратов, 1999. С. 70–82.

[3] Этот прием Е. Замятин дважды использует и в романе «Мы», но там он передает совершенно иные содержание.

применил схожий «таинственный» прием *исчезновения,* что и Сальвадор Дали в картине "Исчезающий Вольтер" (1940). *Исчезновение* – тема давняя и разными способами воплощаемая в изобразительном искусстве. Но Е. Замятин это сделал словом. С. Дали приводится тут не только для наглядности: сопоставление свидетельствует о перекличках творческой манеры писателя с живописью. На картине испанского сюрреалиста Вольтер превращается в двух прелатов, потом наоборот... чуть-чуть глаз в сторону – и превращение происходит. А у Замятина то появляется говорящий Барыба, то исчезает, вместо него возникает автор-нарратор, а между ними вклинивается учитель: «Опять ни бельмеса? А-а-ах, а ведь малый-то ты на возрасте, замуж пора. Садись, брат». И снова автор нарратор: «Садился Барыба. И сидел основательно – года по два»[1]. Мастерски используя прием (квази) *исчезновения*, возможного в результате (квази) *перевоплощения Барыги*, и вновь его *возникновения*, ибо в природе своей он остается неизменным, Е. Замятин создает тот глубочайший по своему содержанию образ, который многоаспектно осмысляется в современном замятиноведении.

Такого удивительного *исчезновения* одного и *появления* другого, на наш взгляд, ни у одного писателя так разнообразно не проявлялось. Прием этот придает особую динамику всему повествованию. И всякий раз портрет Барыбы, а их много и каждый достоин отдельного рассмотрения, выполнен мастером рисунка. Но особенно привлекает барыговский образ в двух жанровых сценах. Первая может быть условно названа «Наказание отцом недоросля» (достаточно вспомнить его ответ на уроке): «“Опять сбежал, неслух, заворотень?” А он хоть бы что, совсем оголтелый: зубы стиснет, не пикнет. Только еще колючей повыступят все углы чудного его лица.

Уж и правда... углы. Не зря прозвали его утюгом ребята-уездники. Тяжелые железные челюсти, широченный, четырехугольный рот и узенький лоб, как есть утюг, носиком кверху. Да и весь-то Барыба какой-то широкий, громоздкий, громыхающий, весь из жестких прямых и углов. Но так одно к одному

[1] *Замятие Е. И.* Уездное. Избр. произведения. Т. 1… С. 39.

пригнанному, что нескладных кусков и лад какой-то выходит, может, дикий, может, и страшный, а все же лад»[1]. А вторая картина – «Барыба, жующий камешки».

Весь ряд определений скрежещет, шипит и свистит : колючий – жесткий – углы – громоздкий – громыхающий – из жестких прямых углов: к-ч- ж-с-г-гр-зд-гр-ж-ст-пр-г...

И если вспомнить, что Барыба станет исправником, то есть начальником полиции в уезде, представителем власти, то, невольно обратным чтением образ его – это не означает, что имеющиеся интерпретации отрицаются, – оборачивается иной стороной, обретая метафорическое значение, и наконец – предстает как гиперобраз тупости и жестокости самой полицейской системы. А слова, сказанные урядником Барыбой в конце повести: «– Послушай. Скажи им, что я-я им не-позволяю смеяться. И-я им... У нас теперь, смеяться строго не дозволяется... Нет, постой, я сам!»[2] – созвучны со знаменитой репликой грибоедовского Скалозуба:

Я князь-Григорию и вам
Фельдфебеля в Вольтеры дам,
Он в три шеренги вас постоит,
А пикнете, так мигом успокоит[3]

Отметив здесь перекличку писателя с А. Грибоедовым, являющейся лишь небольшой, сделанной по ходу анализа приемов в повести «Уездное» заметкой к достойно представленной в современном замятиноведении теме – «Е. Замятин и русская классика», – необходимо остановится на других смыслообразующих приемах писателя, которые остались почти незамеченными. В частности, речь идет об игре *света и тьмы, тепла и холода* в рассказе «Пещера», а также об особенностях способов передачи пространственной перспективы у Е. Замятина.

В. Н. Евсеев, раскрывая философское содержание «Пещеры», акцентируя ее онтологическую направленность, обратил

[1] *Замятин Е.И.* Там же. С. 39–40.
[2] *Там же*. С. 91.
[3] *Грибоедов А.С.* Горе от ума. М.: Наука, 1988. 480 117.

внимание на смыслообразующую роль в художественной системе рассказа цвета: «Синий цвет, – пишет ученый, – отсылает к «небесной» устремленности этой культуры, уменьшительные формы травестируют переживания о безвозвратно ушедшей культуре. Зеленый цвет неба, замкнутый, «картинный» характер этой сотворенной «вселенной» выражают ее «книжность», элитарностъ, земную непрочность»[1], – и тем самым вплотную подвел к вопросу, говоря словами Б. Раушенбаха, о «геометрии пространственных построений в созданных словом живописных и разножанровых картинах»[2] Е. Замятина. Направляя взгляд из *пещеры* вверх, к небу, писатель использовал обратную перспективу, ту, которая присуща иконам: в результате из окна квартиры – сжатого пространства – взор направлялся в безграничне просторы мироздания, что служит, на наш взгляд, еще одним доказательством правомерности концептуальних подходов В. Евсеева к методу Е. Замятина. Однако заметим, что у В. Евсеева в определенной мере противопоставляется его определение метода Е. Замятина как онтологического реализма[3] другим трем концепциям: замятинской метод – это реализм XX века, модернизм, синтез реалистических и нереалистических систем[4] На наш взгляд, его метод – это все четыре определения, взятые как части, характеризующие разные его стороны, составляющие неразрывное единство, ибо Е. Замятин исходил из целостности самой *Жизни* и необходимости отражения множественных ее восприятий. И характеристика его приемов – а их значительно больше, чем тут представлено – служит доказательством этого.

В завершение надо отметить, что использованные Е. Замятиным приемы – а диапазон писательского выбора чрезвычайно широкий – от русских передвижников до импрессиони-

---

[1] О рассказе «Пещера» см.: *Евсеев В. Н.* Художественная проза Евгения Замятина: проблемы метода, жанровые процессы, стилевое своеобразие. М., 2003. С. 59–91.

[2] *Раушенбах Б. В.* Пространственные построения в живописи. М.: Наука, 1980. С. 7. 94–117.

[3] *Евсеев В. Н.* Художественная проза Е. И. Замятина: творческий метод, жанры, стиль: автореф. дис. … докт. филол. наук. М., 2001. 196 с.

[4] См.: *Там же*.

стов, сюрреалистов и так далее – в его художественной системе являют собой своеобразную интертекстуальность. Сам он не был приверженцем ни сюрреалистов, ни импрессионистов, ни русских передвижников, приемы последних писатель использовал, например, при создании портрета маляра Митрия, многих жанровых сцен. Е. Замятин во всем оставался оригинальным. Однако все эти приемы – а благодаря им устанавливались и устанавливаются созвучия с картинами разных живописцев и разных времен, даже с теми, что были написаны после замятинских произведений – позволяют современному реципиенту осмыслять мир и социально и онтологически. Например, этому содействует обнаружение созвучий между замятинской «Пещерой» (1920) и картиной С. Дали «Предчувствие гражданской войны» (1938): и там, и там в основе мысль, что война убивает не только тела, но и духовное. Но это лишь один момент, а их у Е. Замятина множество. А поэтому дальнейшее изучение приемов, поэтической техники писателя необходимо продолжить, учитывая то, что это один из важных путей осознания и его новаторских подходов к моделированию действительности, и к постижению всей глубины замятинской художественно-философской картины мира и человека в нем, а так же и познания природы самого человека.

*Глава четвёртая*

# ЯЗЫК ЗАМЯТИНСКОГО ТЕКСТА: О МЕТОДОЛОГИИ ИССЛЕДОВАНИЯ

*© Е. В. Алтабаева*

Русский писатель Евгений Замятин объективно является одной из наиболее значимых фигур в мировом литературном процессе прошлого и нынешнего столетий, и его творчество есть явление уникальное как в художественном, так и в языковом и стилистическом отношении. Его произведения отличаются сочетанием лучших традиций отечественной и мировой литературы и новаторской писательской техники, высоким духовным напряжением и глубоким чутьем слова-знака и слова-звука. Трудно представить более яркого и своеобразного выразителя русской ментальности, национальной культуры с ее традиционными ценностями, чем Замятин. Столь же сложно обнаружить писателя такого же уровня мастерства, как Замятин, с его «отборно русской», по выражению Ремизова, стихией слов, с неповторимой «фауной и флорой письменного стола». Весь недолгий и очень непростой жизненный путь писателя (1884–1937) прошел под знаком большой любви его к отечеству и малой родине, ко всему истинному и искреннему. Особый колорит его произведений, необычайно выразительный, яркий, сочный, по-настоящему русский язык позволяют читателю, как утверждал К. Федин, «угадать по любой фразе» их автора.

Время показало, что Замятин обладал особым даром первоучительства и провозвестничества. Его влияние на литературный процесс в истории как русской, так и мировой художественной литературы можно сопоставить лишь с тем воздействием, которое было оказано на весь ход развития литературы Ф. М. Достоевским. Личность Замятина является столь многогранной (писатель, инженер-судостроитель, драматург, литературный критик, редактор, педагог, глава известной литературной группы «Серапионовы братья», подарившей миру плеяду

талантливых молодых авторов), что в пределах традиционной филологии дать всему этому системное описание оказывается принципиально невозможным без привлечения методологического инструментария смежных научных направлений, дополняющих друг друга. Феномену, синтезировавшему все основные тенденции своего времени, не только продемонстрировавшему все художественные, поэтические, стилистические возможности литературного творчества, но и концептуально предвосхитившему весь ход общественного и культурного развития, под стать только синтетическая методология, только многоаспектный подход междисциплинарного характера, вбирающий в себя и органически сочетающий новейшие научные парадигмы с классическими научными направлениями.

Со времени смерти писателя прошло уже более восьмидесяти лет, с момента «возвращения» – более трех десятилетий, однако преждевременно было бы говорить о том, что представление о творчестве Замятина является окончательно сложившимся. При весьма высокой востребованности замятинской проблематики в области литературоведения – отечественного и зарубежного, мы до сих пор не имеем системного исследования в отношении языка и стиля его произведений. До сих пор не составлен словарь языка этого уникального мастера слова, а исследования по лингвопоэтике произведений Замятина разрознены и фрагментарны. Становится особенно актуальным исследование замятинского языка и стиля как самостоятельного объекта научных изысканий в контексте новейших научных парадигм. Феномен Замятина, несмотря на многочисленные исследования, – еще далеко не прочитанная книга. Особый облик замятинского текста проявляется, прежде всего, в его лингвокультурных, художественных и языковых свойствах, формирующих то самое впечатление, которое возникает при чтении произведений Замятина. Заметим, что текст Замятина – не просто искусно сконструированное образование талантливого мастера, хотя именно в этом, в излишней, просвечивающей «инженерии» его вещей, и упрекали писателя его современники. На самом же деле это живой язык и неповторимые самобытные образы, это звук пол-

ной мощности и изображение максимальной яркости. Это совершенно особое четырехмерное пространство, огромный мир, вмещающий в себя и «одну какую-то точку в уголку ее губ» – точку «сгущенного солнца», и целую вселенную с лунами, звездами, «миллионоверстными воздушными льдами», совмещающий несовмещаемое и синтезирующий несоединимое …

Вот как писал об этом сам Е. И. Замятин: «Как будто реально и бесспорно: ваша рука. Вы видите гладкую, розовую кожу, покрытую легчайшим пушком. Так просто и бесспорно. И вот – кусочек этой кожи, освященный жестокой иронией микроскопа: канавы, ямы, межи; толстые стебли неведомых растений – некогда волосы; огромная серая глыба земли – или метеорит, свалившийся с бесконечно далекого неба – потолка, – то, что недавно еще было пылинкой; целый фантастический мир – быть может, равнина где-нибудь на Марсе … Синтез подошел к миру со сложным набором стекол – ему открываются гротескные, странные множества миров; открывается, что человек – это вселенная, где солнце – атом, планеты – молекулы, и рука – конечно, сияющее, необъятное созвездие Руки, открывается, что Земля – лейкоцит, Орион – только уродливая родинка на губе <…> открывается ничтожнейшее, грандиознейшее величие человека, открывается – относительность всего»[1]. Синтетизм и составляет основу художественного метода писателя, пронизывает замятинский текст и организует его.

Действительно, реализовать идею осмысления природы творческой индивидуальности Е. И. Замятина и, соответственно, его художественной картины мира через явление замятинского текста, воплощающего в своем языке систему национально-культурных концептов, представляется крайне непростой задачей, пока еще не полностью решенной. И здесь объективно возникает вопрос о методологических основаниях исследования.

XX век привнес новые формы в живопись, архитектуру, литературу, соответственно потребовались новые подходы к их

[1] *Замятин Е. И.* О синтетизме // *Замятин Е. И.* Собр. соч.: в 5 т. Т. 3. Лица. М.: Русская книга, 2004. С. 167–168. Далее цитируется это издание, название произведения указывается в тексте в скобках.

пониманию и изучению. Евгений Иванович Замятин это очень тонко и остро чувствовал. В своем творчестве Замятин всегда боролся – прежде всего, с энтропией искусства, с энтропией сознания, с энтропией языка. Поэтому его творчество наполнено особым нравственным пафосом. Каковы его основы? Что питало замятинскую диалектику? Ответом на этот вопрос может послужить методологически оправданное обращение к художественному пространству его произведений.

Глубинное концептуально-языковое единство «флоры и фауны» разножанровых текстов, вышедших из-под пера Замятина (романы «Мы», «Бич божий», повести «Уездное», «Алатырь», «На куличках», «Островитяне», «Наводнение», рассказы «Пещера», «Африка», «Ловец человеков», «Ела», «Север», «Три дня», «Полуденница», «Детская», «Мамай», «Сподручница грешных», «Русь» и другие, его публицистические и литературно-критические произведения, сценарии, сказки, драматургия), позволяет нам именовать их одним общим определением, а именно: замятинский текст[1].

Замятинский текст, будучи явленным всей совокупностью текстов произведений писателя, предстает перед читателем и исследователем как некая концептуально-языковая целостность, обладающая признаками, общими для всей этой совокупности, с одной стороны, и отличающими ее от всех других текстов разных авторов, с другой, и последовательно реализуемыми автором в каждом произведении. Особый облик замятинского текста проявляется, прежде всего, в его лингвокультурных, художественных, языковых и стилистических свойствах. Но наследие Замятина не оказало бы столь серьезного воздействия на весь последующий литературный процесс, на умы и сердца многих миллионов читателей, если бы не было в числе этих свойств важнейшей составляющей – «энергии абсолютных смыслов, которым нет конца»[2], то есть духа, духовности. Анализ сущности

[1] См.: *Алтабаева Е. В.* Замятинский текст как лингвокультурный феномен // Вестник Нижегородского университета имени Н. И. Лобачевского. 2011. № 6. Ч. 2. Т. 1. С. 27–30.

[2] *Колесов В. В.* Русская ментальность в языке и тексте. СПб.: Петербургское востоковедение, 2006. С. 271.

русской духовности, произведенный в работах В. В. Колесова, показывает понимание ее русской философской мыслью как «объединительно-религиозное отношение к высшим формам опыта: к абсолютному совершенству или абсолютным святыням; как стремление причаститься к ним, соразмеряя с ними свою жизнь»[1]. Именно таким отношением и стремлением пронизано пространство замятинского текста: его неявно, но глубоко проложенное русло подпитывается незыблемой верой, не религиозностью показной и формальной, но тонкой духовностью, вбирающей в себя главные ценности русской культуры, каковыми являются вера, родина, земля, природа, труд, семья, дом, дети – все то, чему подчинена жизнь русского человека…

Можно уверенно констатировать, что в наше время заложена традиция изучения всего наследия писателя в широком культурологическом и историко-литературном контексте, в русле национальной специфики и поэтической оригинальности.

Вместе с литературоведческим и лингвостилистическим направлениями, которые мы можем выделить в современном замятиноведении, развивается направление в исследовании замятинского текста, которое стоило бы назвать *концептуальным*. В свете этого направления «художественный текст осмысляется как сложный знак, который выражает знания писателя о действительности, воплощенные в его произведении в виде индивидуально-авторской картины мира»[2].

Осуществление концептуального анализа художественного текста представляет несомненный интерес еще и потому, что, наряду с исследованием индивидуально-авторской картины мира, он предусматривает не только выявление ключевых слов текста и описание обозначаемого ими концептуального пространства, но и выявление базовых концептов данного пространства[3]. Концепты выступают и как национально-культурные константы, и как система «миров личности». Они существуют

[1] *Колесов В. В.* Русская ментальность в языке и тексте. СПб.: Петербургское востоковедение, 2006. С. 268.

[2] *Бабенко Л. Г., Казарин Ю. В., Васильев И. Е.* Лингвистический анализ художественного текста. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2000. С. 30.

[3] *Там же.* С. 77.

в нашем языковом сознании и участвуют в построении индивидуально-авторской модели мира, в организации процесса познания, в частности, ценностной иерархии личности и социума. На основе концептов в художественном тексте формируются имплицитные смыслы, в том числе и ключевые, играющие особую роль в произведении. Эти смыслы могут быть выявлены и проанализированы именно благодаря концептам. В художественном тексте ключевые смыслы образуют определенную иерархию концептуальной информации, представленную имплицитно, в отличие от денотативно-референтного компонента ментального пространства текста. Исследование ключевых смыслов дает возможность обнаружить и описать особенности их языкового выражения и функционирования в индивидуально-авторской концептосфере.

До последнего времени анализ национально-культурных концептов русского языкового сознания не был предметом специального рассмотрения применительно к художественному творчеству Замятина. На сегодняшний день мы можем назвать только несколько работ, посвященных концептуальному анализу произведений Е. И. Замятина, в частности, особенностям репрезентации концептов ВРЕМЯ, ПРОСТРАНСТВО, ЧЕЛОВЕК, ЖЕЛАНИЕ, РЕЧЬ и других (Е. В. Алтабаева, Е. А. Лебедева, В. Е. Маясов, Ю. Ю. Фотинова).

Концептуальное направление в исследовании творчества Е. И. Замятина дает методологическую основу для исследователей[1]. По существу, оно является своего рода синтезом лингво-

[1] *Алтабаева Е. В.* О механизме художественного воздействия прозы Е. И. Замятина // Творческое наследие Евгения Замятина: взгляд из сегодня. Кн. VII. Тамбов: ТГУ им. Г.Р. Державина, 2000. С. 91–102; *Алтабаева Е. В.* Ключевые смыслы в текстовой модели картины мира // Текст: семантика, форма, функция: материалы межвузовской научно-практической конференции 6–7 октября 2004 года. Тамбов: Изд-во ТГУ им. Г. Р. Державина, 2004. С. 19–24; *Алтабаева Е. В.* Современные подходы к исследованию концептосферы языка (на материале концепта «желание») // Международный конгресс по когнитивной лингвистике / отв. ред. Н. Н. Болдырев. Тамбов, 2006. С. 280–283; *Алтабаева Е. В.* Замятинский текст как объект лингвокультурологии // Филологическая регионалистика. Тамбов, 2009. № 1–2. С. 74–78; *Алтабаева Е. В.* Замятинский текст как лингвокультурный феномен // Вестник Нижегородско-

культурологического и когнитивно-дискурсивного подходов. В его русле язык произведений Замятина рассматривается как способ познания и выражения русской национальной ментальности, и в этом контексте изучение проблем замятинского языка и стиля как самостоятельного объекта научных изысканий особенно актуально и перспективно, поскольку позволяет, на наш взгляд, вплотную подойти к разгадке глубинного смысла творений Замятина.

Следует принимать во внимание то обстоятельство, что реализовать идею осмысления природы творческой индивидуальности Е. И. Замятина через явление замятинского текста и воплощение в нем национально-культурных концептов представляется крайне непростой задачей. Если определять ментальность в соответствии с концепцией В. В. Колесова как «мировосприятие в категориях и формах родного языка, соединяющее интеллектуальные, волевые и духовные качества национального характера в типичных его свойствах»[1], то очевидно, что сущность национального характера, природу русского человека, особенности его поведения, систему ценностей Замятин воплощал в первую очередь как раз через «категории и формы родного языка», через специфические формы повествования.

Концептосфера замятинского текста, вследствие активного межконцептуального взаимодействия, проявляет себя как динамическая и диалектическая сущность. Именно благодаря ее самобытному языковому воплощению создается уникальная индивидуально-авторская картина мира.

Язык и стиль произведений писателя, как мы отмечали выше, пока остается недостаточно изученной областью лингвистики, хотя изобразительное мастерство этого автора неоспоримо. Настолько Замятин оказался востребован в отечественном и зарубежном литературоведении, настолько же малоисследованным является язык его художественной прозы. Мы до сих пор

---

го университета имени Н. И. Лобачевского. № 6. Ч. 2. Т. 1. Н. Новгород: Изд-во ННГУ им. Н. И. Лобачевского, 2011. С. 27–30; Замятинский текст как явление русской культуры и духовности / Е. В. Алтабаева, Е. А. Лебедева, В. Е. Маясов и другие / под ред. Е. В. Алтабаевой. Тамбов, 2011. – 310 с. и др.

[1] *Колесов В. В.* Философия русского слова. СПб.: ЮНА, 2002. С. 260.

не имеем системного исследования в отношении языка и стиля его произведений. Возможно, здесь сказалась «необъятность» замятинского языка и невозможность адекватного его рассмотрения с позиций традиционной лингвистики, собственно лингвистики. Обращение к лингвостилистической стороне творческого наследия писателя видится нам особенно актуальным и своевременным в контексте концептуального подхода. Художественная проза Е. И. Замятина – замечательный материал для проведения лингвистических изысканий по новейшим методикам, разрабатываемым современными научными направлениями. Прежде всего, мы имеем в виду методологию когнитивно-дискурсивного и лингвокультурологического подходов. Одним из возможных способов рассмотрения индивидуально-авторской картины мира Е. И. Замятина является синтез этих аспектов, и именно в нем видятся нам реальные перспективы изучения не только замятинской прозы, но и художественного текста в целом.

Одним из основных признаков, определяющих лицо замятинского текста и специфику художественного мира его создателя, является особая концептосфера, национально специфицированная в авторском текстовом пространстве. Ее базовыми концептами выступают концепты ВРЕМЯ, ПРОСТРАНСТВО, ЧЕЛОВЕК, репрезентируемые широким спектром языковых средств, активно взаимодействующие между собой и выступающие в неразрывном единстве.

Концепт ПРОСТРАНСТВО, формирующий одноименную категорию, показывает, как воспринимается и отображается писателем окружающий мир. В авторской модели мира язык пространственных отношений, как отмечает Ю. М. Лотман, является первичным и основным[1]. Замятинские репрезентации пространства и пространственных отношений не просто разнообразны (от точки до вселенной), но структурируют особую индивидуально-авторскую картину мироздания. Концептуальный анализ языковых средств, репрезентирующих эту картину в замятинском тексте, позволяет заключить, что одной из опреде-

[1] См.: *Лотман Ю. М.* Семиотика пространства. 1992 // *Лотман Ю. М.* Избранные статьи: в 3 т. Т. 1. Таллинн, 1992. С. 417.

ляющих ее черт выступает динамичность. Пространство у Замятина открывается, расширяется («Уездное», «Африка», «Наводнение») и концентрируется, сужается («Пещера», «Рассказ о самом главном», «На куличках», «Три дня»), особым образом моделируя картину действительности. Пространство с разными его обитателями живет своей самостоятельной жизнью: ***В толпе прорубилась*** *какая-**то просека, улица**; Удивительно: оно сейчас же утихло – это раскачавшееся, напряженное **людское море**; А **берег мечется** и бешено, исступленно кричит: ура* («Три дня»); *"**Забиться бы** куда-нибудь, **залезть в** какую-нибудь **щель** тараканом"... Но некуда: **двери замкнуты**, **окно запечатано тьмой**; Наутро мутное все, **сбежал бы на край света**. Запрется Барыба **в зальце**, и мыкается, и мыкается**, как в клетке*** («Уездное»); ***Над Землею** – мыслями – **облака**; ...и надо скорее взять **как можно больше неба**, и вот этот **куст сирени**, и **роющего лапками в цветах шмеля**, и еще – еще одно...* («Рассказ о самом главном»).

Как видно из примеров, достаточно часто в замятинском тексте происходит одухотворение, олицетворение, персонификация пространства, что обеспечивается, в частности, приемом метафоризации: *в толпе прорубилась просека, берег мечется и кричит, людское море утихло, окно запечатано тьмой.* Посредством пространственных репрезентаций передается и состояние героя: *залезть в какую-нибудь щель тараканом, сбежал бы на край света* – в первом случае с помощью литоты, во втором – гиперболы. При изображении пространства Замятин использует и средства категории сравнения: *мыслями – облака, мыкается, как в клетке*, причем пространственная лексика выступает как в качестве сравниваемого объекта (*облака*), так и самого сравнения (*как в клетке*). Концептуальный анализ показывает, что замятинское пространство – совершенно особый многомерный мир с разными проекциями макро- и микрокосма, вмещающий в себя *как можно больше неба,* и *куст сирени,* и *роющего лапками в цветах шмеля,* и многое-многое другое, в том числе и время.

Концепт ВРЕМЯ в замятинском тексте неотделим от концепта ПРОСТРАНСТВО и, взаимодействуя с ним, концептуализирует моделируемую действительность, организует ее. Взаимодействие этих двух ведущих концептов создает уникальный замятинский хронотоп, особенностью которого является, во-первых, многомерность пространства, как мы отмечали выше, во-вторых, преобладание циклической модели времени, характерной для русской ментальности, в-третьих, изображение пространства на фоне времени, с одной стороны (***Два белых военных судна*** *– резкие, вырезанные* ***в синем полотне сумерек***; *…под кустом, по пояс в земле – каменная баба с желтой* ***тысячелетней*** *улыбкой;* ***За Куйманским лесом пруд*** *весь зарос темной зеленью,* ***из пруда по ночам*** *выходят русалки и напролет* ***до утра****, заломивши руки, тоскуют* ***на берегу****; уж* ***поздно, отошло*** *их* ***время, прошла Русалочья неделя****, не успели залучить себе парня, девушками останутся* ***еще на целый год****)*, и помещение временных показателей в пространственные координаты, с другой (***Ночь*** *наивная, тихая, обыкновенная, еще не подозревающая, что в* ***ее темную глубину*** *уже брошена искра, что она вот-вот заполыхает...; Еще* ***две ночи на горизонте*** *– далекое белое сияние прожектора с "Потемкина".* ***На третью ночь горизонт*** *был холоден и пуст*).

Если пространство в замятинском тексте весьма активно, динамично, объемно, то время нередко бывает представлено циклично, растянуто, либо убыстренно, в соответствии с авторским видением мира и его параметров: *Так* ***неспешно*** *идет жизнь – и всю жизнь, как* ***крепкий строевой лес****, сидят* ***на одном месте****, корневищами ушедши* ***глубоко в землю. Дни, вечера, ночи, праздники, будни*** («Русь»); *Все* ***быстрее*** *кружится солнце, травы и деревья расплываются в жарком дурмане,* ***мелькают*** *по зелени пестрые платья, почти* ***бежит кунный круг*** («Куны») – или даже статично, экзистенциально, посредством безглагольных и бытийных конструкций: ***По субботам*** *– в баню, как ходили родители, деды* («Русь»); ***Секунда****, насквозь пронизанная ясным, голым, жестоким электрическим светом* («Рассказ о самом главном»).

Одним из главных признаков замятинского времени оказывается его относительность, причем в художественном восприятии Е. И. Замятина временная последовательность имеет обратную направленность по сравнению с общепринятой: *секунда* имеет для писателя максимальный художественный вес и может длиться бесконечно, а *год, век* – минимальный, «как будто и не было».

В то же время концепты ПРОСТРАНСТВО и ВРЕМЯ образуют зоны межконцептуального взаимодействия с другими концептами – ЧЕЛОВЕК и ПРИРОДА, столь же тесно связанными между собой. Так, репрезентации концепта ЧЕЛОВЕК в рассказе «Русь» (*княжьи дружины, скитники, Степанова вольница, Наполеоновы французишки*) в контексте символизируют представителей разных эпох и поэтому приобретают временную семантику. Репрезентации концепта ПРИРОДА содержат в себе и пространственную семантику, отражающую разные формы лесной фауны и флоры (*Бор – дремучий, кондовый, с берлогами медвежьими, с седыми лохматыми мхами, шорох снеговых ломтей – сверху по сучьям вниз, дятел долбит*), и временную (*синие зимние дни, желтые летние дни, кукушки считают годы*).

О представленности концепта ЧЕЛОВЕК в замятинском тексте следует говорить особо[1], здесь мы отметим лишь определяющие особенности. У Е. И. Замятина человек понимается как некая ценность и уникальность, независимо от его положительных или отрицательных характеристик. Он показан динамично, в движении – во времени и пространстве, в единении с природой: ***Солнце*** *между скученных оглобель,* ***лошади*** *с вымоченными квасом и расчесанными гривами, и нечесаные, как лешие,* ***цыгане около них;*** *берестяные коробки, глиняные свистульки, маковники, неистовые* ***поросята*** *в торбах,* ***бабы –*** *беременные* ***с ребятами*** *на руках.*

*Какая-то развытная* ***девка свистнула*** *пригоршню жамок* ***в ларьке*** *– и* ***рады все, заливаются****: дороже им эти жамки, чем*

[1] См. подробнее: *Алтабаева Е. В.* Человек в концептуальном пространстве замятинского текста // Язык как система и деятельность – 5: Материалы Международной научной конференции. Ростов-на-Дону: Изд-во Южного федерального университета, 2015. С. 197–200.

*купленные.* ***Завертели по дороге*** *пьяненького* ***дядю***, ***потащили***, *как русалки,* ***щиплют, хохочут***.

*Только* ***завернули за*** *Аверьянов* ***лабаз*** *– вот они,* ***парни***, *ватагой* ***табунят по улице***. *И уж конечно:* ***верховодит*** *не кто другой – Яшка Гребенщиков,* ***кузнец*** («Куны»).

Замятинские герои – люди особого типа, романтики и бунтари, идущие наперекор обстоятельствам: Марей в «Севере», Федор Волков в «Африке», Цыбин в «Ёле», Кембл в «Островитянах», Иван да Марья в «Кряжах» и т.д. Не случайно концепт ЧЕЛОВЕК оказывается третьей – и главной – координатой в текстовой модели мира Замятина, одухотворяющей пространственно-временной континуум замятинского текста. Через нее писатель диалектически движется от быта – к бытию, превращая действие в священнодействие, синтезируя песчинку и вселенную. Отличительной чертой замятинского идиостиля является не только традиционное описание героя, но и изображение человека говорящего через средства представления речевой деятельности. Так, В. Е. Маясов при исследовании характеристик человека говорящего в замятинском тексте обнаруживает значительное преимущество употреблений неречевых глаголов, глагольных сочетаний и самостоятельных предикативных единиц в функции ввода речи персонажей перед собственно речевыми средствами[1]. Он обращает внимание на такую закономерность: чем ярче реализуется в тексте сказовая манера повествования, тем сдержаннее становится авторское использование узуального корпуса средств речевой деятельности. Писатель максимально расширяет поле средств речевой деятельности, включая в него разговорную, просторечную, диалектную лексику, авторские новообразования, – словом, всю стихию русского глагольного слова, «используя богатейшие пласты живой разговорной речи, народного языка предельно индивидуализирует чужую речь, причем достигает этого средствами, находящимися за ее пределами, за текстом персонажа, – словами автора. Речевая деятель-

[1] См.: *Маясов В. Е.* Глаголы речевой деятельности в концептуальном пространстве замятинского текста: автореф. дис. … канд. филол. наук. Тамбов, 2011. С. 12–22.

ность в замятинском тексте репрезентируется как поведение, т.е. включается в контекст поведения героя в момент его речевого акта и служит мощным средством создания художественного образа»[1].

Как мы видим, в замятинском тексте мир воспринимается и оценивается человеком, прежде всего, в категориях времени и пространства, причем можно предположить, что для русского человека это особенно характерно: ***Звонит колокол, звонит солнце***. *Но* ***все где-то далеко****, во сне: церковь, ярмарка,* ***Куймань, гомон, пыль, расписные дуги, синие цыганские жупаны, топот, свист***. *А* ***жизнь, неспешная, древняя, мерным круговоротом колдующая, как солнце, – здесь, на выгоне*** («Куны»); ***Солнце, песок, черномазые арабы, песок, верблюды,*** *пальмы, песок, кактусы.* ***Где-нибудь в другом месте*** *не арабы, а турки, и опять –* ***солнце, верблюды, песок. Повсюду*** *одинаково* ***звонко, ослепительно-ярко*** («Три дня»). И время, и пространство являются весьма значимыми фрагментами всей национальной языковой картины мира, в замятинском же тексте время и пространство – особые, организующие концепты, создающие тот самый хронотоп, в который погружает своих героев Замятин. Не случайно даже названия многих его произведений являются репрезентантами именно этих концептов – пространства («Уездное», «На куличках», «Алатырь», «Русь», «Островитяне», «Пещера», «Африка», «Север» и другие) и времени («Три дня», «Апрель», «Полуденница», «Четверг», «Наводнение», «Встреча»).

В этой работе мы остановились на некоторых, наиболее методологически значимых фрагментах авторской языковой и концептуальной картины мира, определяющих творческую индивидуальность писателя и актуальных для изучения и понимания русской культуры. Исследование особенностей языковой картины мира как отражения концептосферы замятинского текста может сыграть решающую роль в осмыслении трансляции произве-

[1] См.: *Маясов В. Е.* Глаголы речевой деятельности в концептуальном пространстве замятинского текста: автореф. дис. … канд. филол. наук. Тамбов, 2011. С. 24.

дениями Е. И. Замятиным через их язык авторского осмысления общечеловеческих и национально-культурных ценностей.

Очевидно, что фигура Е. И. Замятина – одна из самых значимых в русской и мировой литературе, а исследование языка произведений писателя и его индивидуально-авторской картины мира как явления русской ментальности, русской культуры и ее духовных ценностей представляет большой научный интерес. И поэтому необходимо сделать все возможное, чтобы замятинский текст как значимое национально-культурное явление, как феномен русской и – шире – славянской ментальности и его создатель смогли бы занять одно из приоритетных мест как в области лингвострановедения, так и в исследованиях отечественного языкознания, чтобы этот уникальный языковой прецедент, отражающий национальную ментальность в особой индивидуально-авторской модели мира, получил подобающее его уровню научное описание и стал осознаваться в XXI веке истинным достоянием нашей нации и ее культуры.

*Глава пятая*

# ПОРТРЕТ В ТЕОРЕТИКО-КРИТИЧЕСКИХ И БИОГРАФИЧЕСКИХ ЭССЕ Е. И. ЗАМЯТИНА

© *А. Гильднер*

Сегодня уже никого не надо убеждать в том, что Евгений Замятин – это выдающийся писатель, критик и теоретик литературы.

Его творческое дарование проявилось в разнообразных литературных жанрах, одним из которых был жанр литературного портрета. И как ни странно, этот жанр до сих пор как-то ускользает из поля зрения замятиноведов. Правда, имеются работы, посвященные и этой области творчества автора антиутопии *Мы,* но никак нельзя сказать, что они исчерпывают тему «Литературный портрет в творчестве Евгения Замятина»[1].

Надо подчеркнуть, что одной из первых работ, целиком посвященных портрету в теоретико-публицистическом творчестве Замятина, была статья «Биографические эссе Евгения Замятина» польской ученой Эльжбеты Бернат, напечатанная на польском языке в научном журнале Гданьского университета в 1979 году, то есть во

[1] Этот вопрос лишь упоминается в монографиях о творчестве Замятина, начиная с: *Shane A.* The Life and Works of Evgenij Zamjatin. Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 1968. – 302 p. по: *Полякова Л. В.* Евгений Замятин в контексте оценок истории русской литературы XX века как литературной эпохи. Тамбов Изд-во ТГУ им. Г. Р. Державина, 2000. – 283 с. и *Давыдова Т. Т.* Творческая эволюция Евгения Замятина в контексте русской литературы XX века. М.: МГУП, 2000. – 364 с. Полностью посвящены портретам небольшие работы, а вернее тезисы, напечатанные в серии «Творческое наследие Евгения Замятина: взгляд из сегодня», редактируемой в Тамбове Л. В. Поляковой: *Носкова И.Н.* Литературные портреты Е.И. Замятина // Творческое наследие Евгения Замятина: взгляд из сегодня. Научные доклады, статьи, очерки, заметки, тезисы: в 14 кн. Ч. 2. Тамбов: Изд-во ТГПИ, 1994.С. 167–168 и *Бондарь В.С.* Е. Замятин – автор воспоминаний о Блоке // Там же. С. 169–170; *Качур М. Д., Степанюк Д. М.* Е. Замятин-литературовед о Г. Уэллсе // Там же. С. 232–234.

время, когда Замятин в так называемых соцстранах был чуть ли не запрещен[1].

Целью выше упомянутой статьи стало определение жанровых особенностей этих эссе в тесной связи с творческими поисками Замятина и его эстетическим кодексом. И именно такой ракурс исследований искусства портрета в творчестве Замятина кажется наиболее плодотворным. Э. Бернат доказала, что литературные портреты Е. Замятина представляют собой жанр эссе.

Выбор формы эссе для литературного портрета очень удачный, так как дает писателю большую творческую свободу, позволяет включать в этот, в принципе публицистический жанр, средства, свойственные художественной литературе, и, прежде всего, обосновывает установку на эксперимент. Надо заметить, что творческий кодекс Замятина подчеркивал именно эти черты.

Замятин стал писать и публиковать свои биографические эссе в начале 20-х годов[2].

В то же время он писал также теоретико-критические статьи, в которых излагал свои взгляды на литературу и «кодифицировал» литературное течение неореализма-синтетизма. Итак, неудивительно, что эти статьи могут стать своеобразным путеводителем по художественным принципам, на основании которых построены писателем литературные портреты[3].

Замятин в двадцатые годы написал серию литературных портретов, которую, готовя их издание в одной книге, озаглавил

---

[1] *Biernat E.* Eseje biograficzne Eugeniusza Zamiatina // Zeszyty Naukowe Wydziaiu Humanistycznego. Filologia Rosyjska, 8. Gdańsk, 1979. С. 7–19.

[2] «Воспоминания о Блоке» (А. Блок) (1921) впервые опубликованы в журнале «Русский современник» (1924/3); «Л. Андреев» в «Книге о Леониде Андрееве» (изд-во Гржебина, Петербург, 1922)*;* «Федор Сологуб» (1924), «Чехов» (1925); «Герберт Уэллс» и «Генеалогическое дерево Уэллса» (Петербург, 1922) как брошюра и как вступление в: *Уэллс Г.* Собр. соч. Ленинград: Изд-во «Мысль», 1924; «О'Генри» как предисловие в: *Генри О.* Рассказы / под ред. и с предисл. Евг. Замятина. Пб; Москва: Гос. изд-во, 1923; «Анатоль Франс» (Современный Запад. 1924/2); «Встречи с Б.М. Кустодиевым» (1927).

[3] Самыми важными являются тексты: «О синтетизме» (впервые напечатан в: *Анненков Ю.* Портреты. Петербург, 1922); «О литературе, революции, энтропии и о прочем» (впервые в: Писатели о литературе и о себе. «Круг», 1924); «Закулисы» (впервые в: Как мы пишем. Ленинград, 1930).

«Лица». Его издательские планы тогда не сбылись, ведь в конце 20-х годов, когда том готовился к печати, Замятина уже резко критиковали и постепенно отнимали у него возможность печататься. Биографические эссе 20-х годов, а также написанные позже и теоретико-критические статьи писателя были собраны и опубликованы под избранным им самим заглавием только в 1955 году в Нью-Йорке[1].

Разные были обстоятельства возникновения этих портретов, а также время и место их публикации. В случае Блока, Белого, Горького, Андреева это своеобразные некрологи, статья о Ф. Сологубе была написана по поводу 40-летнего юбилея его творческой работы, эссе о Чехове первично было речью, произнесенной Замятиным на вечере в честь писателя, организованным МХАТ-ом в феврале 1925 года. Статьи об Уэллсе были задуманы, а потом и напечатаны как вступления к изданиям его произведений.

Замятинские биографические тексты в какой-то степени помещаются в бурно развивающемся с конца XIX века русле мемуарно-биографической литературы. Эта тенденция продолжалась и в начале XX века, особенно в первое тридцатилетие. Достаточно упомянуть в этом контексте произведения таких писателей как В. Розанов, М. Горький, М. Цветаева, К. Чуковский. Заметна также связь биографических эссе Замятина с очень популярной в годы их возникновения «литературой факта» как одной из форм художественного эксперимента и с поисками новых литературных форм и приемов.

Замятин поставил перед собой задачу показать мир и человека по-новому, иначе, чем это делали до него. Самым хорошим доказательством являются его биографические эссе. Итак, в тексте «Александр Блок» (1921), открывающем книгу «Лица», портрет Блока, внезапно появившегося в редакционной комнате издательства «Всемирная литература» открывают две, как будто совершенно несовместимые информации:

[1] *Замятин Е.* Лица. Нью-Йорк: Изд-во им. Чехова, 1955. – 284 с. Далее цит. это издание с указанием страниц в тексте.

«Нынешнее его, рыцарское лицо – и смешная, плоская американская кепка. И от кепки мысль: два Блока – один настоящий, а другой – напяленный на этого настоящего, как плоская американская кепка.

Лицо – усталое, потемневшее от какого-то сурового ветра, запертое на замок» (с. 15).

И дальше: «Только этот короткий разговор, улыбка, кепка» (с. 15).

Один, два штриха, какая-то черта внешности, которая потом будет обыгрываться или «развертываться» в целую серию производных образов, но всегда исходящих из этого первоначального, показанного в самом начале.

В этом же эссе Замятин обосновывает такой выборочный способ характеристики: «Из позабытых, стершихся разговоров уцелели <...> только разрозненные обломки. Но если приглядеться к ним – видишь, что все они – одно» (с. 24).

Два последних отрывка как нельзя лучше характеризуют замятинское искусство портрета (в узком значении – как внешний вид и в широком – образ человека). Бросается в глаза предельная скупость описания, и даже не описания, ибо появляющиеся информации трудно назвать традиционным термином «описание». Это скорее скупой набор самых выдающихся, заметных издалека отличительных знаков. В случае Блока и многих других героев Замятина – как будто совершенно несопоставимых. Рыцарское лицо и американская кепка. Образ Блока будет дальше достраиваться определениями ассоциативного ряда: рыцарь, металл, медальный профиль (с. 23).

В том же эссе появляется образ-метафора, передающий суть времени – мчащийся стальной заряд (с. 17). Он как нельзя лучше определяет замятинский хронотоп – мчащееся время, стиснутое на небольшом пространстве. Из такого именно понимания времени логически вытекают замятинские приемы изображения мира и человека.

Замятин в эссе «О синтетизме» (1922) обосновывает потребность нового художественного метода – синтетизма – именно спецификой времени, в котором, из-за его быстроты

произошло смещение планов. Итак: «Смещение планов для изображения сегодняшней, фантастической реальности – <...> логически необходимый метод...».

Синтетизм пользуется интегральным смещением планов. Здесь вставленные в одну пространственно-временную раму куски мира – никогда не случайны; они скованы синтезом, и ближе или дальше – но лучи этих кусков непременно сходятся в одной точке, из кусков – всегда целое (с. 239).

Эссе «О синтетизме», в котором Замятин излагает основные принципы синтетизма, строится на описании художественной практики художника Юрия Анненкова. В нем мы найдем и такое предложение: «Эти портреты – экстракты из лиц, из людей, и каждый из них – биография человека эпохи» (с. 243). Это утверждение полностью применимо также к искусству портрета Евгения Замятина.

В эссе «О литературе, революции и энтропии» (1923) Замятин напишет: «Сегодня нужны автомобили, аэропланы, мелькание, лет, точки, секунды, пунктиры. Старых, медленных, дормезных описаний нет (противопоставление дормез и автомобиль появилось уже годом раньше в эссе «О синтетизме» (с. 240) – *А. Г.*): лаконизм – но огромная заряженность, высоковольтность каждого слова. В секунду нужно вжать столько, сколько раньше в шестидесятисекундную минуту.

<...> В быстроте движения канонизированное, привычное ускользает от глаза: отсюда – необычная, часто странная символика и лексика. Образ – остр, синтетичен, в нем – только одна основная черта, какую успеешь приметить с автомобиля. В освященный привычкой словарь вторглись провинциализмы, неологизмы, наука, математика, техника» (с. 254–255).

Впрочем, эта мысль появилась уже в публичной лекции «Современная русская литература», прочитанной Замятиным в Лебедянском Народном университете 8. сентября 1918 года: «Ко времени появления неореалистов – жизнь усложнилась, стала быстрее, лихорадочней, американизировалась <...>. В соответствии с этим новым характером жизни – неореалисты научились писать сжатей,

короче, отрывистей, чем это было у реалистов. Научились в десяти строках сказать то, что говорилось на целой странице»[1].

Уже тогда Замятин причислял себя к неореалистам, или, точнее, новореалистам (с. 353). Кстати, и определение нового течения неореализма-новореализма (которое писатель назовет потом синтетизмом), и основные его черты были названы уже в этом выступлении. Следующие теоретико-критические статьи Замятина 20-х годов в значительной степени только повторяют и уточняют основные тезисы этого доклада.

Во всех замятинских портретах поражает лаконичность описания, хотя в большинстве случаев трудно даже говорить о традиционном описании. Это скорее состав наиболее видных, замечаемых даже издалека и в движении отличительных знаков. Это обусловлено фактом, что Замятин чаще всего смотрит на мир и человека с позиции движущейся камеры[2].

На основании замятинских биографических эссе возникает впечатление мозаичности и разорванности мира, а также неоднородности человека. Прерывается причинно-следственная связь событий. Но «зато» метонимии и метафоры из текстового орнамента превращаются в существенные для понимания текста информации, а благодаря их употреблению «моментальные» снимки лиц отличаются необычайной сжатостью и точностью языка.

В эссе «О синтетизме» Замятин писал: «Ни одной второстепенной детали, ни одной лишней черты, ни одного слова, какое можно зачеркнуть; только суть, экстракт, синтез, открывающийся глазу в сотую секунды...» (с. 241).

В эссе «О'Генри» (1922) появляется замятинский термин «интегрирующий образ», который, как нельзя лучше, определяет основной прием характеристики героев в его творчестве[3].

---

[1] *Замятин Е.* Современная русская литература // Замятин Е. Соч.: в 4 т. Т. IV. Мюнхен, 1988. С. 360.

[2] Об этом писала в своей статье уже Э. Бернат. См.: *Biernat E.* Eseje biograficzne Eugeniusza Zamiatina // Zeszyty Naukowe Wydziaiu Humanistycznego. Filologia Rosyjska, 8. Gdańsk, 1979. С. 15.

[3] Впервые опубликовано как предисловие к книге: *Генри О.* Рассказы / под ред. и с предисл. Евг. Замятина. Пб; Москва: Гос. изд-во, 1923. С. 152.

Автор показывает в нем технику создания такого образа и воздействие, которое он производит на читателя. Также в замятинской поэтике портрета «интегрирующий» или «интегральный» образ – это лейтмотив, чаще всего визуальный, который постоянно сопутствует герою, подсказывая читателю направление интерпретации и оценку персонажа. Виктор Шкловский подчеркивал наличие этого приема в замятинском творчестве уже в двадцатые годы, называя его «развертывающимся эпитетом», так как он обычно начинается с простого эпитета, или «сопутствующим образом»[1].

В эссе «Герберт Уэллс» и «Генеалогическое дерево Уэллса» (1921–1922) повторяется в какой-то степени главный прием текста о Блоке – показаны два Уэллса. Один – автор социально-фантастических и реалистических романов, и другой – автор романов утопических.

«Уэллсов – два: один – обитатель нашего трехмерного мира, автор бытовых романов; другой – обитатель мира четырех измерений, путешественник во времени...» (с. 139).

Характеризуя уэллсовское искусство портрета Замятин подчеркивает, что Уэллс умел «<...> повторяя один какой-нибудь резкий штрих, врезать внешность действующего лица в память читателя» (с. 121).

По всей вероятности, корни замятинского искусства портрета уходят также в поэтику Уэллса. Очередным свидетельством этому может послужить следующая цитата: «Аэроплан – в этом слове, как в фокусе, для меня вся современность, и в этом же слове – весь Уэллс... <...>.

Аэропланы – летающая сталь – это, конечно, парадокс: и такие же парадоксы везде у Уэллса» (с. 137).

А игра различного рода парадоксами стала постоянным элементом замятинского искусства портрета.

По принципу контраста и парадокса «два человека в одном» построен также портрет «М. Горький» (1936): «Они жили вместе – Горький и Пешков. Судьба кровно, неразрывно связала их.

[1] *Шкловский В.* Потолок Евгения Замятина // Шкловский В. В. Пять человек знакомых. Тифлис: Заккнига, 1927. С. 94.

Они были очень похожи друг на друга и все-таки не совсем одинаковы. Иногда случалось, что они спорили и ссорились друг с другом, потом снова мирились и шли в жизни рядом. Их пути разошлись только недавно: Алексей Пешков умер, Максим Горький остался жить» (с. 83).

В эссе «Встречи с Б. М. Кустодиевым» (1927) портрет героя, известного художника «Мира искусства» и друга Замятина, очень скупой, всего один штрих «втянутая в плечи, нагнутая вперед голова <...>» (с. 66). А дальше опять, известное по другим биографическим эссе писателя, слагание человека из двух противоположных характеристик: «Озаглавить это в сущности, надо бы иначе: “Встречи с Борисом Михайловичем и Кустодиевм”. Именно так – не с одним, а с двумя. Потому что я встречался с ними не в одно время и оба они – художник Кустодиев и человек Борис Михайлович – живут в моей памяти каждый отдельно» (с. 59).

Жизнь Кустодиева показана Замятиным в категориях жития: В жизни «...я унес впечатление: какой усталый, слабый, измученный болью человек» (с. 61). Но, зато в искусстве «какой бодрости, какой замечательной силы духа человек» (с. 61).

Затем у Замятина довольно непривычный способ показывать людей. Всегда из какой-то необычной перспективы, в необычных сопоставлениях, контрастах и контекстах, при помощи парадоксов. Такая манера пригодна особенно в портретах художников, ибо, как сказано в эссе «Герберт Уэллс»*:* «…Художника трудно уложить в уже созданный, семидневный, отвердевший мир: он выскочит из параграфов, он будет еретиком» (с. 116).

Такая же поэтика в описании героев свойственна также замятинским художественным текстам. Это вытекает из глубокого убеждения писателя, что правдивое и новое о человеке, можно сказать лишь тогда, когда заставишь читателя удивиться.

Итак, Замятин показывает не свойственные традиционной биографии хронологически изложенные факты жизненного и творческого пути человека на фоне эпохи, только моментальные снимки минутных состояний и самые яркие высказывания

человека, которые, несмотря на их «неполноту» и лаконичность, показывают суть, глубоко индивидуальные черты героя, коренным образом отличающие его от других. В замятинских эссе мы имеем дело не с воспроизведением биографии человека на фоне эпохи, а как будто с созданием заново, с синтезом личности при помощи нескольких лишь штрихов. Такой метод, исходящий из замятинской концепции читателя, был обоснован теоретически в статье «О синтетизме»: «Сегодняшний читатель и зритель сумеет договорить картину, дорисовать слова – и им самим договоренное будет врезано в него неизмеримо ярче, прочнее врастет в него органически. Так синтетизм открывает путь к совместному творчеству художника – и читателя или зрителя; в этом – его сила» (с. 241).

Замятин всегда подчеркивал необходимость сотворчества читателя с автором, выдвигая этот принцип в ряд отличительных черт пропагандируемого им неореализма-синтетизма.

С момента создания портрета Блока (1921) до возникновения портретов Белого и Горького прошло почти 16 лет. Тем не менее, основные принципы создания замятинского портрета остались почти одними и теми же.

И. Носкова справедливо подчеркивает, что своеобразие Замятина как автора литературных портретов наиболее ярко проявилось именно в этих двух портретах[1].

Блок «слагался» как будто из двух личностей. Один Блок «настоящий», рыцарский, с которым связан словесный ряд металла и второй Блок «напяленный на этого настоящего, как плоская американская кепка» (с. 15).

Похоже дело обстоит с портретом Белого. Только он создан из большего количества слагаемых.

В эссе о Белом лейтмотивом является композиционный прием – построение отдельных образов по принципу парадокса, причем сам Замятин обращает на этот принцип внимание чита-

[1] *Носкова И. Н.* Литературные портреты Е. И. Замятина // Творческое наследие Евгения Замятина: взгляд из сегодня. Научные доклады, статьи, очерки, заметки, тезисы: в 14 кн. Ч. 2. Тамбов: Изд-во ТГПИ, 1994. С. 167–168.

теля (например, с. 76). В нем появляется несколько совершенно разных и как будто несоединимых воедино людей: Белый – математик, теоретик стиха, антропософ, танцор. Замятин динамично меняет образы и сюжеты. Но их контрастное сопоставление слагается в синтетический образ Белого. Парадоксальный способ показа вполне соответствует здесь парадоксальной личности, жизни и творчеству Белого.

Портрет А. Белого выполнен в графической манере, напоминающей портреты друга Замятина, художника Юрия Анненкова, в которых всего лишь несколько штрихов как нельзя лучше передает сущность объекта изображения. Оба использовали деформацию и гротеск с целью художественного обобщения, чем и сближались к поэтике экспрессионизма.

Сам Замятин объясняет в том же эссе выбранный им метод показа Белого: «Отрывистые, пересекающиеся линии, которыми здесь набросан был контур его портрета, продиктованы стилем самой личности этого человека, от которого всегда оставалось впечатление стремительности, полета, лихорадочности» (с. 77).

Именно «стиль личности» человека подсказывал Замятину выбор зрительных его эквивалентов. Потому всегда за его образами людей видна их суть. Замятин дает в своих текстах готовый эффект проведенного им синтеза личности и требует от читателя, чтобы тот повторил его путь в обратном порядке.

В построении портретов людей, с которыми был лично знаком, Замятин применяет принцип монтажа – дает отдельные эпизоды своих встреч с этими людьми. «Данный прием позволяет не только показать быстро изменяющуюся действительность, но и отразить особенности человеческой памяти: сохранять не события в целом, а отрывки», – подчеркивает И. Носкова[1].

Замятинский способ моделирования мира и человека сводится к выбранным лаконичным образам, метафорам, или, точнее очень экономно подобранным цепочкам этих образов и метафор, соединенных лишь намеками или оригинальными ассоциациями.

[1] *Носкова И. Н.* Литературные портреты Е. И. Замятина // Там же. С. 167.

Почти все исследователи творчества Замятина называют в первую очередь лаконизм в его искусстве портрета. А. Солженицын подчеркивает, что Замятин «лишнего слова не скажет <...> ни одной лишней черты, детали, которая бы не работала». И объясняет такую поэтику желанием освежить всю манеру русской прозы[1].

Чаще всего у Замятина появляется метонимическая или синекдохическая, иногда атрибутивная характеристика, когда человека «заменяет» какая-то черта или предмет, как в случае американской кепки Блока или мизерикордии Сологуба. Такая замена является зрительным эффектом синтеза, а постоянное «стремление к синтезу является основным качеством таланта Е. Замятина» как заметила Н. В. Гашева[2].

Выведение принципов изображения человека из практики художника Анненкова свидетельствует как нельзя лучше о том, что Замятин был сторонником так называемой корреспонденции и взаимопроникновения разных видов искусства. Ведь он сам утверждал в эссе «Новая русская проза», что «искусство слова – это живопись – архитектура – музыка» (с. 197).

Биографические эссе Замятина часто содержат автотематические замечания насчет способов конструирования героев, что сближает их в значительной степени с его теоретико-критическими текстами. Автотематизм текстов Замятина вызывал иногда упреки в слишком видной инженерии произведений писателя.

Л. Геллер утверждает, что «инженерия» замятинских приемов это скорее «обнажение приема», род авторефлексии и намек на интертекстуальность так характерную для постмодернист-

[1] *Солженицын А.* Из Евгения Замятина. «Литературная коллекция» // Новый мир. 1997. № 10. С. 197.

[2] *Гашева Н. В.* Поэтика Е. Замятина в аспекте типологических схождений с другими искусствами // Творческое наследие Евгения Замятина: взгляд из сегодня. Научные доклады, статьи, очерки, заметки, тезисы: в 14 кн. Ч. 2. Тамбов: Изд-во ТГПИ, 1994. С. 176–177.

ской игры, какую обожал этот «лебедянский европеец»[1], который даже не подозревал, что много лет спустя сочтут его предвестником постмодернизма.

Портреты героев Замятина – реальных людей в биографических эссе и вымышленных – в художественных произведениях – в большей степени, чем другие элементы его текстов являются свидетельством и результатом эстетических поисков писателя.

[1] *Геллер Л.* От составителя // Новое о Замятине / под ред. Л. Геллера. М.: МИК, 1997. С. 4.

*Глава шестая*

## ЗАМЯТИН И ДИККЕНС

© *Н. Л. Потанина*

Тема «Замятин и Диккенс» произрастает на почве давно отрефлексированного в литературоведении интереса Замятина к Англии. Этот интерес, как следует из автобиографии русского писателя, возник в годы его командировки на родину Диккенса и стал основанием для глубоких изменений, которые не могли не произойти в личности человека, получившего возможность близко познакомиться с одной из самых развитых культур мира. У этого знакомства было два вектора: искусство и технические достижения. Приоритетность каждого из обозначенных векторов остается под вопросом, хотя, по-видимому, технические достижения британцев представляли особый, профессиональный интерес для инженера Замятина, находившегося здесь в служебной командировке. Но и писатель Замятин получает в Англии новые впечатления. Представляется справедливым мнение, что в это время в прозе Замятина, «…превосходно чувствовавшего русскую глубинку», теперь появилась еще одна «литературная компонента»[1]. Согласимся и с утверждением, что «…вовсе не события революционного года, а обстоятельства жизни Замятина начиная с марта 1916-го, его опыт жизни в военное время в промышленно развитом, социально негибком западном обществе, столь отличном от его собственного, привели к важным изменениям в поэтике его произведений»[2].

В западноевропейском культурном контексте этого времени проблема «человек и технические достижения» уже встала

[1] *Фрезинский Б. Я.* Тамбовский англичанин Е.Замятин // Е. И. Замятин: Личность и творчество писателя в оценках отечественных и зарубежных исследователей / сост. О. В. Богданова. СПб.: РХГА, 2015. С. 5.

[2] *Кертис Д.* «Англичанин… московский» – Евгений Замятин и русская критика (1913–1923) // URL: http://zamyatin.lit-info.ru/zamyatin/kritika/kertis-anglichanin-moskovskij.htm.

в полный рост, со всеми проявившимися или только прогнозируемыми достоинствами и недостатками. Одним из фундаментальных итогов размышлений такого рода становится книга О. Шпенглера «Закат Европы» (1918), в которой симптомами гибели европейской культуры названы гипертрофированное развитие техники и мировые войны. В 1920 году появляется книга Макса Вебера «Протестантская этика и дух капитализма», в которой европейскую культуру предлагается измерять иными ценностными критериями, основанными на универсальной рациональности. Почти одновременно с ними выходит работа А. Швейцера «Распад и возрождение культуры» (1923), трактующая упадок европейской культуры как следствие утраты ею этических оснований.

В это время Е. Замятин уже вернулся в Россию, но вернулся он с новым опытом английской жизни. Ему довелось стать свидетелем процессов, над которыми размышляют европейские философы и которые к этому времени уже имеют продолжительную историю осмысления в европейской литературе XIX – начала XX веков.

Среди английских прозаиков Замятин, а вслед за ним и замятиноведы, нечасто называют Диккенса. В недавней обширной антологии, посвященной Е. И. Замятину[1], как и в еще одном солидном издании того же авторского коллектива[2] имя Диккенса упомянуто четыре раза (три раза в первой из названных книг и один раз – во второй), исключая опубликованные там же материалы автора настоящей главы. Удивительно, что Диккенс, многое оформивший и проявивший в предшествующей литературно-эстетической традиции, синтезировавший достижения искусства конца XVIII – начала XIX веков и тем самым проложивший путь романистам века XX, в том числе и любимому Замятиным Г. Уэллсу, оказался на периферии этого исследовательского сюжета.

[1] Е. И. Замятин: pro et contra, антология / сост. О. В. Богдановой, М. Ю. Любимовой, вступ. статья Е. Б. Скороспеловой. СПб.: РХГА, 2014.

[2] Е. И. Замятин: Личность и творчество писателя в оценках отечественных и зарубежных исследователей / сост. О. В. Богданова. СПб.: РХГА, 2015.

Как известно, Замятин был скуп на признания в своих литературных пристрастиях. Достовский, Гоголь, позднее – Анатоль Франс и Уэллс. Диккенса в этом ряду нет. В связи с этим кажется справедливым предположение, что Замятин видел в параллелях с другими авторами «признаки слабости, вторичности таланта писателя и обычно отрицал чье-либо воздействие на себя. На вопрос С. А. Венгерова, «под какими влияниями шло развитие» его творчества, он уверенно ответил в 1916 г.: «Очень долго – ни под каким…»[1].

Вскоре после своего возвращения Замятин напишет о Лондоне, этом оплоте промышленного прогресса: «Но представьте себе страну, где единственная плодородная почва – асфальт, и на этой почве густые дебри – только фабричных труб, и стада зверей только одной породы – автомобили, и никакого другого весеннего благоухания – кроме бензина. Эта каменная, асфальтовая, железная, бензинная, механическая страна – называется сегодняшним XX столетия Лондоном…»[2]. В этом городском пейзаже, очень «литературном» (а значит, в известной степени, вторичном), без труда распознаются многочисленные описания Лондона или иного промышленного города, ставшие классическими благодаря романам Диккенса. «Город машин и высоких фабричных труб, откуда, бесконечно виясь змеиными кольцами, неустанно поднимался дым…»[3] – такие характеристики промышленного города можно встретить едва ли не в каждом романе Диккенса. Здесь и фабричные трубы, и машины, и камень, и промышленный дым вместо свежего воздуха. Сам Диккенс называл свое время «веком железа и машин», веком «сухих цифр и фактов» и полагал, что это время усиливает потребность в романтизме, пробуждающем воображение[4].

---

[1] *Примочкина Н. Н.* Он хочет писать как европеец. Е. Замятин и М. Горький // Е. И. Замятин: Личность и творчество писателя в оценках отечественных и зарубежных исследователей / сост. О. В. Богданова. СПб.: РХГА, 2015. С. 70.

[2] *Замятин Е. И.* Герберт Уэллс // URL: http:// zamyatin.lit-info.ru/zamyatin/zamyatin-kritika/lica/gerbert-uells.htm.

[3] *Диккенс Ч.* Собр. соч.: в 10 т. Т. 8 / под ред. А. А. Аникста. М.: Худож. лит., 1982–1986. С. 147–148.

[4] *Диккенс Ч.* Собр. соч.: в 30 т. Т. 28. М.: ГИХЛ, 1960. С. 53.

Правда, нужно отметить, что при этом Диккенс никогда не звал всех переселиться на лоно природы, как и никогда не был противником прогресса. В противоположность У. Вордсворту и Т. Карлейлю, он был далек от идеализации патриархальности. «Они поносят наше время, безмозглые болтуны, вместо того, чтобы на коленях благодарить небеса за то, что живут в эпоху, когда из железа делают дороги, а не тюремные решетки и не приспособления, чтобы загонять винты в череп ни в чем не повинного человека», – писал он в 1844 году одному из своих корреспондентов Дугласу Джеролду[1].

Нивелирующее воздействие на личность машинной цивилизации, «утрату души» констатировали в это время такие разные современники Диккенса, как Т. Карлейль и Д. С. Милль, Д. Рескин и А. И. Герцен. Т. Карлейль в 1843 году заметил, что его современники скитаются по жизни, как гальванизированные трупы, без души[2]. Об «убывании души» пишет в своей книге «О свободе» (1859) Д. С. Милль, в комментарии к которой А. И. Герцен отмечает: «Он видит в Англии …, что вырабатываются общие, стадные типы, и серьезно качая головой, говорит своим современникам: «Остановитесь, одумайтесь! Знаете ли, куда вы идете? Посмотрите – душа *убывает*»[3]. В 1856 году резко высказался по этому поводу знаменитый историк европейской культуры Д. Рескин, назвавший свою эпоху значительно более мрачной, чем Средневековье, которое принято называть темным и мрачным. По мнению Д. Рескина, современного британца отличают «вялость ума и дисгармония души и тела»[4].

Представляется, что именно на таком понимании противоречивой роли технического и социального прогресса базируется типологическая близость Диккенса и Замятина.

При этом нельзя забывать и о том, что в сравнении с Диккенсом Замятин – человек новой исторической реальности, наступившей после Первой мировой войны. О кардинальной пе-

---

[1] *Диккенс Ч.* Собр. соч.: в 30 т. Т. 28. М.: ГИХЛ, 1960. С. 202.
[2] *Карлейль Т.* Теперь и прежде. М.: Прогресс, 1994. С. 244.
[3] *Герцен А. И.* Собр. соч.: в 30 т. М.: Гослитиздат, 1957. Т. 2. С. 68–69.
[4] *Ruskin J.* Modern Painters. L., 1856. P. 286.

ремене, произошедшей с человечеством в её результате, рассуждает философ Г. С. Померанц: «…Прежние войны вели профессиональные армии, сохранявшие что-то от рыцарских правил игры. Народы в целом не воевали. Возвращаясь к родным очагам, солдаты всасывались мирной средой, растворялись в ней… Мировая война все это переменила. Она загнала в окопы слишком много мужчин добрую половину во всех цивилизованных странах. И цивилизация начала расползаться, как старая кожа змеи, и вылезла жестокость. Жестокость вошла в искусство, даже в религию… Жестокость надула паруса идеологий и классовой борьбы… Война развязала вкус к жестокости, и он окрасил XX век»[1].

Неиссякаемое жизнелюбие Диккенса, как и основанный на нем юмор, мотивированы не только особенностями его человеческой индивидуальности, но и убежденностью в верности исторического пути своей страны. Юмор Диккенса смягчает даже самые жесткие эпизоды его романов. У Замятина такого юмора нет.

Тем не менее, типологическая близость Диккенса и Замятина базируется на сходном понимании технического прогресса, как и связанных с ним утилитаризма в этике и позитивизма в эстетике. А генетическая связь Замятина с Диккенсом могла зародиться еще в детстве русского писателя, хотя мы не располагаем прямыми авторскими подтверждениями этой гипотезы. Нет и сведений о том, читал ли Диккенса Замятин-подросток. Но можно предположить это с большой долей вероятности. «Боз», как его называли в России XIX века, стал известен русскому читателю почти тогда же, когда его узнали и полюбили в Англии – то есть в конце 1830-х – начале 1840-х годов. С 1841 года «творчество Диккенса находится в постоянном поле зрения русской критики, его произведения печатаются на страницах «Отечественных записок» и «Литературной газеты», в числе сотрудников которых были Белинский и Некрасов… В 1841 году в 18-м томе «Отечественных записок» в отделе «Биографическая хроника» о Диккенсе говорится как о писателей, который «почитается»

[1] *Померанц Г. С.* Вкус к жестокости // Родина. 1993. № 8/9. С. 172–175.

лучшим в Англии»[1]. С тех пор популярность Диккенса в России только росла и укреплялась. В 1870-е годы романы Диккенса находятся в сфере активного чтения гимназистов и студентов. В. Г. Короленко вспоминает о романе Диккенса «Домби и сын» (1848), прочитанном им, провинциальным гимназистом, – как об одном из самых сильных впечатлений всей своей жизни: «Я стоял с книгой в руках, ошеломленный и потрясенный и этим замирающим криком девушки, и вспышкой гнева и отчаяния самого автора… Зачем же, зачем он написал это?.. Такое ужасное и такое жестокое. Ведь он мог написать иначе… Но нет. Я почувствовал, что он не мог, что было именно так, и он только видит этот ужас, и сам так же потрясен, как и я… И вот, к замирающему крику бедной одинокой девочки присоединяется отчаяние, боль и гнев его собственного сердца…»[2]. Детские годы Замятина тоже были наполнены чтением. В «Автобиографии» (1922) Замятин вспоминает себя «одиноким ребенком…на диване, животом вниз, над книгой…»[3]. Трудно представить себе, что среди прочитанных им тогда книг не было Диккенса, томиками которого располагала каждая провинциальная библиотека.

Так или иначе, известный диккенсовский мотив тумана появляется у Замятина еще в ранней повести «На куличках» (1913) и используется в сходных в функциях: « …третий день от тумана не продыхнуть. Да ведь какой туман-то: оторопь забирает. Густой, лохматый, как хмельная дрема – муть в голове – притчится какая-то несуразная нелюдь – и заснуть страшно: закружит нелюдь»[4]. А вот знаменитое описание тумана в романе Диккенса «Холодный дом» (1852): «Fog everywhere. Fog up the river, where it flows among green aits and meadows; fog down the river, where it rolls deified among the tiers of shipping and the wa-

[1] *Михальская Н. П.* Диккенс в России // *Диккенс Ч.* Собр. соч.: в 10 т. Т. 10 / под ред. А. А. Аникста. М.: Худож. лит., 1982–1986. С. 716. Подробнее об этом см.: *Михальская Н. П.* Диккенс в России // Там же. С. 713–729.

[2] *Короленко В. Г.* История моего современника // Короленко В. Г. Собр. соч.: в 10 т. Т. 5. М.: ГИХЛ, 1954. С. 203.

[3] *Замятин Е. И.* Собр. соч.: в 5 т. Т. 2. М.: Русская книга, 2003. С. 3–4.

[4] *Замятин Е. И.* Ловец человеков: сборник. М.: АСТ, 2017. С. 33–34.

terside pollutions of a great (and dirty) city. Fog on the Essex marshes, fog on the Kentish heights Fog in the eyes and throats of ancient Greenwich pensioners, wheezing by the firesides of their wards; fog in the stem and bowl of the afternoon pipe of the wrathful skipper, down in his close cabin; fog cruelly pinching the toes and fingers of his shivering little 'prentice boy on deck. Chance people on the bridges peeping over the parapets into a nether sky of fog, with fog all round them, as if they were up in a balloon and hanging in the misty clouds»[1]. («Туман везде. Туман в верховьях Темзы, где он плывет над зелеными островками и лугами; туман в низовьях Темзы, где он, утратив свою чистоту, клубится между лесом мачт и прибрежными отбросами большого (и грязного) города. Туман на Эссекских болотах, туман на Кентских возвышенностях. Туман ползет в камбузы угольных бригов; туман лежит на реях и плывет сквозь снасти больших кораблей; туман оседает на бортах баржей и шлюпок. Туман слепит глаза и забивает глотки престарелым гринвичским пенсионерам, хрипящим у каминов в доме призрения; туман проник в чубук и головку трубки, которую курит после обеда сердитый шкипер, засевший в своей тесной каюте; туман жестоко щиплет пальцы на руках и ногах его маленького юнги, дрожащего на палубе. На мостах какие-то люди, перегнувшись через перила, заглядывают в туманную преисподнюю и, сами окутанные туманом, чувствуют себя как на воздушном шаре, что висит среди туч.»)[2]. В повести «На куличках» туман и пугает, и помогает герою забыться, хоть на время уйти от кричащих социальных и экзистенциальных вопросов. В романе Диккенса мотив тумана тоже возникает как знак уклонения путаницы, погружения в частности и «околичности», ухода от решения болезненных социальных и личностных проблем. Туман Диккенса («Холодный дом», «Тяжелые времена», «Большие надежды» и др.) – это метафора потонувшего в «околичностях» современного британского мира. Очень

[1] *Dickens Ch.* Bleak House // URL: http://www.literaturepage.com/read/dickens-bleak-house-3.html.

[2] *Диккенс Ч.* Холодный дом. Пер. М. Клягиной-Кондратьевой // URL: https://www.yandex.ru/search/?lr=13&text.

красноречиво то, что «туман Диккенса», как и «туман Замятина» ассоциируется с нечеловеческим миром: с «пустотами неба» у Диккенса (в оригинале – “nether sky”) и с «нелюдью» – у Замятина (любопытно, что в переводе М. Клягиной-Кондратьевой здесь использовано еще более близкое к к замятинскому «нелюдь» слово «преисподня»).

В 1921–1922 годах Замятин воспринимает творчество Диккенса как непревзойденную вершину английской литературы – в той ее «линии», которую он называет «домашней» (“Home-Line”). По Замятину, эта линия «…воплощает англичанина у себя дома, на Островах Соединенного Королевства…»[1]. Характерные черты диккенсовской традиции Замятин видит в «трезвом реализме», «скептицизме» и «добродушной» либо «злой» насмешливости. Среди продолжателей этой традиции он называет Уэллса, а также Джордж Элиот, Мередита, Гарди, Шоу, Гиссинга, Беннета и Голсуорси. Несколько лет спустя, в другой статье, рассуждая о создании литературных образов и роли игрового перевоплощения автора в этом процессе, Замятин назовет Диккенса писателем, чья способность к перевоплощению «достигает изумительных, непостижимых пределов»[2]. В понимании Замятина Диккенс предстает не просто как реалист и бытописатель (такую характеристику, взятую в отдельности, можно было бы счесть трюизмом), но как выразитель «чисто английской» сосредоточенности на собственном, национальном, «островном», сберегаемом в пределах большого британского «дома». Это обстоятельство существенно для нашего понимания тех причин, которые мотивируют как типологическую, так и генетическую связь Замятина с Диккенсом.

К середине 1840-х годов Диккенс объездил пол-Европы, побывал в Соединенных Штатах Америки и Канаде. Тем не менее, в своих романах Диккенс всегда остается в пределах «дома», в пределах собственного и потому единственно интересного для англичанина мира. Корни этого явления – в английском пони-

[1] *Замятин Е. И.* Генеалогическое дерево Уэллса // URL: http://zamyatin.lit-info.ru/zamyatin/zamyatin-kritika/lica/gerbert-uells.htm.

[2] *Замятин Е. И.* Сочинения: в 4 т. Т. 4. Берлин: Федерация, 1929. С. 374.

мании дома как крепости, средоточия и хранилища всех ценностей бытия, в островной психологии, не раз отмеченной и соотечественниками Диккенса, и им самим – например, в романах «Большие ожидания» (1860–1861) и «Наш общий друг» (1863–1864), а также в знаменитом памфлете «Островизмы» (1853).

Ранний, еще «до-английский» Замятин близок Диккенсу этой погруженностью в свой, «уездный» мир, знакомый автору до подробностей, включая самые неприглядные из них. Незаинтересованного наблюдателя такие подробности могли бы заставить отвернуться. Но Замятин-то как раз – наблюдатель заинтересованный. Потому, наряду с понятным авторским отвращением к тягучей и грязной, лицемерной и мелочной, одурманивающей и всепоглощающей повседневности уездного быта, в ранних повестях Замятина все-таки прочитывается какое-то томительное любование. Чем? Может быть, завидной неизменностью жизненного уклада, по которой иногда тоскуют даже романтические сердца? Или дорогими с детства пейзажами срединной России? (Как здесь не вспомнить известное письмо Замятина М. Волошину, написанное в августе 1924 г. из Лебедяни в Коктебель: «Дорогой Максимилиан Александрович, пишу Вам из России – самой настоящей, с черноземом, Доном, соломенными крышами, лаптями, яблоками. И кругом меня сейчас – яблоки. Воздух – как парча – весь расшит запахами яблок разных сортов: пахнет аркадом, шелковской, малокваской, лимонкой, анисом, боровинкой, грушевкой, китайкой – знаете Вы такие сорта? Яблок здесь столько, что ими кормят тут коров. Солнца столько, что дай Бог всякому Коктебелю»[1]).

Действительно, представление о родной земле, наряду с представлениями о семье, материнстве, отцовстве, рождении, жизни и смерти входит в тот сравнительно небольшой набор констант, который составляет основу общей культурной памяти человечества. Он же определяет основные черты многих национальных концептосфер. Понимание родины (лат. patria) как *земли отцов* характерно и для французской (*terre de nos peres)*,

[1] «Пишу вам из России…». Письма Е. И. Замятина М. А. Волошину / публ. В. Купченко // Подъем. 1988. № 5. С. 123.

и для английской *(Fatherland)*, и для немецкой *(Vaterland)*, и для русской *(Отчизна*) национальных концептосфер. Кроме того, Отец – первое лицо христианской Троицы, потому в этом концепте наряду с идеями семейного родства присутствуют духовно-религиозные коннотации[1]. С русской национальной концептосферой обычно связывают смысловые доминанты единства, общности, союза, соборности, а кроме того – широты, простора, пространства. «Разнонаправленность этих двух смыслов образует два крайних полюса, характерных для концепта «русское». Вокруг создается обширное семантическое пространство, влияющее на понимание того, что называют «русскостью»[2]. По словам В. Ключевского, «живое и своеобразное участие в строении жизни и понятий русского человека» приняли «основные стихии природы русской равнины» – лес, степь и река[3]. Н. Бердяев отмечал «соответствие между необъятностью, бесконечностью русской земли и русской души, между географией физической и географией душевной»[4]. С точки зрения Ж. Нива, «культ русского пространства» – одна из ключевых характеристик национальной концептосферы: «Достаточно перечитать гоголевские «Мертвые души», произведение, лежащее в основе мифа о русском пространстве, чтобы осознать удивительную сменность трех составляющих самобытности: песни, русского слова и русского пространства»[5].

В художественном мире раннего Замятина очевидна влиятельность этих констант русской национальной концептосферы. Мотивы леса, реки, церкви и православной обрядности вплетаются в общую картину уездного мира, исподволь обозначая его координаты. Даже Барыба («Уездное»), которого трудно запо-

[1] *Рапопорт А.* Единство в разнообразии: наследие европейской культуры // Системные исследования. Методологические проблемы. М., 1997. Вып. 25. С. 53–54.

[2] *Зинченко В. Г., Зусман В. Г., Кирнозе З. И.* Межкультурная коммуникация. От системного подхода к синергетической парадигме. М.: Флинта-Наука, 2007. С. 107.

[3] *Ключевский В. О.* Курс русской истории. Сочинения: в 8 т. Т. 1. М.: Наука, 1956. С. 66.

[4] *Бердяев Н.* Судьба России. М.: Наука, 1990. С. 28.

[5] *Нива Ж.* Возвращение в Европу. М: Наука, 1999. С. 12.

дозрить в сентиментальности, провалившись на экзамене и оставшись без домашнего крова, утешается тем, что, вероятно, радовало в детстве и самого автора: «…купайся, пока зубами не заляскаешь, …, в монастырском лесу – днюй и ночуй»[1]. Мотив реки и купания сопряжен с мотивом летнего зноя, а он, в свою очередь, – с мотивом одурманивающей, темной, «бесовской» силы повседневности – о которой, кстати, писали еще романтики (хрестоматийный пример – гофмановская торговка яблоками, по ночам превращающаяся в колдунью): «В полдень – ни спать, ни купаться на реке нельзя: бес-то полуденный вот он – как раз и прихватит. А спать, конечно, хочется, нечистый блазнит, зевоту нагоняет»[2]. Или: «Летом в четыре часа – самое глухое по нашим местам время. Никто из хороших людей на улицу и носу не высунет: жарынь – несусветная. Ставни все позакрыты, с полной утробой сладко спится после обеда. Одни вихорьки, серенькие, полуденными бесами приплясывают по пустым улицам»[3].

При этом картина уездной жизни вырастает из импрессионистических, данных отдельными мазками, мгновенно схваченных и быстро меняющихся подробностей – человеческих настроений, цветов, звуков и запахов: «Под Ильин день вечер – особенный, и благовест – свой особенный: в соборе – престол, в монастыре – престол, стряпухи во всех домах пироги к завтрему пекут, а в небе Илья-пророк громы заготавливает. И небото под Ильин день какое: чисто да тихо, как в избе, вымытой к празднику. Все-то спешат по своим церквам: не дай Бог к Ильину тропарю опоздать, будут весь год слезы литься, как дождь, от века положенный на Ильин день»[4]. В той же технике, но с добавлением сказовой интонации, представлена и картина «лютой зимы» в повести («Алатырь», 1914): «Вышла зима больно студеная, такой полста лет не бывало. Обманно-радостное, в радужных двух кругах, выплывало льдяное солнце»[5].

---

[1] *Замятин Е. И.* Ловец человеков: сборник. М.: АСТ, 2017. С. 3.
[2] *Там же*. С. 7.
[3] *Там же*. С. 14.
[4] *Там же*. С. 12.
[5] *Замятин Е. И.* Ловец человеков: сборник. М.: АСТ, 2017. С. 89.

Мотивы леса, реки, летнего зноя и лютой зимы играют значительную роль в образовании картины уездного мира. Этот комплекс включает в себя как позитивные (земля, мир, покой, лес, степь, красота), так и негативные (косность, убожество, невежество, подлость, пошлость, лицемерие, развращенность, мещанство*)* смыслы. Именно он организует художественный мир Замятина до его командировки в Англию, тем самым определяя и основные черты образа России.

При сопоставлении в этом аспекте раннего Замятина с Диккенсом становится очевидным, что в картине мира первого автора совершенно отсутствует мотив поступательного движения. Для Диккенса этот мотив принципиален уже в 1840-е годы. Как, впрочем, он был принципиален и для русского современника Диккенса – Гоголя (1799–1852), которого, по собственному признанию, Замятин числил среди немногих своих «литературных учителей»: «В каком-то из младших классов гимназии дали мне собрание сочинений Гоголя, и это, помнится, было началом особой любви моей к Гоголю. Люблю его и посейчас, и, думаю, не без его влияний явилась у меня склонность к шаржу, гротеску, к синтезу фантастики с реальностью»[1].

Кто не помнит «птицу-тройку» – знаменитый образ России из поэмы Н. В. Гоголя «Мертвые души» (1842). Другой яркий образ такого рода нарисован в романе Ч. Диккенса «Мартин Чезлвит» (1843–1844). Он менее известен. Любимый персонаж Диккенса Томас Пинч отправляется из провинциального Солсбери в Лондон, где его ждут новая жизнь и новые испытания. Он едет в дилижансе, запряженном четверкой серых лошадей. Эти образы впервые сопоставлены в наших публикациях 1995–1998 и 2011 годов[2]. До этого они никогда не сравнивались, не-

[1] Цит. по: *Примочкина Н. Н.* Он хочет писать как европеец. Е. Замятин и М. Горький // Е. И. Замятин: Личность и творчество писателя в оценках отечественных и зарубежных исследователей / сост. О. В. Богданова. СПб.: РХГА, 2015. С. 71.

[2] *Потанина Н. Л.* Диккенс и Гоголь: образ родины и способы его художественного осмысления // Образование, язык, культура на рубеже XX–XXI вв. Материалы междунар научн. конф. Уфа: Изд-во Башкирского гос. ун-та, 1998. С. 157–162. *Потанина Н. Л.* Доктрина державности и национальные образы

смотря на их очевидную, хотя и неполную, близость. Между тем такое сравнение позволяет провести любопытные наблюдения над спецификой национальной ментальности и, как следствие, – высветить характерную особенность замятинского видения уездной России. В случаях Диккенса и Гоголя мотив движения соотнесен с образом родной страны. У Гоголя это соотнесение эксплицитно («Не так ли и ты, Русь, что бойкая необгонимая тройка, несешься?»[1]), у Диккенса – имплицитно (любовно написанные и любовно созерцаемые путешествующим героем пейзажи родной «зеленой Англии» говорят сами за себя). Свой путь на тройке («четверке») совершают центральные персонажи: у Гоголя – Чичиков, у Диккенса – Томас Пинч. В обоих случаях подчеркивается стремительность движения: «Дымом дымится под тобою дорога, гремят мосты, все отстает и остается позади»[2]; «Эй, пошел! – мимо зеленых изгородей, мимо ворот и деревьев, мимо домиков и сараев, мимо людей, идущих с работы…»[3]. Однако в дальнейшем сходства становится все меньше. Движение гоголевской «птицы-тройки» окружено мистическим ореолом: «…не молния ли это, сброшенная с неба? что значит это наводящее ужас движение?»[4]. Движение «четверки серых» более буднично, хотя и совершается упорно, поступательно, неуклонно приближаясь к цели: «Дальше – по старому каменному мосту, стуча копытами и выбивая огненные искры, и опять по тенистой дороге, в открытые ворота, и дальше, дальше по пустынному нагорью»[5]. И самой «четверке серых», вполне обыкновенных английских лошадок, не уделено у Диккенса столько авторского внимания, сколько у Гоголя – чудесным, «неведомым свету коням»: «…и что за неведомая сила заключена в сих неведомых светом конях? Эх, кони, кони, что за кони! Вихри ли си-

---

родины в литературе // Вестник Тамбовского университета. 2011. Вып. 8 (100). С. 35–39.

[1] *Гоголь Н. В.* Собр. соч.: в 8 т. Т. 1 / под общ. ред. В. Р. Щербины. М., 1984. С. 248.

[2] *Там же*. С. 248.

[3] *Диккенс Ч.* Собр. соч.: в 10 т. Т. 1. М., 1984. С. 486.

[4] *Гоголь Н. В*. Собр. соч.: в 8 т. Т. 1 / под общ. ред. В. Р. Щербины. М., 1984. С. 248.

[5] *Диккенс Ч.* Собр. соч.: в 10 т. М., 1984. Т. 1. С. 486.

дят в ваших гривах? Чуткое ли ухо горит во всякой вашей жилке? Заслышали с вышины знакомую песню, дружно и разом напрягли медные груди и, почти не тронув копытами земли, превратились в одни вытянутые линии, летящие по воздуху…». «Четверка серых» имеет вполне определенную цель: она направляется в Лондон – столицу Англии, т. е. от периферии родного мира к его центру. И движется она по известному пути – заранее проложенному и выверенному маршруту дилижанса. Цель движения гоголевской «тройки» неведома, хоть и «вдохновлена богом»: «Русь, куда ж несешься ты? дай ответ. Не дает ответа»[1]. «Птица-тройка» неудержимо несется вперед, и все летит вместе с ней, летит так, что «*...не успевает означиться пропадающий предмет* (курсив мой. – *Н. П.*), – только небо над головою, да легкие тучи, да продирающийся месяц одни кажутся недвижны»[2].

Из сказанного следует, что, несмотря на различия, художественное оформление мотива движения у Диккенса и Гоголя сходно: оно демонстрирует устремленность вперед («дальше, дальше, дальше»), то есть поступательность изображаемого движения. У раннего Замятина, напротив, используются глагольные формы преимущественно несовершенного вида, и акцентируют они не поступательность, а цикличность и бесцельность монотонно повторяющегося движения: «…за шарманщиком хоть целый день по посаду броди…»; «за … поживой ходить на базар… шнырял он между поднятых кверху белых оглобель…». В отдельных случаях с той же целью – подчеркнуть повторяемость действия – автор использует глаголы будущего времени в значении неизменного настоящего: «Не вывезет на базаре – побежит Барыба в Стрелецкую слободу. Где пешком, где ползком – рыщет по задам, загуменникам, огородам…»[3]. В финальной главе «Уездного» ставший урядником Барыба вновь ходит по городским улицам, совершая циклическое движение, – но теперь уже победное, с чувством удовлетворенного

[1] *Гоголь Н. В.* Собр. соч.: в 8 т. Т. 1 / под общ. ред. В. Р. Щербины. М., 1984. С. 249.

[2] *Там же.*

[3] *Замятин Е. И.* Ловец человеков: сборник. М.: АСТ, 2017. С. 3.

тщеславия: «Барыба даже и рад был, что исправник уехал на убийство: походить бы еще по солнцу в новом кителе, и чтобы все козыряли…»[1]. Однако в авторской картине мира путь таких, как Барыба, – тупиковый, его движение безысходно, так как является результатом нарушения законов человечности. Эта мысль акцентирована в финальном сравнении: «Покачиваясь, огромный, четырехугольный, давящий, он встал и, громыхая, задвигался к приказчикам. Будто и не человек шел, а старая воскресшая курганная баба, нелепая русская каменная баба»[2]. Нельзя не отметить, что в финале рассказа, то есть в сильной позиции текста, Барыба не просто сопоставлен с «каменной бабой». Здесь акцентирована неповоротливость, то есть ограниченная способность к движению, обусловленная самой физической природой этой «русской каменной бабы»[3].

В следующей повести «На куличках» (1913) эта горестная нота возникнет вновь. В главке 1 с красноречивым названием «Божий зевок» Замятин рисует портрет центрального персонажа с опорой на более или менее известные доминанты «русского»: степная ширь, размах и – сонливая инертность: «Есть у всякого человека такое, в чем он весь, сразу, чем из тысячи его отличишь. И так же у Андрея Иваныча – лоб: ширь и размах степной. А рядом нос – русская курнофеечка, белобрысые усики, пехотные погоны. Творил его Господь Бог, размахнулся: лоб. А потом зевнул, чего-то скушно стало – и кой-как, тяп ляп, кончил: сойдет. Так и пошел Андрей Иваныч с Божьим зевком жить»[4].

Любопытно, что здесь ожидаем и мотив движения (пути) – ведь герой из среднерусского Тамбова устремляется на далекие берега Тихого океана: «Что же, так теперь и прокисать Андрею Иванычу субалтерном в Тамбове каком-то? Ну, уж это шалишь: кто-кто, а Андрей Иваныч не сдастся. Главное – все сначала начать, все старое – к черту, закатиться куда-нибудь на край света.

[1] *Замятин Е. И.* Ловец человеков: сборник. М.: АСТ, 2017. С. 32.
[2] *Там же*. С. 32.
[3] *Там же.* С. 3.
[4] *Там же*. С. 33.

И тогда – любовь самая настоящая, и какую-то книгу написать – и одолеть весь мир…»[1]. Однако автор игнорирует мотив движения настолько очевидным образом, что в самом этом игнорировании усматривается особая авторская интенция и, следовательно, художественная функциональность: «Так вот и попал Андрей Иваныч служить – на край света, к чертям на кулички. Лежит теперь на диване – и чертыхается»[2]. В приведенных отрывках вообще нет описания того длинного пути, который должен был проделать герой от Тамбова до места своей службы на Тихом океане. Создается впечатление, что этого пути и не было, а было какое-то волшебное и молниеносное перемещение Андрея Ивановича «к чертям на кулички». Но подобно тому, как «нулевое окончание» указывает не на отсутствие в слове этой морфемы, а только на ее звуковую невыраженность, отсутствие описания пути, совершенного героем из Тамбова к Тихому океану, не означает, что этого пути не было вовсе, но указывает на то, что этот путь не никак «не выразился» – не оформился в сознании персонажа, а, следовательно, не оказал на него никакого влияния. Движение совершилось физически, во внешнем мире, а внутренне он остался все тем же глубоко провинциальным, бездеятельным, а потому и ни на какое серьезное дело не способным человеком.

Мотив движения – характерная черта художественного образа мира. Он есть в образе России, нарисованном Гоголем. Есть в образе Англии, который Диккенс создал в те же годы, что и Гоголь. Но именно в результате сопоставления с картиной мира Диккенса обнаруживается дефицит этого мотива в ранней прозе Замятина. Это кажется странным уже потому, что Замятин, чьи произведения появляются спустя, по меньшей мере, шестьдесят лет после названных здесь книг Гоголя и Диккенса, – писатель новой культурной эпохи. Новой, в числе прочего, потому, что литература его времени уже отрефлексировала и освоила опыт натурализма с его особым интересом к новейшим техническим достижениям, которые, в числе прочего, способствовали ускорению движения и преодолению земных пространств. Мотив

[1] *Замятин Е. И.* Ловец человеков: сборник. М.: АСТ, 2017. С. 33.
[2] *Там же.*

железной дороги становится в последней трети XIX и начале XX вв. одним из самых значимых и многосмысленных не только в творчестве западноевропейских (Ч. Диккенса, Э. Золя, К. Лемонье, Э. Верхарна), но и в творчестве русских авторов (Н. А. Некрасова, Л. Н.Толстого, А. П. Чехова, А. А. Блока и др.). Да и сам Замятин в начале 1920-х годов специально отметит актуальность этого мотива для литературы его времени: «…литература останется вчерашней, если везти даже и "революционный быт" по наезженному большаку – если везти даже на лихой с колокольцами тройке. Сегодня – автомобиль, аэроплан, мелькание лет, точки, секунды, пунктиры. Старых, медленных, дормезных описаний нет: лаконизм – но огромная заряженность, высоковольтность каждого слова… Образ – остро синтетичен, в нем – только одна основная черта, какую успеешь приметить с автомобиля»[1]. Но в ранние годы творчества мотив поступательного движения у Замятина странным образом скрыт.

Однако, по-видимому, эта странность – кажущаяся. «Нулевое движение» в картине мира раннего Замятина имеет концептуальный характер и выступает как художественный принцип. Застой, дефицит движения/мобильности – в физическом, психологическом и/или общекультурном /цивилизационном смысле – вот та проблема, которая осознается Замятиным как особо острая и актуальная для «русского мира».

Нельзя не отметить и очень «диккенсовскую» склонность Замятина конструировать образа персонажа на основе укрупнения какой-либо его черты, которая превращается в обобщение. Как известно, в основе характеров Диккенса лежит «генерализация, укрупнение и преувеличение … ведущего свойства личности героя … Характеры его персонажей типизированы настолько …, что писателю не было нужды обогащать, дополнять или углублять психологию своих героев в процессе их столкновения с другими героями или обстоятельствами жизни»[2]. При этом его характеристики персонажа нередко строятся на сопоставлениях

[1] Писатели об искусстве и о себе: Сб. статей № 1. М.; Л., 1924. С. 73–74.

[2] *Сучков Б. Л.* Исторические судьбы реализма. М.: Советский писатель, 1977. С. 166–167.

с объектами неживой природы, например: «Время и его сестра Забота оставили на челе Домби кое-какие следы, как на дереве, которое должно быть своевременно срублено» («Домби и сын», 1848)[1]. Ту же генерализацию, то же умение одним-двумя, но отчетливо врезающимися в память штрихами запечатлеть типизирующие свойства персонажа и то же конструирование образа на основе сближения живого и неживого встречаем уже у раннего Замятина. Так, в характеристике Барыбы («Уездное», 1911) такой генерализирующей деталью становится жесткая угловатость его лица, сравниваемого с утюгом: «Уж и правда: углы. Не зря прозвали его утюгом ребята-уездники. Тяжкие железные челюсти, широченный, четырехугольный рот и узенький лоб: как есть утюг, носиком кверху. Да и весь-то Барыба какой-то широкий, громоздкий, громыхающий, весь из жестких прямых и углов. Но так одно к одному пригнано, что из нескладных кусков как будто и лад какой-то выходит: может, и дикий, может, и страшный, а все же лад»[2]. Результаты химических, физических и/или физиологических процессов у обоих авторов ассоциируются со свойствами персонажей и становятся их характеристиками. Например, у Диккенса: «…казалось, на нее не было отпущено первоначально то, что торговцы мануфактурой называют «стойкими красками», и она мало-помалу вылиняла»[3]. И у Замятина: «Бывает, что хозяйка слишком любезная – в стакан чаю набутит сахару кусков этак пять: инда поперхнешься от сладости. Так вот и дворянин Иван Павлыч: лицо имел приятное, очень приятное, приятности – все пять кусков» («Алатырь», 1914)[4]. Еще пример того же рода у Диккенса: ледяная бесчеловечность Домби акцентируется авторским замечанием, что с его появлением температура в комнате стремительно понижается.

Это свойство поэтики характера сохраняется у Замятина и в более позднее время, после командировки в Англию. При

---

[1] *Диккенс Ч.* Домби и сын / пер. А. В. Кривцовой // URL: http://librebook.me/dombey_and_son/vol1/3.

[2] *Замятин Е. И.* Ловец человеков. Сборник. М.: АСТ, 2017. С. 2.

[3] *Диккенс Ч.* Домби и сын / пер. А. В. Кривцовой // URL: http://librebook.me/dombey_and_son/vol1/3.

[4] *Замятин Е. И.* Ловец человеков. Сборник. М.: АСТ, 2017. С. 2.

этом, в сравнении с Диккенсом, в них более выражен «биологический» акцент: «губы-черви» миссис Кембл («Островитяне», 1917), «жеребячьи губы» и «обезьяньи руки» органиста Бейли, «руки-клешни» Краггса и т.п. («Ловец человеков», 1918) – в чем видится влияние натурализма.

Сопоставление общей структуры городских пейзажей в романах Диккенса и в «английских» повестях» Замятина тоже позволяет говорить об их генетической связи. В романах («Мартин Чезлвит», 1843; «Холодный дом», 1853; «Тяжелые времена», 1854 и др.) Диккенс строит образ города как на олицетворении неживого, так и на сближении рукотворного с животным. Неодушевленным предметам сообщаются свойства одушевленных («the revolving chimney-pots on one great stack of buildings seemed to be turning gravely to each other every now and than, and whispering the result of their separate observation...»[1] / «колпаки-вертушки на трубах домов время от времени поворачивались не спеша один к другому, словно поверяя друг другу шепотом результаты своих наблюдений над тем, что происходит внизу»), а из общей сутолоки выделяются незначительные как будто предметы и завладевают вниманием наблюдателя именно потому, что ведут себя «как живые» («had far more interest for the moment than all the changing motion of the crowd» / «скачки и пируэты одного полотнища ткани казались гораздо интереснее, чем все приливы и отливы толпы в общем движении»)[2].

У Замятина в предельно биологизированном пейзаже Лондона («Ловец человеков») использовано вполне органичное здесь сравнение автобуса со слоном, а подъемных кранов – с вытянувшими шеи черными лебедями[3]. Но сравним это с городским пейзажем в романе Диккенса «Тяжелые времена» (“Hard Times”, 1854) и обнаружим то же «биологизирующее» сравнение: непрестанно работающие механизмы напоминают

[1] *Dickens Ch.* Life And Adventures Of Martin Chuzzlewit // URL: http://www.literaturepage.com/read/dickens-martin-chuzzlewit-153.html.

[2] *Диккенс Ч.* Собр. соч.: в 10 т. Т. 4 / под ред. А. А. Аникста. М.: Худож. лит., 1982–1986. С. 124.

[3] *Замятин Е. И.* Ловец человеков. М: АСТ., 2017. С. 143.

«тихо помешавшихся слонов»[1] (“the melancholy mad elephants”)[2]. Это сравнение механизмов (автобусов) со слонами очень красноречиво. Оно легко могло возникнуть в сознании Диккенса – гражданина огромной колониальной державы, в речевой практике которой экзотизмы в 1840-е годы становятся весьма употребительными и даже «модными» – имперское строительство в самом разгаре! Но чем объяснить его возникновение в дискурсе россиянина Замятина, уроженца среднерусской глубинки, а потом – жителя северного Петербурга? На наш взгляд, это объясняется тем, что Замятин был очень внимательным читателем Диккенса.

В обеих «английских» повестях Замятина обнаруживается мотивный комплекс «тотальная регламентация – христианское морализаторство – принудительное массовое «душеспасение».

Этот же комплекс лежит и в основе романа Диккенса «Тяжелые времена», скрытые цитаты из которого имеются не только в двух указанных повестях, но и в романе «Мы» – о последнем скажем позднее. Вот фрагмент из повести Замятина «Островитяне»: «Дома пожилые, закопченные, но белые полоски порогов сверкали, как вставные зубы воскресных джентльменов. Воскресные джентльмены, как известно, изготовлялись на одной из джесмондских фабрик и в воскресенье утром появлялись на улицах в тысячах экземпляров – вместе с воскресным номером «Журнала Прихода Сент-Инох». Все с одинаковыми тростями и в одинаковых цилиндрах, воскресные джентльмены со вставными зубами почтенно гуляли по улицам и приветствовали двойников. …Затем джентльмены слушали проповедь викария Дьюли о мытаре и фарисее. Возвращаясь из церкви, каким-то чудом находили среди тысячи одинаковых, отпечатанных на фабрике, свой дом. Не торопясь, обедали, разговаривая с семейством о погоде. Пели с семейством гимны и ожидали вечера, чтобы пойти с семейством в гости»[3]. Здесь повествовательную стра-

[1] *Диккенс Ч.* Собр. соч.: в 10 т. / под ред. А. А. Аникста. М.: Худож. лит., 1982–1986. Т. 8. С. 215.

[2] *Dickens Ch.* Hard Times // URL: http://www.literaturepage. com/read/dickens-hard-times-115.html.

[3] *Замятин Е. И.* Ловец человеков: Сборник. М.: АСТ, 2017. С. 98.

тегию определяет акцент на тотальном единообразии. Наряду с ним имеются мотивы церкви, фарисейства и семейного быта.

А вот те же мотивы в образе Кокстауна («Тяжелые времена») – «города цифр и фактов» (название города дано Диккенсом по фамилии Эдварда Кокера, автора известного в Англии учебника арифметики): «По городу пролегало несколько больших улиц, очень похожих одна на другую, и много маленьких улочек, еще более похожих одна на другую, населенных столь же похожими друг на друга людьми, которые все выходили из дому и возвращались домой в одни и те же часы, так же стучали подошвами по тем же тротуарам, идя на ту же работу, и для которых каждый день был тем же, что вчерашний и завтрашний, и каждый год – подобием прошлого года и будущего… В Кокстауне все было выдержано в строго будничном стиле. Если члены религиозной общины строили часовню – они возводили молитвенный пакгауз из красного кирпича, увенчанный (и то лишь в случаях крайнего расточительства) птичьей клеткой, в которой болтался колокол. В Кокстауне имелась лига, члены которой каждую сессию направляли в парламент гневные петиции с требованием издать строжайшие законы, предусматривающие *насильственное насаждение благочестия среди рабочих*»[1]. (Здесь и далее курсив наш. – Н. П.).

Напомним, что замятинский викарий Дьюли («Островитяне») представлен в повести как автор книги «*Завет принудительного спасения*». Этому замятинскому «апостолу единообразия и принудительного спасения» в вышеназванном романе Диккенса соответствует Томас Грэдграйнд. Оба персонажа занимают центральное положение в сюжетах Замятина и Диккенса соответственно. Кругозоры обоих характеризуются посредством странной смеси церковных, утилитаристских, позитивистских, естественнонаучных и технических понятий. (Ср. Дьюли: «…жизнь должна стать стройной машиной и с механической неизбежностью вести нас к желанной цели. С механической – понимаете? И если нарушается работа хотя бы маленького коле-

[1] *Диккенс Ч.* Собр. соч.: в 10 т. Т. 8 / под ред. А. А. Аникста. М.: Худож. лит., 1982–1986. С. 148.

са… Ну, да вы понимаете…»[1]; Грэдграйнд: «Итак, я требую фактов. … В жизни требуются одни факты. Не насаждайте ничего иного и все иное вырывайте с корнем. Ум мыслящего животного можно образовать только при помощи фактов, ничто иное не приносит ему пользы. Вот теория, по которой я воспитываю своих детей. Вот теория, по которой я воспитываю и этих детей. Держитесь фактов, сэр!»[2] Первая глава романа Диккенса названа евангельским выражением «Единое на потребу», вторая («Избиение младенцев») – тоже отсылает к священному писанию. Тем самым в роман вводится иронически переосмысленный библейский текст, что соответствует критическому отношению автора к прожектам по насильственному распространению «благонравия» и единомыслия, совершаемому под эгидой церкви.

Человек и технократия, личность и тоталитаризм, нравственная сущность технического прогресса – эти вопросы в основе своей имеют проблему личности. Эта проблема, в свою очередь, оказывается неразрывно связанной с проблемой творческого воображения, которое традиционно рассматривается философско-эстетической мыслью в качестве неотъемлемого свойства развитой личности. В трактовке этой проблематики Замятин оказался удивительно близок английской литературной традиции[3].

В силу особенностей социально-экономического развития Великобритании здесь ранее, чем в других европейских странах, стали очевидны пагубные стороны буржуазности. Вот почему именно английский романтизм (как явление принципиально антибуржуазное и при этом ориентированное на самоценность человека) обращается к воображению как фактору сохранения и развития личности. «Я разграничиваю Воображение на первичное и вторичное, писал С. Т. Кольридж. – Первичное Вооб-

[1] *Замятин Е.* Ловец человеков: сборник. М.: АСТ, 2017. С. 95.

[2] *Диккенс Ч.* Собр. соч.: в 10 т. Т. 8 / под ред. А. А. Аникста. М.: Худож. лит., 1982–1986. С. 133.

[3] Подробнее об этом: *Потанина Н. Л.* Е. Замятин и английская литературно-эстетическая традиция: концепция творческого воображения // Е. И. Замятин: Личность и творчество писателя в оценках отечественных и зарубежных исследователей: Сб. ст. / сост. О. В. Богданова. СПб.: РХГА, 2015. С. 412–416.

ражение является животворной силой и важнейшим органом человеческого восприятия, повторением в сознании смертного вечного процесса созидания, происходящего в бессмертном *я существую*. Вторичное Воображение, представляющееся мне эхом первого, неразрывно связано с осмысленной волей, оставаясь, однако, в своих проявлениях тождественным первичному и отличаясь от него только *степенью и образом* действия. Разлагая, распыляя и рассеивая, оно пересоздает мир; даже в том случае, когда это кажется невозможным, оно до конца стремится к обобщению и совершенству. Воображение прежде всего *жизнедеятельно*, тогда как все предметы (будучи всего-навсего предметами) прежде всего неподвижны и мертвы. В распоряжении Фантазии, напротив, только и остаются, что заданные и очерченные границы. Фантазия, в сущности, есть функция памяти <…> управляемая волей, ее эмпирическим механизмом, который мы именуем Выбором <…>»[1]. В английской эстетике именно Кольридж («Biographia Literaria", 1802) наиболее полно разработал представления о воображении и его соотношении с фантазией. У. Вордсворт разделял эти представления. В предисловии к их совместному поэтическому сборнику «Лирические баллады» (1815) Вордсворт заметил, что фантазия связана с «фиксированным и неизменным», тогда как воображение творит из «пластичного и неопределенного»[2].

Воображение, тем самым, соотнесено с идеей творческой свободы, фантазия – с идеей упорядоченности. Не такую ли трактовку этих категорий обнаруживаем и в романе Замятина «Мы»?

В Едином Государстве сам процесс творчества подчинен идее порядка и совершается по заданию «Благодетеля». Автор сочинения о «красоте и величии» Единого Государства «вдохновляется» «великой, божественной, точной, мудрой прямой – мудрейшей из линий»[3]. Принцип «спрямления» /упрощения/

[1] *Кольридж С. Т.* Biographia Literaria // Литературные манифесты западно-европейских романтиков. М., 1980. С. 279.

[2] *Wordsworth W*. Prose Works. Oxford, 1974. P. 36.

[3] *Замятин Е. И.* Повести. Рассказы. М.: Дрофа, 2010. С. 27.

единообразия тем самым принимается им как структурообразующий. Его задача состоит только в том, чтобы воспроизвести мировидение многочисленных «мы» (т. е., по Кольриджу, использовать функцию памяти), а вовсе не в том, чтобы *сотворить* (курсив мой. – *Н. П.*) новый художественный мир. Неупорядоченность и многоцветие мира, лежащего «за Зеленой Стеной», – претит его эстетическому чувству. Ему непонятны вкусы древних поэтов, восхищавшихся облаками – «глупо толкущимися кучами пара в небесной синеве». Столь же дики для него музейные изображения древних городов, поскольку единообразие отсутствует и там. Вместо «непреложно прямых улиц и божественных параллелепипедов прозрачных жилищ» – оглушительная пестрая «толчея людей, колес, животных, афиш, деревьев, красок, птиц». Красоту древнего искусства и очарование мира за «зеленой Стеной» Д-503 начнет сознавать в процессе обретения собственного «Я» среди множества безликих «мы». Таким образом, способность к свободному творческому воображению будет формироваться в нем одновременно с формированием его личности.

Случайно ли столь очевидное совпадение трактовок воображения в творчестве Замятина и в английской литературно-эстетической традиции? Можно ли объяснить его только типологическими схождениями?

Характеризуя свой роман «Мы» как социальный памфлет, Замятин поставил его в один ряд с фантастическими утопиями Г. Уэллса. (Хотя, собственно говоря, почему именно Уэллса? Англия прославилась своими социальными памфлетами еще в XVIII веке). Но это вопрос о жанре. Что же касается корней важнейших мотивов замятинского романа, то здесь, вероятнее, всего никак не удастся обойти стороной вопрос о влиянии Диккенса. Как справедливо заметил, характеризуя эпоху викторианства, современный английский критик М. Эндрус, «в английской истории, вряд ли можно найти другой такой период, в который необходимость в творческом воображении была бы столь велика»[1]. Диккенс полагал, что в такие эпохи увеличивается по-

[1] *Andrews M.* Dickens on England and English. L., 1974. P. 161.

требность в чудесном и необычном, ибо они развивают воображение[1].

В этом отношении показательна философема «цифр и фактов», сатирически охарактеризованная в романе Диккенса «Тяжелые времена». Этот набор примитивно понятых и превратно истолкованных идей, восходящих к философии позитивизма, становится в романе одним из основных двигателей сюжета. Интересно и то, что эти идеи не просто внедряются в сознание отдельных персонажей, но уже являются основой обучения в школе – что обеспечивает им длительное влияние в социальной жизни. Кроме того – и отсюда прямая дорога к роману Замятина «Мы» – некий государственный чиновник, отнюдь не случайно лишенный автором собственного имени, торжественно сообщает о государственных планах «в недалеком будущем учредить министерство фактов, где фактами будут ведать чиновники …, и тогда они заставят народ быть народом фактов, и только фактов»[2]. Создание механизма тотального подавления личности этот государственный чиновник связывает с уничтожением воображения: «Забудьте само слово “воображение”. Вместо него <…> вы должны пользоваться сочетаниями и видоизменениями геометрических фигур, наглядных и доказуемых. Это и есть новейшее великое открытие»[3].

В том же духе характеризует себя и центральный герой романа: «Томас Грэдграйнд, сэр. Человек трезвого ума. Человек очевидных фактов и точных расчетов. Человек, который исходит из правила, что дважды два – четыре, и ни на йоту больше, и никогда не согласится, что может быть иначе, лучше и не пытайтесь убеждать его. Томас Грэдграйнд, сэр, – именно Томас – Томас Грэдграйнд. Вооруженный линейкой и весами, с таблицей умножения в кармане, он всегда готов взвесить и измерить любой образчик человеческой природы и безошибочно определить, чему он равняется. Это всего-навсего подсчет цифр, сэр,

[1] *Диккенс Ч.* Собр. соч.: в 30 т. Т. 30. М.: ГИХЛ, 1960. С. 105.

[2] *Диккенс Ч.* Собр. соч.: в 10 т. Т. 8 / под ред. А. А. Аникста. М.: Худож. лит., 1982–1986. С. 137.

[3] *Там же*. С. 137.

чистая арифметика»[1]. Его ученики уподобляются сосудикам, «куда нужно влить побольше фактов». Симптоматично и «техническое» сравнение, использованное в характеристике Грэдграйнда: «гальванический прибор, заряженный бездушной механической силой, долженствующей *заменить развеянное в прах нежное детское воображение*»[2] (курсив наш. – Н. П.). К своим ученикам Томас Грэдргайнд обращается так: «Ученица номер двадцать…»[3]. Подобно замятинскому Д-503, Томас Грэдграйнд и его единомышленники убеждены, что украшение жилищ изображениями цветов и животных недопустимо, ибо это не соответствует фактам: цветы не растут на деревянном полу и каменных стенах. «Как раз воображать-то и не надо. <…> Никогда не пытайся воображать»[4], – втолковывают они ученикам.

Как видим, и лексика, и интонация этих высказываний напоминает суждения Д-503 на первых страницах романа Замятина «Мы»[5]. В свой «век железа и машин» Диккенс стремился противопоставить утилитаризму в этике и позитивизму в эстетике романтическое мироощущение, основанное на творческом воображении. Способность к воображению соотнесена у Диккенса с лучшими нравственными качествами: милосердием, терпимостью, добротой, свободолюбием.

Таким образом, в творческом наследии Замятина обнаруживаются проявления типологической и генетической связи с Диккенсом. Типологические схождения двух этих авторов обусловлены близостью их представлений о нравственной сущности

---

[1] *Диккенс Ч.* Собр. соч.: в 10 т. Т. 8 / под ред. А. А. Аникста. М.: Худож. лит., 1982–1986. С. 134.

[2] *Там же*. С. 137.

[3] *Там же*. С. 134.

[4] *Там же*. С. 137.

[5] Подробнее об этом см. в публикациях: *Потанина Н. Л.* Евгений Замятие и английская литературно-эстетическая традиция: концепция творческого воображения // Кредо. 1995. № 10–11; *Потанина Н. Л.* Роман Е. И. Замятина «Мы»: к проблеме антиутопизма // Творческое наследие Евгения Замятина: Взгляд из сегодня. Кн. V / под ред. Л. В. Поляковой. Тамбов, 1997, а также: Е. И. Замятин: Личность и творчество писателя в оценках отечественных и зарубежных исследователей / сост. О. В. Богданова. СПб.: РХГА, 2015. С. 139–149; С. 412–416.

технического прогресса. Картины мира каждого из этих художников специфичны, так как базируются на константах национального сознания. Но при этом они имеют общие черты, связанные со сходным представлением о родине как о центре человеческого бытия. Англия в романах Диккенса и уездная Россия в ранних («до-английских») повестях Замятина – это закрытый самодостаточный мир, живущий по своим собственным законам. В известной степени, «уездное» Замятина представляется «островом» на карте огромной России, подобно тому, как Великобритания, с ее «островизмами», мыслится Диккенсом совершенно особым миром в сравнении с континентальной Европой. Повествовательные стратегии обоих авторов (Диккенса и раннего Замятина) направлены на тщательное фиксирование этих особенностей. Вместе с тем в художественном мире раннего Замятина при его сопоставлении с миром Диккенса отмечается невыраженность мотива поступательного движения, что, на наш взгляд, носит у Замятина концептуальный характер, что может быть истолкована как знак насущной потребности в преодолении застоя во всех сферах российской жизни.

Типологическая близость Замятина и Диккенса не в малой степени обусловлена тем, что, что оба писателя сформировались в такие культурные эпохи, когда потребность в романтическом мироощущении была весьма велика, но при этом бытописательство занимало прочные позиции в литературе. «Нация без фантазии, без чувства романтического никогда не была и не будет великой нацией», – под этими словами Диккенса вполне мог бы подписаться и автор романа «Мы».

Как и Диккенс, Замятин осознавал нравственную сущность творческого воображения и считал его силой, способной противостоять нивелирующему воздействию технического прогресса и социальных механизмов на человеческую личность. Это обстоятельство можно, в числе прочих, рассматривать как основание для поиска фактов, подтверждающих генетическую связь Замятина с Диккенсом. На возможность такой связи указывают не только особая популярность Диккенса в России и читательские интересы Замятина (в частности, его увлечение Достоев-

ским и Гоголем, поэтологически близкими Диккенсу), но и тот факт, что к началу 1920-х годов Замятин уже имеет сформированное и отчетливо аргументированное представление о месте Диккенса в английской литературе. Такое представление невозможно без детального знания. О генетической связи Замятина и Диккенса свидетельствует и общая для них склонность к генерализации при конструировании образов персонажей, и принципиальное противопоставление мира воображения, с одной стороны, и мира «сухих цифр и фактов», с другой.

В раннем творчестве Замятина генетическая связь с Диккенсом проявляется преимущественно на уровне поэтики характера, тогда как, начиная с повести «Островитяне», такая связь обнаруживается и на других уровнях художественного мира. При этом нельзя не учитывать, что Замятин – писатель иной культурной эпохи – демонстрирует и те не характерные для Диккенса свойства прозы, которые она обрела вместе с опытом литературного натурализма, символизма, импрессионизма и др. Мотивные комплексы, лежащие в основе повестей «Островитяне» и «Ловец человеков», восходящая к Диккенсу урбанистическая поэтика и принцип построения образа города, система и типология характеров (в частности, особая сюжетно-композиционная роль адвоката), трактовка преступления как неотъемлемого свойства современности, – все это свидетельствует о наличии не только типологической, но и генетической связи Замятина с Диккенсом. Используя охарактеризованные Кольриджем дефиниции и дифференциации фантазии и воображения, можно заключить, что в своих «английских» повестях Замятин, скорее, оперирует возможностями фантазии, чем воображения. Характерные темы, сюжетные мотивы и типы Диккенса Замятин перестраивает в собственных целях, создавая тем самым «вариации на темы Диккенса», а не оригинальный художественный мир.

Вместе с тем в романе «Мы» Замятин предстает уже как состоявшийся, зрелый художник, который творит свою собственную художественную вселенную с опорой на достижения предшествующей литературно-эстетической традиции и – отнюдь не в последнюю очередь – Диккенса.

Сказанное выше позволяет заключить, что роль Диккенса в творческой судьбе Замятина, а значит, и в дальнейшем развитии «замятинской линии» в литературе, еще нуждается в пристальном изучении на разных уровнях филологической науки, а также – с культурологических, социологических, психологических (и проч.) позиций, в ракурсе достижений современной гуманитарной науки. Представляется особенно продуктивным рассмотрение произведений Диккенса и Замятина в контексте межнациональной и межвидовой культурной коммуникации, для уточнения механизмов отражения культурно-эстетической традиции в национальном и индивидуальном художественном сознании.

*Глава седьмая*

# ПОЭТИКА СОСТОЯНИЯ: ЕВГЕНИЙ ЗАМЯТИН VS ВАСИЛЬ СТУС

© *О. В. Червинская*

В искусстве в целом, и особенно в литературе, есть темы, формируемые неким особым состоянием, результаты которого в дальнейшем могут ключевым образом отражаться на творчестве художника, что представляет большой интерес для поэтики. В некотором смысле сказанное может быть соотносимо с основной концепцией так называемой автобиографической поэтики, развернутой на примере *возвышенного* Евгением Павловым[1]. Однако современные исследователи парадигмы «состояние» как «одного из ключевых понятий современной философии и науки» утверждают, что «природа состояния не зависит от того, из чего состоит сам объект, от его «вещественности» как таковой»[2], полагая это «проблемой *эмерджентной* эволюции»[3], или, иначе, проявлением свойств, прежде не характерных для объекта, но способствующих его последующему изменению.

К числу особых состояний-универсалий следует отнести лишение свободы, заточение, неволю. Ряд великих произведений, начиная с «Дон Кихота» Сервантеса, «Записок из мертвого дома» Ф. Достоевского и огромного количества примеров трагического XX столетия, непосредственно истекая из личного опыта автора, образует конкретную типологическую цепь, отдельные звенья которой в скрытом виде фактически воспроизводят одну и ту же модель состояния. Е. Замятин (1884–1937)

---

[1] *Павлов Е.* Шок памяти. Автобиографическая поэтика Вальтера Беньямина и Осипа Мандельштама / Евгений Павлов; авториз. пер. с английского А. Скидана. М.: Новое литературное обозрение, 2014. 224 с.

[2] *Люблинская Л. Н., Лепилин С. В.* Философские проблемы времени в контексте междисциплинарных исследований. М.: Прогресс-Традиция, 2002. С. 199.

[3] *Там же.* С. 225.

вписывается в этот ряд уже самым первым своим литературным текстом «Один» (1907).

В данной перспективе я предлагаю сравнить этот рассказ со стихотворением украинского поэта Василя Стуса (1938–1985) «Весь обшир мій чотири на чотири…» – это два примера, никоим образом не соприкасающихся ни в плане единой литературной истории, ни в плане жанрового соответствия, но построенных на общей фабульной основе: они воспроизводят характерное эмоциональное состояние политического узника с соответствующими событию версиями развязки.

Оба писателя были осуждены по политическим мотивам, но в разных исторических обстоятельствах. Е. Замятин ко времени своего ареста был еще совсем юным. Как известно, участвуя в молодежных забастовках фракции большевиков РСДРП, в 1905 году он дважды арестовывался за революционную деятельность, побывал в тюремной камере, был сослан в Лебедянь и во время своей революционной активности обратился к писательскому труду. В принципе, тюремный эпизод биографии Е. Замятина дает нам представление о нем как о молодом бунтаре – пассионарной личности, на какое-то время увлеченной идеей торжества социальной справедливости. Как мы знаем, затем его оптимизм исчерпал себя, что проявилось в создании гениальной антиутопии «Мы».

Случай Василя Стуса иной: он умер заключенным, заточение ознаменовало итог всей его жизненной практики, закончилось одиночной камерой и голодовкой «до конца» в лагере особого режима в Пермской области в сентябре 1985 года, в разгар Горбачевской перестройки. Сегодня об этом украинском поэте написано немало, его поэзия переводится на многие языки, в том числе – на русский[1]. Оба писателя были противоположны во многом: в принадлежности к разным эпохам, к разным славянским ветвям, в социальном статусе (Замятин – выходец из духовенства, Стус – из крестьянской семьи села Рахнивка на Винничине, перебравшейся в шахтерский г. Сталино (Донецк)

[1] *Стус В*. Поезії. Стихи ; упорядк. і пер. О. Купрейченка. Харків: Права людини, 2009. 184 с.

в начале войны), в отношении к жизни, в своих мировоззренческих позициях. Замятинский скепсис противоположен самоотверженному служению Василя Стуса идее исторической справедливости в ее украинской версии. Получив образование в советской школе, дойдя до аспирантуры в Институте литературы АН Украины, В. Стус упорно отстаивал право на инакомыслие, на собственное понимание перспектив исторического пути своего народа. А. Купрейченко в предисловии к своим русским переводам приводит его признание, сделанное в 70-х годах: «Чем скорее забудешь школу, тем лучше. В четвертом классе что-то зарифмовал про собаку. По-русски. Шуточное. Скоро прошло. Институтские годы – трудные. Первая публицистика в стихах. Увлечение Рыльским и Вергарном. …поехал учительствовать на Кировоградщину, около Гайворона. Армия… Почувствовал себя мужчиной. Стихи, конечно, не писались, поскольку на плечах – погоны. Но там пришел ко мне Бажан. Тогда же – первые напечатанные стихи – 1959 год. После армии – было уже временем поэзии. Это была эпоха Пастернака и – безрассудно большая к нему любовь. Освободился – только где-то в 1965–1966 годах. Сейчас больше всего люблю Гете, Свидзинского, Рильке. Славные итальянцы (те, что знаю). Особенно Унгаретти, Квазимодо. Еще люблю «плотную» прозу Толстого, Хемингуэя, Стефаника, Пруста, Камю. Увлекает – и очень – Фолкнер. Поэтом себя не считаю. Держу себя за человека, который пишет стихи. И мысль такая: поэт должен быть человеком. Тем, что полон любви, преодолевает природное чувство ненависти, освобождается от нее, как от скверны. Поэт – это человек. Прежде всего. А человек – это прежде всего творец добра. Если бы жить было лучше, я б стихов не писал, а – работал бы на земле. Еще – презираю политиков. Еще – ценю умение честно умереть»[1].

Эти строки по сути являются автопортретом поэта.

Итак, мы взяли два текста, основанных на общей фабульной матрице, подчеркивая ее типологическую кратность в передаче состояния узника. Авторы откровенно различны между собой,

[1] *Стус В.* Поезії. Стихи ; упорядк. і пер. О. Купрейченка. Харків: Права людини, 2009. С. 5–6.

но каждая строчка стихотворения В. Стуса, приведенного ниже (с сопутствующим русскоязычным переводом) имеет развернутое соответствие в рассказе Е. Замятина. Приведем стихотворение:

| | |
|---|---|
| * * * | * * * |
| Весь обшир мій – чотири на чотири. | Четыре – на четыре. Не разрушу |
| Куди не глянь – то мур, куток і ріг. | тех стен с узором каменных дорог. |
| Всю душу з'їв цей шлак лилово-сірий, | Лилово-серый шлак мне выел душу, |
| це плетиво заламаних доріг. | и не переступлю тюрьмы порог |
| І дальша смерті – рідна батьківщина! | туда, где дальше смерти – Украина. |
| Колодязь, тин, і два вікна сумні, | Колодец, тын и два окна вдали, |
| що тліють у вечірньому вогні. | печально тлеющих в лучах зари. |
| І в кожній шибі – ніби дві жарини – | То, верно, мать высматривает сына. |
| журливі очі вставлено. Це ти, | Так грустно очи смотрят – это ты, |
| о пресвята моя, зигзице-мати! | пречистая моя голубка-мама! |
| До тебе вже шляхів не напитати | Душа моя летит к тебе упрямо, |
| і в ніч твою безсонну не зайти. | но не преодолеть ей черноты |
| Та жди мене. Чекай мене. Чекай, | бессонной ночи. Только не теряй |
| нехай і марне, але жди, блаженна. | надежды светлой, только жди, святая, |
| І Господові помолись за мене. | на Господа в молитве уповая... |
| А вмру – то й з того світу виглядай. | Умру – и с того света поджидай. |

(перевод А. Купрейченка)[1].

Итак, заточение. Описание тюремной камеры «Весь обшир мій чотири на чотири…» с математически точной аллегоричностью обрисовывает клетку. В рассказе Е. Замятина мы также находим весьма конкретные параметры тюремной камеры: «Немые стены кругом. Как слепые вихри во тьме – безумные мысли. Все ходить, ходить... – Как тот, что был внизу. А потом увезут так же ночью? *Семь шагов, семь шагов*. Толпятся, гонятся стены. Мелькают старые надписи. Чьи-то имена, забытые, полустертые, *чьи-то стихи, скорбные, рыдают на холодном камне*. <…> Там внизу – их шестнадцать. Запертых в шестнадцати клетках. <…> Уже нет больше сил ходить и биться мыслью о стены, о дверь, о решетку <…> Маленький, *четырехугольный*

[1] *Стус В.* Поезії. Стихи; упорядк. і пер. О. Купрейченка. Харків: Права людини, 2009. С. 130.

клочок неба бросили им: не смогли закрыть»[1] (здесь и далее курсив мой – О. Ч.).

Также, заметим, в рассказе Замятина неоднократно появляется и слово «клетка», сопутствуя различным уровням состояния, к примеру: «Мыслей было никак не собрать: точно вырвались из *клетки* и носились над горячими волнами в светлом просторе»[2], или «Быстрыми и легкими шагами ходил Белов в своей *клетке*»[3]. Топос события подан адресно – в записке соратнице Леле («Я сижу в тюрьме. Камера 201. Хотел бы получить от вас письмо тем же путем, каким получится и мое. Сергей Белов»[4]).

Вместе с тем по контрасту с камерой в повествование включено описание городских улиц, подсмотренных молодым узником из-за черной шторки тюремного экипажа, везущего его на допрос. И этому реальному пространству, из которого недавний бунтарь теперь насильственно извлечен, состояние героя придает откровенно утопическую тональность: «Улица. Небо – громадное, невиданное, новое! Взмахнуло над головой звездами – их тысячи смеются наверху. А дома, дома! Разные все стоят, большие и маленькие. Дома – милые, светлые! И мальчишки бегут. Мальчишки! <…> Конки звонят, бегут. Над ухом лошадь фыркнула. Посмотреть туда на живых. Ну, чуть совсем. – Чтобы не видно было снаружи? Хорошо, хорошо. ...Людей сколько, Господи! <…> Шум, шум, веселый…»[5].

В стихотворении В. Стуса пространство утраченной реальности передается сжато: «І дальша смерті – рідна батьківщина!» (на мой взгляд, переводчик, расширяя эту гиперболическую синекдоху, несколько упростил ее смысл: «и не переступлю тюрьмы порог / туда, где дальше смерти – Украина»). Поэт дополняет этот образ классическим экфрасисом: «Колодязь, тин, і два вікна сумні, / що тліють у вечірньому вогні». Однако, так или иначе, в обоих случаях поэтика переживания обнаруживает

[1] *Замятин Е. И.* Собр. соч.: в 5 т. Т. 1. М.: Русская книга, 2003. С. 32.
[2] *Замятин Е. И.* Собр. соч.: в 5 т. Т. 1. М.: Русская книга, 2003. С. 38.
[3] *Там же*. С. 54.
[4] *Там же*. С. 38.
[5] *Там же*. С. 51-52.

сходство – обязательное присутствие пространственного ориентира (парадигма утраченного рая).

Герой Е. Замятина боится потерять дар слова, способность говорить: «Я – бывший студент Белов. Сижу один три месяца. <…> Тысячи слов дни и ночи лежали скованные и должны были родиться теперь и не могли – бились и мучили. Точно во сне: нужно крикнуть, а язык мертвый, чужой, неподвижный»[1]. Возникает переписка тюремной морзянкой по трубе («железный шепот») с заключенным из камеры этажом ниже: «Я рабочий Александр Тифлеев арестован двадцатого декабря сижу пятая галерея привет товарищу»[2]. Человек этот сидит за убийство «шпика». Недавний студент, измученный одиночеством, больше всего жаждет общения, любого разговора, присутствия другой души – он детально интересуется картиной преступления Тифлеева и выслушивает ее во всех натуралистических подробностях, тогда как лирический герой Стуса (которым, без сомнения, является сам поэт) – напротив, отчуждается от какого-либо общения, как он признается – всю его душу «изъел этот лилово-серый шлак» (читай: собранные вместе отбросы общества, этот «клубок искореженных судеб»). В рассказе Замятина присутствует аналогичное: «…частым и дробным эхом говорили стены справа и слева, и у каждой был особый голос»[3], или, в другом месте – «Ночь спустилась над тюрьмой тяжелой, мраморно-черной плитой. Придавила тысячи страданий, тысячи людей заснули и забылись, а он не спал»[4]. В тюремные дни, разрешенные для свиданий, герой Замятина, лишенный этой возможности, напряженно вслушивается в звуки кутузки: «А если приложить ухо к стене – было слышно, как спешили и стучали в стену где-то далеко внизу, и звуки были совсем слабые, точно выходили из глубины земли, чуть заметны были – как утонувшая в небе птица. Везде говорили и спешили поделиться жалкими обрывками жизни. Маленькие крошечные события раздувались, повы-

[1] *Замятин Е. И.* Собр. соч.: в 5 т. Т. 1. М.: Русская книга, 2003. С. 34.
[2] *Там же.*
[3] *Там же.* С. 44.
[4] *Там же.* С. 58.

растали в огромные и наполняли пустоту их жизни. Из-за пустяков по целым часам горячились и спорили»[1].

В отличие от В. Стуса, лишь обмолвившегося в своем стихотворении об обременительном для него, «лилово-сером шлаке» искореженных человеческих судеб, в рассказе «Один» молодого бунтаря терзает пытка одиночеством. Тем не менее, полнота повествовательной персоносферы здесь воспроизводит неизменный для данного случая контекст: товарищей по несчастью, «запертых в шестнадцати клетках», невидимого узнику арестанта Тифлеева – обеспечившего ему связь с внешним миром, девушку возгоревшейся тюремной мечты Лелю, а также, что логично, сторожей-тюремщиков и следователей, детализованных не менее тщательно (что может стать отдельным вопросом): «Странная комната с сумрачными сводами. Лампа вверху – обрезает темноту, а внизу еще непонятней клубится и копошится она. А! тут ждать... Шевелятся фигуры в углу – темные, без лиц. Головы качаются – и свечка качается удивленно. Смеются хрипло и делают что-то. Что? Вот, у стола, круглые и четырехугольные ящики и длинные, круглые валы. И темная, плотная стена печатной бумаги. Опять пригибается свечка и тусклые, испуганные взгляды бросает кругом. Снуют и шепчутся физиономии, с поднятыми кверху усами и стеклянно-блестящими глазами. Шушукаются и сталкиваются за спиной и опять бегут мимо... Противно, противно...»[2].

Тюрьма, по формуле Мишеля Фуко, «функционирует в паноптическом режиме»[3]. Тюремные узы неизменно порождают устойчивое двоемирие, отсюда поэтика данного состояния условно совпадает с ключевой романтической парадигмой: «И вся неделя, все дни бегут мимо, незаметные, прозрачные – и сквозь них, как месяц через облака, светит вторник и то, что придет с этим днем. – *Что там*? Праздник и светлое солнце? Или стра-

[1] *Замятин Е. И.* Собр. соч.: в 5 т. Т. 1. М.: Русская книга, 2003. С. 44–45.

[2] *Там же*. С. 52.

[3] *Фуко М.* Надзирать и наказывать: Рождение тюрьмы. М.: Ад Маргинем Пресс, 2018. С. 374.

дание извивается и немеет?»[1]. Однако, в отличие от романтизма, состояние двоемирия в данном случае связано с непосредственной реальностью, физически расколотой на два отторгнутых один от другого мира. В реальной неволе присутствуют зло, ужас, страх, насилие и, как таковая, отсутствует любовь. И в этом заключается интерес сопоставления: каким представляется вожделенный мир за гранью тюремного квадрата, какая личность становится центром «потустороннего» бытия, поддерживает стремление жить и определяет стержень состояния? Интенции различны: для Сергея Белова – это ставшая центром его мироздания революционная соратница, для Стуса – страдающая мать.

Замятинского узника, в отличие от лирического героя В. Стуса, как выше подчеркивалось, изнуряет больше всего именно одиночество, персонифицированный ужас: «Черные, смутные страхи закружились около, прятались по темным углам и выглядывали оттуда, холодными пальцами прикасаясь к нему. ...А если оборвется нитка и захватят, прочтут? ...А если уведут Тифлеева, и опять он – один? Опять вернуться назад, к прежнему? Точно заглянул в бездну. Дна не было, и смотрело на него оттуда пустое, жутко-бесконечное, как небо в осенний ветреный вечер. Вздрогнул. – Лучше смерть»[2]; или: «Притаившись, ползало за ним что-то невидимое и сторожило своею тенью каждую мысль. И вдруг пожирало все их, и наполняло собою все, и хватало за горло»[3].

Безусловно, в развернутой типологической цепи состояний (как в данном случае – ситуация насильственной изоляции) каждый из соответствующего рода примеров обнаружит свою собственную метафизическую составляющую. Так, в рассказе Е. Замятина, когда заключенному удается наладить переписку с любимой девушкой, это событие воспроизводит его состояние как озарение неким метафизическим сиянием:

---

[1] *Замятин Е. И.* Собр. соч.: в 5 т. Т. 1. Уездное. М.: Русская книга, 2003. С. 41.

[2] *Там же*. С. 39.

[3] *Там же*. С. 42.

«Свечка вспыхнула – и умерло ожидание и его тени. Наполнилась ликованием тишина ночи и засмеялась. <…> Засияли в полутьме и запели мысли. И каждое слово ее, как звезда, поднималось во мраке. Ласково мерцало вдали и манило, недоступное и загадочное»[1].

Охваченный любовным чувством, герой рассказа все же не забывает о причине, обеспечившей ему одиночную камеру: «Теперь, когда честные умирают, думать об амурах с какой-то девчонкой... Мерзко, позорно!»[2]. Но интересна поэтическая интерпретация наполненного в данный момент сомнениями душевного состояния арестанта, которую читателю нельзя не увидеть: «И что твой рассудок, гордый рассудок? Помог он тебе? Этот вопрос смешал и перепутал все. Прислушивался Белов к мыслям и всматривался, в них – и не видел дороги: метелью неслись они, разметанные в мелкие снежинки, и не могли остановиться, огромными туманными образами вставали и падали, звенели нежными, обманчивыми колокольчиками и плакали потом...»[3].

Основной смысл в рассказе «Один» обретает апология любви, которая закономерно поставлена во главу угла, являясь мировоззренческим центром всего повествования. Здесь интимное чувство описано во всех ощущениях молодого естества. Замятин буквально анатомирует это состояние. Классическая революционная аскеза терпит сокрушительное поражение. Тем не менее, чувство любви, которое вспыхнуло в нем осознанно именно здесь, в тюремной камере, Сергей Белов пытается соизмерять с понятием революционной жертвы, сопротивляясь ее классической модели: «Почему она – счастье? А счастье борьбы – и победы или гибели? А мой разум? – Это все – кусочки жизни – и борьба, и жизнь разума. И в них работает не все мое существо, и дают они не все счастье – только кусочки его. *Радостно пожертвовать собою, отдать себя в борьбе? Да?* А если я отдам себя, свои мысли – сначала ей, любимой, и возьму счастье, и от-

[1] *Замятин Е. И.* Собр. соч.: в 5 т. Т. 1. Уездное. М.: Русская книга, 2003. С. 42.

[2] *Там же.* С. 43.

[3] *Там же.* С. 44.

дам потом все – и любовь и себя – ведь жертва будет больше. И если в жертве счастье – и счастье больше? – Ну да, да, – радостно отвечал себе, оживая. – А жизнь разума, борьба, творчество – ведь все это даст в тысячи раз большее и живое счастье, если сначала отдать его любимой и опять получить от нее. – И если желание счастья – то, что двигает всеми людьми и всею жизнью – а это так, то любовь должна родить тысячи красивых и смелых поступков и сделать их в тысячу раз сильнее, смелее и красивее. – И те, которые говорят, что любовь может мешать... – Да ведь это я говорил, ведь это я, – вспомнил Белов и улыбнулся снисходительно»[1].

В целом, здесь апология любви, хотя и поданная главным образом через понятие жертвенности, может быть напрямую соотносима с Платоновским диалогом об Эросе (наряду с Вл. Одоевским, А. Белым, А. Камю, Ж.-П. Сартром и Х. Л. Борхесом, именно Е. Замятина современные исследователи идей Платона причисляют к представителям «интеллектуальной прозы, которая “пытается философствовать на языке образов”»[2]). Повествование выводит мысль о любви из предметного мира, хотя ответа и не находит: «Карабкалась мысль вверх на головокружительную высоту и останавливалась»[3]. Интересно, что в рассказ о любовных переживаниях героя неожиданно вплетается абсолютно сентиментальной окраски фантазм (возможно, по радикальному контрасту с тюремной действительностью): «Снаружи у окна сели два голубя – самец и самка. Самец был надутый и расфранченный – в золотом воротнике вокруг шеи, а самка – маленькая и кокетливая <…> – Дурак, как этот самец, – обругал себя с досадой. А самец в это время подбежал уже к самке. Собрал хвост и опустил перья на шее и на груди. И все его тело, изящное и стройное, и сильная, выпуклая грудь, отливающая

[1] *Замятин Е. И.* Собр. соч.: в 5 т. Т. 1. Уездное. М.: Русская книга, 2003. С. 47–48.

[2] *Петров В. В.* Платон и его диалоги в текстах Сигизмунда Кржижановского // ΠΛΑΤΩΝΙΚΑ ΖΗΤΗΜΑΤΑ. Исследования по истории платонизма / под общ. ред. В. В. Петрова. М.: Кругъ, 2013. С. 674.

[3] *Замятин Е. И.* Собр. соч.: в 5 т. Т. 1. Уездное. М.: Русская книга, 2003. С. 54.

золотом, – обрисовалась теперь ясно и красиво. А самка перестала глупо клевать железо и, подняв голову, смотрела навстречу покорным и ждущим взглядом. Крылья плескались и трепетали в воздухе, глаза подернулись красивой прозрачно-голубой пленкой. А солнце играло с золотистыми перьями и ласково смотрело на них. Оба они были красивы теперь. Любовался ими. – ...Глупы и смешны, когда влюблены, и хороши, когда любят. Как люди, – сравнивал опять Белов»[1].

По замечанию Р. Барта, «фантазм не противоположен своей противоположности – логике, рациональности. Однако внутри самого фантазма могут быть контробразы, негативные фантазмы (противостоять друг другу могут два фантазматических образа, два сценария – но не образ и реальность)»[2]. Собственно, этот «голубиный» фантазм в замятинском рассказе и осуществляет подобную функциональную программу: возвышенные мысли героя, еще накануне вдохновленные состоянием любви и уходившие на высоту, превращаются в нечто подлое, едва он из письма Лели узнает о ее замужестве (и буквально по тексту – ее записка брошена «в самое гнусное место, куда не бросал даже своих плевков – <…> в парашу»[3]). Мир перевернулся и замолчал небесный хор: «И опять поднялась она, эта мысль, и встала во весь рост. Как дьявол была в дыму злобы, отвратительная и манящая. И Белов пошел за ней»[4].

В сюжете письмо к Леле, написанное в отчаянной злобе, попадает в руки тюремщиков и, очевидно, закончится для девушки арестом. Осознание этого факта становится самоубийственным для героя, мысль погружается в страшное молчание: «И поднялось *молчание* снизу, выросло и расширилось. И стало огромное, как мир, как ужас.

---

[1] *Замятин Е. И.* Собр. соч.: в 5 т. Т. 1. Уездное. М.: Русская книга, 2003. С. 50–51.

[2] *Барт Р.* Как жить вместе: романические симуляции некоторых пространств повседневности. М.: Ад Маргинем Пресс, 2016. С. 47.

[3] *Замятин Е. И.* Собр. соч.: В 5 т. Т. 1. Уездное. М.: Русская книга, 2003. С. 57.

[4] *Там же.*

Месяц смотрит бледными глазами и *молчит*. Темнота стала мертвой и холодной. Вздрогнули и *замерли* стены.

И внутри все *замолкло*, и стало темно и холодно.

– Динь-дон! – прозвонили тюремные часы и *застыли*.

И опять раздвинуло *молчание* свои черные, мертвые крылья и обняло ими все»[1].

Особое значение в таких случаях имеет духовный ориентир. Не случайно М. Фуко, анализируя изменения, происходившие на протяжении веков в системе наказания осужденных, акцентирует, что к XX столетию «главным объектом государственного контроля становится не тело, а душа преступника». Размышляя о душе вовсе не с христианских позиций, философ, тем не менее, утверждает ее реальность: «Неверно было бы говорить, что душа – иллюзия или результат воздействий идеологии. Напротив, она существует, она имеет реальность, она постепенно создается вокруг, на поверхности, внутри тела благодаря функционированию власти, воздействующей на наказываемых – вообще на всех, кого контролируют, воспитывают, муштруют и исправляют…»[2].

Отсюда, поэтика состояния души в нашем аспекте приобретает ключевой смысл. Рассказ Е. Замятина, так же, как и соответствующее стихотворение В. Стуса, – этому прямое свидетельство. События сюжета «Один» знаменательно вписаны в хронотоп Рождественских праздников, и этот контраст между миром Божиим за стенами тюрьмы и бесконечной пустотой тюремного времени является главным испытанием для героя: «Весь день стояла в тюрьме праздничная тишина – жуткая, томительная. Точно слушают все, что делается за стенами. Там, должно быть, все живые и бодрые, как сухой морозный воздух, как праздничные блестки инея. Там, должно быть, яркое, смеющееся солнце, сверкающий жизнью смех на чистом, скрипучем снегу. И в светлой, яркой комнате – радостная, кипучая работа

[1] *Замятин Е. И.* Собр. соч.: в 5 т. Т. 1. Уездное. М.: Русская книга, 2003. С. 60.

[2] *Фуко М.* Надзирать и наказывать: Рождение тюрьмы. М.: Ад Маргинем Пресс, 2018. С. 39.

рука об руку... – А это все, что казалось вчера радостью – разве это жизнь? Целый день лежал. Опять надвигалась издали пустота, и маленькой, тоненькой, болью тоскливо ныло сердце – ушло куда-то глубоко, и чуть слышно оттуда его стон. Молчал весь день и Тифлеев. И казалось, что все в тюрьме молчат и глотают тоскливые, мучительные слезы. Неужели там, снаружи, может быть весело?»[1].

Вполне закономерно, что в рассказе Е. Замятина, так же, как и у В. Стуса, присутствует мысль о Боге. Парадокс заключается в том, что тюремная клеть способна спасительно расширять метафизическое пространство воображения, в предельном горизонте которого творческая мысль и обнаруживает присутствие Бога. Однако это не означает наличия некоего общего вывода, к чему способен прийти любой из узников. Мы видим это и на наших двух конкретных примерах.

Лейтмотивом вплетается в повествование рассказчика колокольный звон, сопутствуя всем перепадам его настроения, например: «А колокола все звонят, все звонят. Тусклыми, серыми змейками заползают в мозг звуки и мечутся в тоске, перегрызают мысли и терзают: ведь надо думать, надо думать»[2]. Герой вопрошает Бога (по тексту – Его) о себе, он только сейчас, последовав за своей ревнивой, гнусной, «дьявольской» мыслью, впервые узнал себя – «Глаза ушли вглубь»[3].

«И жестоко, с ненавистью сказал себе:

– За это было любить его? За такую красоту и силу?

– Или, может быть, в нем – сила ума и пылающая сила слова?

И со страданием ответил *кому-то холодному*, безжалостно спрашивающему, *кому он не смел говорить ложь*:

– Нет. Все в нем обыкновенное.

И это простое слово звучало страшное, безнадежное, как приговор. Скрежетала зубами ненависть к себе, казался он себе маленьким, ничтожным, которого хотелось сбросить, прибить.

---

[1] *Замятин Е. И.* Собр. соч.: в 5 т. Т. 1. Уездное. М.: Русская книга, 2003. С. 38–39.

[2] *Там же.* С. 60.

[3] *Там же.* С. 61.

А *тот, кому отвечал он, вставал еще суровее и неумолимее и точно давил книзу тяжелой рукой*»[1].

Финал рассказа является нагнетанием лихорадочного самоистязания духовно рухнувшего героя, потерявшего представление о смысле жизни, каким он его недавно понимал: «…заглянул он в себя и не увидел уже ни злобы, ни сил, ни воли. Уже умерло все, и трусливо шевелилась и хотела лгать полураздавленная жизнь, отвратительная и мертвая, как гнилая рана.

И он отбросил ее ложь и опять стал падать вниз, вниз»[2].

В отличие от лирического героя стихотворения В. Стуса, ни на минуту не задумывавшегося о самоубийстве, цельного и твердого в своей вере, замятинский арестант умирает душой – и раньше, чем прыгает вниз головой в тюремный лестничный пролет. Еще живым он переживает страшное состояние умершего: «точно на дне, придавленный глубиною бездны. И там не было ни времени, ни пространства, ни света, ни воздуха, ни мыслей»[3]. Он раздвоен: бок о бок стоят его мертвая душа и уже ненужное ему еще живое тело. Читаем: «И было странно, что умер или девался неизвестно куда гимназист Белов, розовый и веселый, молившийся Богу и боявшийся Его, и умер студент Белов, сильный и молодой, любивший жизнь и борьбу. И казалось бессмысленным и странным, что теперь этот бледный и обросший человек был тоже Белов, и что заперт он в вонючей комнате и думает о смерти. И нельзя было этому верить»[4].

Надо также отметить, что тема саморазрушения уже в этом первом рассказе Е. Замятина выразила себя на самом высоком

*Глава восьмая*

# ВАРИАНТЫ ДНЕВНИКОВОГО ПОВЕСТВОВАНИЯ: Е. И. ЗАМЯТИН И М. А. ОСОРГИН

© *М. А. Хатямова*

В период социально-исторических потрясений и смены культурных парадигм наступает новый расцвет автодокументальных форм, двойственных по своей эстетической природе, осмысливающих пережитое на границе жизни и искусства, литературы и быта. Эпоха революции породила огромное количество мемуаров, биографий, дневников, воспоминаний, которые создавались по обе стороны – в литературе эмиграции и в метрополии. Исследователи называют их метажанрами, подчеркивая различное соотношение литературного и документального, сочетание признаков разных жанров в одном тексте в каждом конкретном случае, но все же вписывают их в пространство литературы, создающей миф о реальности[1]. Дневник – «форма повествования от первого лица, которая ведется в виде повседневных, как правило датированных, записей <…> Дневник как жанр монологичен, но монологическое слово автора дневника может быть и внутренне диалогичным, с неявной «оглядкой» на

[1] Ср.: «Э. Голлербах относил автобиографию, мемуар, дневник, эпистолярию к формам исповеди, что вполне справедливо, поскольку во всех перечисленных случаях автором движет прежде всего онтологически свойственное человеку желание высказаться, рассказать о чем-либо, в процессе рассказывания осмыслить действительность, заново пережить ее и, наконец, быть услышанным. Поэтому по отношению к автодокументальным текстам представляется более корректным говорить не о «чистоте» жанра, которая так или иначе оказывается нарушенной в любом из них, и даже не о жанровом синкретизме, а о метажанре, о своего рода жанровом континууме…» (*Демидова О. Р.* Мемуарная и автодокументальная проза // Литература русского зарубежья (1920–1940) / отв. ред. Б. В. Аверин и др. СПб: Филологический факультет СПбГУ, 2013. С. 120).

мнение другого о мире и о самом себе»[1]. Исповедальность как семантическое ядро жанра дневника делает его востребованным в литературе сентиментализма и литературе путешествий, в поэзии, в личных дневниках писателей и мыслителей, порождая «дневниковую манеру» повествования. Обратимся к разным вариантам дневникового повествования, представленным в творчестве авторитетных русских писателей первой половины XX века – Е. И. Замятина и М. А. Осоргина – для определения эстетических функций дневника в литературе.

В конце 1910 – начале 1920-х годов наиболее яркими явлениями использования жанровой модели романа-дневника стали неомифологические романы Л. Андреева «Дневник Сатаны» и Е. Замятина «Мы». Причем, читающая публика познакомилась с ними в одно время – в 1921 году, когда был опубликован роман Л. Андреева и отрывки из романа «Мы» читались автором на литературных вечерах. Удивительно, что, несмотря на существующее в науке понимание важности опыта Л. Андреева для становления творческого пути Замятина[2], с одной стороны, и огромное количество вскрытых претекстов романа «Мы»[3], – с другой, «Дневник Сатаны», кажется, не попадал в орбиту исследовательского внимания в связи с дневником-антиутопией Замятина. Однако совершенно очевидно, что в обоих произведениях катастрофическая эпоха предстает сквозь призму сознания личности и дневниковое я-повествование отвечает общей

[1] *Шикин В. Н.* Дневник // Литературный энциклопедический словарь. М.: Советская энциклопедия, 1987. С. 98.

[2] О близости понимания путей обновления русской прозы Л. Андреевым и его младшим современником и о влиянии на формирование концепции синтетизма самой художественной системы Л. Андреева пишет Л. И. Шишкина (*Шишкина Л. И.* Е. Замятин и Л. Андреев: типологические параллели // Творческое наследие Евгения Замятина: взгляд из сегодня. Научные доклады, статьи, очерки, заметки, тезисы: в XIII кн. Кн. XIII. Елец: ЕГУ им. И. А. Бунина, 2004. С. 28–34).

[3] Наиболее полно представлено в исследовании М. Ю. Любимовой (*Любимова М. Ю.* Евгений Замятин – автор романа «Мы» // Евгений Замятин. «Мы»: Текст и материалы к творческой истории романа / сост., подг. текста, публ., коммент и статьи М. Ю. Любимовой и Дж. Куртис. СПб.: Изд. дом «Міръ», 2011. С. 3–136).

установке модернистской прозы на самообнажение реальности авторского сознания с помощью записок близкого героя (даже Сатана оказывается в определенном смысле alter ego автора, не говоря уже о центральном герое замятинского романа, о чем неоднократно писалось). Причем оба героя-повествователя проделывают противоположный своей основной функции путь: Д-503 из протагониста превращается в антагониста миру Единого Государства, а Сатана вочеловечивается.

Социально-философское и жанрово-эстетическое осмысление романа «Мы», начатое западными исследователями[1], в последние два десятилетия получило свое продолжение в трудах отечественных замятиноведов[2]. Неоднократно отмечалось, что структура «текста в тексте», совпадение не только названий (записки Д-503 названы так же, как и роман автора, – «Мы»), но и границ сочинений автора и его героя сообщают «запискам», «конспектам», «дневнику» Д-503 статус предмета изображения. Диапазон истолкования дневниковой организации повествовательной структуры романа «Мы» достаточно широк: от «я- повествования» как регулярного признака антиутопии и «психологического эксперимента», дающего срез сознания тоталитарного человека и обнажающего внутренний мир автора и его современников (Р. Гольдт, М. Любимова, Б. Ланин и М. Боришанская, Й.-У. Петерс, В. Евсеев и др.), – до дневника как способа психоаналитического истолкования внутреннего мира личности (Г. Бошамп, К. Коллинз, Э. Баррат), «вместилища» научного и математического текстов (Л. Геллер, Л. Б. Кук, У. Лазербарроу) и наследника русской классической традиции (Е. Скороспелова, Н. Кольцова, Н. Скалон, И. Попова). Начиная с Г. Мор-

[1] См.: *Куртис Дж.* Исследования романа «Мы» за рубежом // Евгений Замятин. «Мы»: Текст и материалы к творческой истории романа / сост., подг. текста, публ., коммент и статьи М. Ю. Любимовой и Дж. Куртис. СПб.: Изд. дом «Міръ», 2011. С. 535–563.

[2] Е. И. Замятин: pro et contra, антология / сост. О. В. Богданова, М. Ю. Любимова. СПб.: НП «МОПО “Апостольский город – Невская перспектива”», 2014; Е.И. Замятин: pro et contra, антология / сост. О. В. Богданова, М. Ю. Любимова. СПб.: НП «МОПО “Апостольский город – Невская перспектива”», 2015.

сона, ряд авторов (Е. Б. Скороспелова, С. Пискунова), связывают нарративную структуру «романа о романе» с проблемой творчества. О полемике Замятина с футуризмом, Пролеткультом, крестьянскими поэтами, конструктивизмом пишут К. Льюис и Г. Вебер, Л. Геллер, Ж. Нива, Е. Эткинд, А. Боден, Долгополов, И. Доронченков, Н. Скалон и др. Наконец, философскую многомерность произведения обозначает Б. Дубин, исследующий роман «Мы» в аспекте «проблемы реальности, ее оснований и устройств, инстанций и способов ее удостоверения»[1].

Учитывая важность предыдущих исследований для интерпретации дневника героя, необходимо, однако, заметить, что выделение «сюжета письма» открывает и метатекстовую организацию произведения, один из уровней которого – сюжет творчества, послуживший самоопределению автора (Замятина) в пространстве современной культуры. Время создания романа (конец 1910-х – начало 1920-х годов) совпадает с периодом эстетической рефлексии Замятина. В эти годы он читает начинающим писателям лекции по технике художественной прозы, в которых осмысливает опыт собственного творчества, активно выступает в периодике и по общественно-политическим проблемам, и по проблемам искусства. Идея нового языка искусства вызревала у Замятина параллельно созданию романа «Мы», о чем свидетельствуют текстуальные совпадения, перенесение основных концептов романа (энтропии/энергии, бесконечной революции, разнополюсного устройства мира) в написанные позднее статьи «Рай» (1921), «О синтетизме» (1922), «Новая русская проза» (1923), «О литературе, революции, энтропии и о прочем» (1924). Исследователи останавливаются перед выводом о тотальном релятивизме автора, отмечая постоянные для Замятина ценности – любовь, материнство, органика жизни, письмо. Однако важно, что эти ценности в романе существуют не только сами по себе, онтологически, но и эстетически – утверждают концепцию искусства как верховной реальности. Та-

[1] *Дубин Б. В.* Быт, фантастика и литература в прозе и литературной мысли 20-х годов // Тыняновский сборник: Четвертые Тыняновские чтения. Рига, 1990. С. 164.

кое прочтение открывает анализ нарративной структуры романа: в дневнике Д-503 разворачиваются две главные дискурсивные практики русской литературы послереволюционного времени – зарождающегося соцреализма и авангарда. (Социалистический реализм как литературное направление возникает позднее, но его дискурс формируется в конце 1910-х годов). Замятин, полемизирующий с пролетарской и авангардистской утопиями, использует языки «государственного искусства» и авангарда и для описания эволюции сознания своего героя, и для художественного самоопределения автора в пространстве современной культуры. Популярное в замятиноведении отождествление автора со своим героем можно принять лишь отчасти. Если для героя его записи являются актом самосознания, способом освобождения от ложного долженствования, то выстраивание автором записей героя в соответствии с господствующими эстетическими канонами ставит проблему искусства как верховной реальности, следовательно, искусство имеет миссию выстраивать, провозглашать идеальное, должное[1].

Уже в первой записи героя («конспекте») Единое государство представлено как «тотальное произведение искусства»[2], у которого есть свой создатель (Благодетель), идея (постройка Интеграла), персонажи (нумера, «стальные шестиколесные герои великой поэмы»), стилистический канон (Государственная газета), монументальная символика (стали, камня, чугуна, машины и т.д.). Стиль записок Д-503 предопределен публицистическим каноном Государственной газеты, авторство героя условно; он, представитель массы, «мы», очерчивает принципы своего письма, своей работы на благо Единому государству в соответствии с главным принципом соцреалистического дискурса – дублиро-

[1] Подробнее см.: *Хатямова М. А.* Творчество Е. И. Замятина в контексте повествовательных стратегий первой трети XX века: создание авторского мифа. Томск: Изд-во ТГПУ, 2006. С. 114–134. Или: *Хатямова М. А.* Метатекстовая структура романа Е. Замятина «Мы» // Е. И. Замятин: pro et contra, антология / сост. О. В. Богданова, М. Ю. Любимова. СПб.: НП «МОПО “Апостольский город – Невская перспектива”», 2014. С. 500–518.

[2] *Гюнтер Х.* Железная гармония (государство как тотальное произведение искусства) // Вопросы литературы. 1992. Вып. I. С. 27–41.

вать фрагменты канонического «сверхтекста», отказавшись от индивидуального творчества: «Я просто списываю – слово в слово – то, что сегодня напечатано в Государственной Газете…»[1] (с. 211). Далее обосновывается диктатура публицистичности: Д-503, как и все нумера Единого государства, получает «приказ от имени Благодетеля» увековечить «красоту и величие» Единого Государства в «трактатах, поэмах, манифестах, одах или иных сочинениях». Это творчество вторично по отношению к жизненной практике (готовящийся запуск Интеграла) и подотчетно государству. Нумер Д-503 демонстрирует самозабвенное исполнительство и готовность без остатка раствориться в «мы»: «Я лишь пытаюсь записать то, что вижу, что думаю – точнее, что мы думаем (именно так: мы, и пусть это «Мы» будет заглавием моих записей» (с. 212). Переписывание неких сверх-идей в соответствии с социальным заказом требует человека в его социальной функции, которая заменяет ему имя. «Патетическая безымянность» (В. Тюпа) героев Замятина пародирует самозабвение личности в литературе нарождающегося соцреализма: «Я, Д-503, строитель Интеграла, – я только один из математиков Единого Государства» (с. 212). «Автор» записок и Главный строитель Интеграла Д-503 воплощает в себе конструктивистское отождествление инженера и художника[2] (позднее трансформировавшееся в сталинское «инженер человеческих душ»), для которого личность – лишь элемент технической и социальной системы: красота «машинного балета» уподобляется им «эстетической подчиненности, идеальной несвободе» танца, а «опережение мысли словом» О-90 – «опережению подачи искры в двигателе». Постепенно нумер Д-503, оформляющий хаос окружающего мира в соответствии с «божественной прямой» линией Единого Государства, приводит почти все «аргументы» дискурсивной стратегии официального искусства. Он обосновывает разумность несвободы Единого государства (за-

[1] *Замятин Е. И.* Собр. соч.: в 5 т. Т. 2. Русь. М.: Русская книга, 2003. Далее роман Е. И. Замятина цитируется с указанием страниц в скобках.

[2] *Гройс Б.* Рождение социалистического реализма из духа русского авангарда // Вопросы литературы. 1992. Вып. I. С. 46–47.

писи 2, 3), верит в науку (записи 3, 19 и др.), испытывает чувство авторитарной любви к сверх-я – Благодетелю («Боже правый» заменяет в его речи «Благодетель великий»), воспевает монументальность праздников и памятников Единого государства (записи 3, 24, 31, 36). Как Главный Строитель Интеграла, призванного покорить чуждые и враждебные миры, Д-503 представляет существование человека в тоталитарном государстве как хронотоп общего нескончаемого пути, где идущие – лишь строительный материал, «топливо. Запись 12 посвящена размышлениям о государственной поэзии. Помимо обнаруженных исследователями отсылок на пролетарских поэтов и Маяковского здесь структурированы философия и эстетика нового искусства: рационализм и механистичность; охранительная роль цензуры для поддержания прозрачности автора и читателя, а значит, общества; идеи общественно-политического служения и богостроительства; экспансия общего пути.

Встреча с I-330 (которая обращает внимание Д на его волосатые руки и непохожесть людей друг на друга) провоцирует внутренний раскол героя, который воспринимает свое новое состояние как болезнь, соответственно меняется и дискурс его записок: на смену «коллективистскому творчеству» приходит самообнажение больного сознания (авангарда). Идею личностного самоутверждения, бунт против этических и эстетических ожиданий воплощает вожак Мефи[1]. Но притязания I-330 далеки от

[1] Желтое платье героини указывает и на общекультурную символику (цвет измены, греховности, скандала, провокации, безумия, подсознания, общения и публичной репрезентации), и на эмблему двух типов творчества – символизма (декадентства) и авангарда (знаменитый журнал английского модернизма назывался «Yellow book» – «Желтая книга», а само последнее десятилетие XIX века вошло в историю культуры как «желтые девяностые»; семантика желтого отсылает к имени особо почитаемого Замятиным О. Уайльда, и к скандальной саморекламе футуристов). Таким образом, она указывает на преемственность «отцов и детей», декаданса и авангарда. Образ I-330 несет и «модернистский код»: героиня, как постоянная посетительница Древнего Дома, наследует традиции предшествующей культуры и приобщает к этому Д-503, с ней связаны мотивы любви-страсти, опьянения (вино, сигарета, запрещенные в Едином Государстве), творческого безумия, эксцентричности поведения, с акцентом на самоценности внутреннего мира личности.

декадентского ухода в мир грез; ею движет идея свободы и изменения мира, где эта свобода ограничена. I и Мефи следуют принципу жизнестроения авангарда, главное в котором – движение, изменение, революционное политическое деяние как цель. I-330 излагает Д-503 идею самоценности перманентной революции – закона движения материи. Свобода или зависимость, движение или смерть – третьего не дано, поэтому все устремления Мефи направлены на разрушение энтропийного Единого Государства, чтобы вернуть человечество за стеклянную стену цивилизации (или сознания) назад, к природе, к зверолюдям (подсознанию): желтая пыльца из-за Стены соотносится с цветом одежд героини. «Природный мифизм» авангарда дискредитируется Замятиным. Д-503 шокирует театральность, провокационность аффективного поведения I-330, сознание героя подвергается активной «переделке» в общении с возлюбленной. Положительная оценка героиней сатанинского, дьявольского начала в человеческой природе и истории также делает I-330 выразителем авангарда. Авангардистский отказ от должного во имя субъективного проекта должного относится не только к I-330 и Мефи, но и к Д-503. Герой начинает ощущать маргинальность и одиночество как следствие «болезни» отделения от коллектива, и его письмо меняется от «оды к исповеди» (Е. Б. Скороспелова). Пробуждение души перестраивает его письмо, приводит его в соответствие со свободным от социума искусством, хотя при исполнении I-330 музыки Скрябина нумер Д-503 называет творчество древних «душевной болезнью», формой эпилепсии. Жанровое мышление автора записок путается, стиль меняется: стройность конспектов рушится (название 11 записи – «…Нет, не могу, пусть так, без конспекта»; 27-й – «Никакого конспекта – нельзя»), нормативная «математическая поэма в честь Единого Государства» превращается в «фантастический авантюрный роман» – форму самой непредсказуемости жизни.

Постепенно жизненная реальность в записках Д начинает объясняться и подменяться текстовой: Д отмечает «неписанный текст улыбки» Ю; для него «весь мир разбит на отдельные, ост-

рые, самостоятельные кусочки <…>. Как если бы черные, точные буквы на этой странице – вдруг сдвинулись, в испуге расскакались какая куда – и ни одного слова, только бессмыслица» (с. 349-350); морщины на лбу соседа видятся Д «рядом желтых неразборчивых строк» (с. 351); провал в памяти по пути к Благодетелю он уподобляет «пустой белой странице» (с. 354). Текст Д-503 не просто удостоверяет реальность жизни («…Это у меня записано. И, следовательно, это было на самом деле» (с. 320)), но начинает продуцировать жизнь: «А может быть, сами вы все – мои тени. Разве я не населил вами эти страницы – еще недавно четырехугольные белые пустыни. Без меня разве бы увидели вас все те, кого я поведу за собой по узким тропинкам строк» (с. 291). «Роман» Д-503 «программирует» сюжет смерти I-330: вид откинутой во время пыток под Газовым Колоколом головы героини, напомнивший что-то прооперированному герою, дважды встречается в его записях. Постепенно письмо становится главным делом Строителя «Интеграла». В соответствии с шутливым замечанием R-13 о том, что Д надо было быть поэтом, а не математиком (запись 8), художник «побеждает» математика. Смена нормативного жанра на свободный, непредсказуемый роман происходит в момент самоидентификации героя: обретающий «я» Д-503 осознает свою гибель для Единого Государства. Резко меняется язык его записок: сухая публицистическая ясность, сознательность, нормальность уступает место иррациональному потоку сознания, главной целью которого становится идея самопознания. В записи 11 выстраивается авангардистская ситуация уединенного сознания «я – перед зеркалом» (В. Тюпа), т.е. «я-как-он». Маятник души Д-503 раскачивается между двумя состояниями, этому в дневнике соответствует постоянная смена дискурсов, герой ощущает, что «потерял руль» управления своей жизнью, сон и явь меняются местами, мысль и слово не успевают за меняющимся внутренним состоянием: «Я не мог больше! Где вы были? Отчего, – ни на секунду не отрывая от нее глаз, я говорил, как в бреду – быстро, несвязно – может быть даже только думал – Тень – за мною… Я умер – из

шкафа… Потому что этот ваш… Говорит ножницами: у меня душа… Неизлечимая» (с. 276). Высказывания Д-503 разрушают границы жанра дневника, становятся свободной игрой, заумь структурирует самоутверждение личности, акт свободы художника от данного мира – «слово вне быта и жизненных польз», вплоть до немоты: «Я не могу больше писать – я не хочу больше!» (с. 362).

Утратив право нумера («понести кару») и долг перед Единым Государством, Д-503, сначала неосознанно, обретает новое долженствование – авторство, независимое от социума, долг самовыражения: «Пусть мои записи – как тончайший сейсмограф – дадут кривую даже самых незначительных мозговых колебаний: ведь иногда даже такие колебания служат предвестником – – » (с. 226). Д «работает» с рукописью, перечитывает и дополняет ее (сноска в записи 26 по поводу улыбки S). В 28 записи он фальсифицирует нормативный стиль, чтобы уберечь свое детище от хранителей. Тема поэта, неугодного государству, утверждающего искусство, неподвластное социуму, входит в роман с образами казненного поэта и негрогубого R-13 в судьбе которого проявилась близость соцреализма и авангарда, зависимость художника от государства. Для автора R остается Поэтом, остающимся неподвластным уничтожающей творческую личность операции (Д видит на улице его труп).

В тексте Д-503 сближаются два типа творчества. Внутреннее напряжение героя (например, в записи 22 колебания героя от «здорового» к «больному» происходят в течение одной прогулки) разрешается в разговорах Д-503 с I-330 (гл. 30) и Благодетелем (гл. 36). I, развивая идею бесконечной революции, признает правоту Единого Государства в двухсотлетней войне и допускает, что Мефи также когда-нибудь состарятся и забудут, что «нет последнего числа», а Благодетель выступает истинным революционером, несущим людям счастье, и авангардистом, воплощающим себя (свое сверх-я). Антиномии смыкаются: Благодетель лишь подтверждает догадки Д-503, что Мефи используют его как Строителя «Интеграла». Финал романа – удаление

фантазии у героя – читается как смерть художника, зажатого между только внешне враждебными типами творчества: и соцреализм, и авангард, направленные на переделку мира и человека, на проектирование будущего, одинаково обесценивают личность. В этом контексте казнь I-330 и подавление Мефи можно интерпретировать как расправу государственного искусства с авангардом, устремления которого соцреализм воплотил буквально, используя его утопию преобразования мира и человека.

Дневник Д-503 зафиксировал тупики в развитии искусства своего времени. Однако автор в романе Замятина не тождественен герою, и в выстроенном по законам парадокса мире оказывается «зазор». Лишенный души и фантазии, Д-503 духовно гибнет, но его записки обнажают становление нового типа творчества, поиск Слова как новой целостности, причастной органической жизни. «Авторский долг» (название 21 записи) Д-503 трансформируется; он проходит несколько фаз, соотносимых с разными типами творческого поведения: от агитации, навязывания идеи общего пути в начале через безразличие к читателю в периоды «авангардного безумия» и, наконец, – к желанию быть понятым Другим. Стремление героя дописать дневник, обрести собеседника, причем в своих предках, а не потомках, т.е. встроить свой текст в диалогическую цепь культуры, реализует идею этического авторства как приближения к безусловному должному. Сначала герой бессознательно фиксирует «пробудившийся» авторский долг: «А раскрыть их (неизвестные события – *М. Х.*) – я теперь чувствую себя обязанным, просто даже как автор этих записей» (с. 290); «И вот, руководимый, как мне кажется, именно авторским долгом…» (с. 290). Но в критической ситуации выбора, расставания с собой прошлым, Д понимает, что проститься он может только со своими потенциальными читателями: «Я ухожу – в неизвестное. Это мои последние строки. Прощайте – вы, неведомые, вы, любимые, с кем я прожил столько страниц, кому я, заболевший душой, – показал всего себя…» (с. 342). Движение от автодиалога к диалогу с «про-

виденциальным собеседником» (О. Мандельштам) принципиально в романе героя.

Установка на воспринимающее сознание, отождествление Д-503 с Адамом (R-13) и мотив детскости соотносятся с «семантическим первооткрывательством» акмеистов. Осознание долга перед душевно и духовно близким читателем совпадает у героя с осознанием отцовского долга. Д-503 чувствует глубокую любовь-жалость и личную ответственность за О-90 и их будущего ребенка. Для героя рождение творческого продукта и рождение своего ребенка – односущностные переживания[1] и равновеликие преступления перед Единым Государством. Еще в начале своего письма Д-503 уподобляет творческое горение рождению ребенка. Поэтому для него дерзнувшая родить своего ребенка О-90 и поэт R-13 неразрывно связаны, и не только «семейными отношениями». Не менее важны размышления героя о матери, органически рожденным «куском» которой он хотел бы быть. Темы рождения и творчества в художественном мире Замятина оказываются семантически тождественными: творчество, укорененное в культуре, есть рождение органического целого.

Дневник героя в романе «Мы» воплощает модернистский миф автора о поиске истинного Слова в эпоху тотальных разрушений. Это слово диалогическое, обращенное к Другому, несущее в себе органическую семантику природно-культурной целостности и направленное на сохранение культурной памяти. Долг художника оказывается выше человеческого долга: Д-503, потерявший свою личность, бессознательно стремится завершить рукопись. «Перебирая» вместе со своим героем разные типы творческого поведения, Замятин останавливается на возвращающем эстетическое откровение контравангардном искусстве.

Несмотря на то, что в русской зарубежной литературе первой волны не появилось жанров романов-дневников, дневники писателей и дневниковое повествование было ярким проявлением литературных исканий эпохи, обусловленных экзистенци-

[1] В 1928 году Замятин знаменательно оговорится: «Мои дети – мои книги; других у меня нет» (*Замятин Е.* Я боюсь. М.: Наследие, 1999. С. 254).

альным состоянием эмигрантского сознания с его маргинальностью, тягой к мифотворчеству и отражению религиозного опыта, стремлением сохранить родную культуру, исповедальностью и автоописательностью. В реалистической прозе старшего поколения, неопубликованный дневник автора становился строительным материалом, основой фикциального сюжета (произведения И. Бунина, И. Шмелева, Б. Зайцева, А. Куприна). В литературе младоэмигрантов, писателей Парижской ноты, разделившей с Г. Адамовичем и Г. Ивановым концепцию литературы «человеческого документа», наррация приобретает дневниковую структуру, призванную изобразить трагедию каждодневного существования в чужой стране. Особое место в этом контексте занимают автобиографические рассказы М. А. Осоргина из циклов «Вещи человека» (1929), «Чудо на озере» (1931), «По поводу белой коробочки» (1947), которые «эскизностью описания и приподнятостью тона больше напоминают дневниковые записи»[1].

М. А. Осоргин обладал выраженным спациальным мышлением, талантом пространственного зрения и памяти, что и обусловливало его страсть к собирательству и особую власть над ним вещей, связанных с утраченным прошлым, с дорогими людьми и ключевыми событиями эмигрантского существования. Большое место в жизни писателя занимало собирательство книг (организация и работа по спасению редких книг в «Книжной лавке писателей», которой он отдал много сил в 1918–22 годах, создание личных библиотек, несмотря на многочисленные переезды и две эмиграции); другой привязанностью Осоргина были милые сердцу личные *вещи человека.* В рассказах «Портрет матери», «Дневник отца», «Часы», «Пенсне» «вещи человека» наделяются равноценным с человеком статусом, их существование онтологизируется (наряду с природой, животным ми-

[1] «Осоргин словно неохотно мирится с условностями беллетристики – сюжет, герои, диалоги, – проявляя несомненную склонность к субъективному философствованию» (*Марченко Т. В.* Осоргин // Литература русского зарубежья: 1920–1940. М.: Наследие, 1993. С. 300).

ром и человеческим): предметы обладают неповторимым характером, живут своей жизнью, но и являются неотъемлемой частью человеческой судьбы, «заселяют» значимые пространства человеческого существования, становятся отправной точкой сюжета осмысления судьбы близкого человека и жизни автора-повествователя. Из знака утраченной родины и детства (функция памяти) вещь превращается в повод для самопознания, осмысления собственной судьбы и характера, а также позволяет приоткрыть тайны индивидуального существования и всеобщей онтологической связи живого и неживого бытия («смерть» вещи после смерти хозяина и превращение в вещь последнего). Такой «вещью» оказывается и оставшаяся в наследство автору-повествователю реликвия – юношеский любовный дневник отца, отрывки которого, вставленные в текст автора по принципу «дневника в дневнике», не только приоткрывают неизвестный внутренний образ близкого человека, но и становятся источником для осмысления судьбы рода, семьи, обусловившей формирование личности, души и судьбы самого автора.

Цитаты из дневника смонтированы таким образом, что раскрывают целую философию любви в ее перипетиях: встреча и мечты о чудесном, томление любви, жертвенность и самоотдача, ревность к местному Чайльд Гарольду и муки любви («та ли она, какою кажется?», желание «разбить» свою жизнь и «умчаться Бог знает куда»). Постепенно автор-повествователь начинает додумывать логику взаимоотношений за своих героев, его фантазия превращает текст дневника в любовный роман, сюжет которого почти проецируется на онегинский: «Да, они теперь уже довольно часто встречались. Со всеми оживленная и беззаботная – с ним она была серьезной. Он ее немножко пугал своими рассуждениями о людской пошлости и собственной своей негодности. Со всеми было просто – с ним очень трудно и беспокойно»[1]. Добрая ирония повествователя включает и обертоны классики (русский человек на ранде-ву), подшучивая над «уникальностью» переживаний своих будущих родите-

[1] *Осоргин М. А.* Собр. соч. Т. 1. М.: НПК «Интелвак», 1999. С. 427.

лей, в то время как они имеют целую традицию изображения в русском классическом романе (не даром же их предками были Аксаковы и Ильины!). Дневник отца, в котором чередуются «так счастлив сегодня» и «я так несчастлив», становится для автора-повествователя свидетельством вечности идеальной любви как онтологической силы: «Истлеют страницы этой книги; уйду я; уйдет и все. Что останется? Останется, конечно, солнце. И останется, конечно, любовь, идеальная, романтическая, всегда немножко наивная и смешная. <…> Всегда останутся чудаки, рыцари и поэты недостижимого, пишущие дневники о своем любовном томлении <…> Прекрасное и неповторимое остается святыней»[1].

В дневнике отца, вопреки утверждению автора-повествователя, сохранилась не только «его любовь», но и «отразилась эпоха», сыновний и культурный диалог с которой автор устанавливает и в верности которой присягает: «Сыновним чувством, проснувшимся в этот светлый день, в осенний день моей жизни, я соединяю могилы тех, кому обязан великим счастьем жизни в творчестве. Я ставлю им общий памятник, скромный, незаметный, из пирамиды моих нежнейших слов <…> Листы бумаги желтеют, как желтеют лепестки белой розы, засушенной и спрятанной на память. Но аромат слов остается. Как хрупкий, засохший цветок, я берегу этот дневник моего отца. На нем почиет святость прошлого, давшего и мне радость жизни, тоску сомнений и счастье любви разделенной»[2]. Форма «дневника в дневнике» позволяет перевести личный «человеческий документ» в философское осмысление жизни, в котором онтологизируется и сохраняется связь с опытом и культурой предков.

В конце жизни, в период Второй мировой войны, находясь на неаккупированной территории, М. Осоргин создает еще один вариант дневникового повествования – «беженские дневники»: будет писать и переправлять в США для публикации «Письма из Франции» и «Письма о незначительном», посмертно издан-

[1] *Осоргин М. А.* Собр. соч. Т. 1. М.: НПК «Интелвак», 1999. С. 431.
[2] *Там же.*

ные отдельной книгой «В тихом местечке Франции». В предисловии автор так определит ее жанровый синкретизм: «Эта книга – не роман, не дневник и не только воспоминания. Ее отдельные листы были написаны на клочках бумаги без малейшего намерения когда-нибудь соединить их в одну тетрадь. Часть их осталась в папке, часть застряла в почтовых конторах Франции без надежды дойти по назначению, может быть погибла при разрушениях и пожарах, часть перелетела по воздуху океан и сохранилась в дружественных руках»[1]. Публиковавшиеся почти параллельно их созданию в «Новом русском слове» и продолжавшие традицию «философического» письма осоргинские «Письма» вырастали из ежедневных дневниковых записей. «Сохранившиеся личные письма Осоргина этого периода также создавались как дневник и в значительной степени дублировали дневниковые записи. Собранные воедино, все указанные тексты представляют собой один мемуарно-дневниково-эпистолярный текст, читающийся как дневник эпохи»[2].

Позиционируя субъекта своего повествователя как «свидетеля истории», «наблюдателя», автор-повествователь утверждает «ценность онтологических основ и жизни частного человека, вне зависимости от его социального статуса и иных различий» и «возвращает высокий смысл понятию патриотизма»[3] – пишет о «духовной связи» с родиной («будь она нам мать или злая мачеха, – наши семейные с ней счеты никого не касаются»[4]): «Уж мы ли не проявили себя беспощаднейшими критиками всего своего и страны своей, и своего народа, как всякий народ – дос-

[1] *Осоргин М. А.* В тихом местечке Франции. Письма о незначительном. М.: НПК «Интелвак», 2005. С. 7.

[2] *Демидова О. Р.* Мемуарная и автодокументальная проза // Литература русского зарубежья (1920–1940): учебник / отв. ред. Б. В. Аверин и др. СПб: Филологический факультет СПбГУ, 2013. С. 120.

[3] *Сваровская А. С.* Писатель-эмигрант и война в очерках М. Осоргина // Русская литература в современном культурном пространстве: сб. статей по матам VII Всероссийской научн. конф. / отв. ред. М. А. Хатямова. Томск: Изд-во Томского государственного педагогического университета, 2015. С. 23.

[4] *Осоргин М.* В тихом местечке Франции. Письма о незначительном. М.: НПК «Интелвак», 2005. С. 402.

тойного своей власти. Но почему-то именно в эти дни рождается в душе убеждение, что голос крови, не рассуждающая привязанность, простая любовь – лучше и чище высокодумных соображений и искусственного взращенного космополитизма»[1]. Повествователь Осоргина – носитель исторической и культурной памяти, напоминающий человечеству о неотменяемых уроках истории: «Война вспыхивает в один день; к сожалению, у человечества плохая память, – она исчерпывается в одном поколении»[2].

Любопытно, что размышляя о противоречиях человеческого сознания, склонного в своих интересах подменять понятия (оправдывать войну), Осоргин в «Письмах о незначительном» вспоминает роман Е. Замятина в контексте разговора о личном и коллективном: «…Одни искренне считают, что человек будущего оправдает свою жизнь полной уступкой прав своей личности коллективу, в то время как в глазах других это было бы величайшим несчастьем и источником страданий и личности и самого коллектива. И что считать счастьем, что несчастьем для человека? Счастлив ли рабочий муравей, лишенный целого ряда естественных органических потребностей и не сознающий этого лишения? Если, как в утопическом романе покойного Е. Замятина «мы», хирургически устранять у человека его тягу к проявлению личности, – назовем ли мы это счастьем и пожелаем ли такого счастья для себя?»[3].

Дневниковая книга Осоргина «В тихом местечке Франции» явилась летописью трагического этапа социальной европейской истории, зафиксировав повседневное существование и внутреннюю жизнь писателя, находящегося в двойной эмиграции; она стала «не только текстово закрепленным “человеческим документом”, в котором отпечатались сознание и самосознание одного из самых инте-

[1] *Осоргин М.* В тихом местечке Франции. Письма о незначительном. М.: НПК «Интелвак», 2005. С. 399–400.

[2] *Там же.* С. 278.

[3] *Там же.* С. 305. После смерти Е. И. Замятина Осоргин посвятил ему небольшую статью, в которой антиутопические прогнозы советского писателя вполне разделяются его эмигрантским собратом по перу, с тревогой наблюдающим, как мир катится к очередной природной и социальной катастрофе.

ресных художников русского зарубежья», но и «поступком, свидетельством гражданского и писательского мужества автора»[1].

Дневниковое повествование в фикциальных текстах эстетически столь разных писателей, как Е. И. Замятин и М. А. Осоргин, выполняло разные функции, однако фактографическая соотнесенность с внешней реальностью и непосредственность отклика на нее, как и автодиалогичность дневника оказались востребованными в период ломки онтологических, исторических и культурных основ.

[1] *Сваровская А. С.* Указ. соч. С. 28. «Американские адресаты его корреспонденций были потрясены мужеством писателя – его письма-статьи <…> проходили через военную цензуру, и резкая откровенность Осоргина могла стоить ему жизни (*Марченко Т. В.* Осоргин // Литература Русского Зарубежья: 1920–1940. М.: Наследие, 1993. С. 315).

*Глава девятая*

# ЗАМЯТИНОВЕДЕНИЕ В ТАМБОВЕ: ИТОГИ И ПЕРСПЕКТИВЫ

*© О. Ю. Осьмухина*

Начнем с очевидного: благодаря инициатору и бессменному вдохновителю Замятинских чтений, основоположнику научной школы, создателю и руководителю Международного научного центра изучения наследия Е. И. Замятина, редактору первой региональной энциклопедии Лебедянского периода жизни Замятина[1], крупнейшему специалисту по истории и теории русской словесности XX в. профессору Л. В. Поляковой, традиционно собирающей на родине выдающегося прозаика отечественных и западных исследователей для обсуждения проблемного корпуса замятинского творчества и околозамятинского контекста, провинциальный Тамбов, наряду с Лозанной (Швейцария) и Санкт-Петербургом, стал ведущим научным центром. Именно здесь на протяжении тридцати лет проводится интенсивная работа первоначально по «возвращению», а затем и пристальному осмыслению творческого наследия выдающегося писателя, определяются приоритетные направления в замятиноведении.

Не умаляя заслуг учеников и коллег Л. В. Поляковой, включенных в деятельность Замятинского Центра, активно публикующих статьи и монографии[2], участвующих в различного рода

[1] *Замятинская энциклопедия*. Лебедянский контекст / ред. Л. В. Полякова. Тамбов, Елец, 2004. – 486 с.

[2] *Попова И. М.* «Чужое слово» в творчестве Е. И. Замятина (Н. В. Гоголь, М. Е. Салтыков-Щедрин, Ф. М. Достоевский). М.: ТГТУ, 1997; *Комлик Н. Н.* Творческое наследие Е. И. Замятина в контексте традиций русской народной культуры. Елец, 2000; *Полякова Л. В.* Евгений Замятин в контексте оценок истории русской литературы XX века как литературной эпохи. Тамбов: Изд-во ТГУ им. Г. Р. Державина, 2000; *Желтова Н. Ю.* Проза Е. И. Замятина: пути художественного воплощения русского национального характера. Тамбов: Изд-во ТГУ им. Г. Р. Державина, 2003; *Попова И. М.* Литературные знаки и коды в прозе Е. И. Замятина: функции, семантика, способы воплощения.

проектах по изучению наследия Евг. Замятина, расширяющих российские и зарубежные контакты своего учителя (и здесь надо отдать должное нынешнему заведующему кафедрой литературы Н. Ю. Желтовой, активно продолжающей подвижническую работу Л. В. Поляковой по продвижению замятинского наследия в России и за рубежом), остановимся на, как представляется, важнейшем достижении тамбовского замятиноведения – Замятинских чтениях. Во многом благодаря им российское и западное профессиональное сообщество включилось в детальное изучение замятинского наследия. Как справедливо в свое время отметили Е. Б. Скороспелова и М. М. Голубков, «знаменитые “Замятинские чтения в Тамбове” притягательны для российской научной общественности и воспринимаются как своеобразный символ города. “Чтения...” открыли Тамбов для ученых из Европы, Азии, США. Тамбов стал Замятинским. Это понятно, поскольку писатель по рождению что ни на есть тамбовский – «лебедянский молодец с пробором», и именно на родине после «возвращения» ему удалось найти подлинный приют, достойную оценку»[1]. Действительно, сегодня Международные Замятинские чтения, получившие, кстати, в 2009 году статус Конгресса, организованные в разные годы совместно с ИМЛИ РАН, Елецким государственным университетом им. И. А. Бунина и т.д., стали весьма авторитетным и широко известным научным

---

Тамбов, 2003; *Чернышова (Видная) О. Е.* Жанр сказки Е. И. Замятина: историко-литературный контекст и структурно-поэтическая специфика. Тамбов: Изд-во ТГУ им. Г. Р. Державина, 2003; *Лядова Е. А.* Трагедия «Атилла» в творческой эволюции Е. И. Замятина. Тамбов, 2004; *Борода Е. В.* Отечественная фантастика как реализация эстетического ресурса русской литературы XX в.: братья Стругацкие и Евгений Замятин. Тамбов: Изд-во Першина Р.В., 2007; *Борода Е. В.* Художественные открытия Е. И. Замятина в контексте поисков русской литературы второй половины XX – начала XXI вв. Тамбов: Изд-во Першина Р. В., 2010; *Алтабаева Е. В., Лебедева Е. А., Маясов В. Е., Фотинова Ю. Ю.* Замятинский текст как явление русской культуры и духовности / Под ред. Е. В. Алтабаевой. Тамбов: Изд-во Першина Р. В., 2011. *Полякова Л. В.* Проза Е. И. Замятина: историософские искания художника». Тамбов: Изд-во ТГУ им. Г. Р. Державина, 2019.

[1] *Скороспелова Е. Б., Голубков М. М.* Взрасти свой сад. Личность и труды профессора Л. В. Поляковой // Вестник ТГУ. 2012. Вып. 2 (106). С. 36.

форумом по обсуждению проблемных вопросов не только замятиноведения, но и в целом литературоведения в России и за ее пределами. Материалы Замятинских чтений, содержащие тексты докладов их участников, публиковавшиеся в нескольких томах с 1992 по 2014 год, стали своего рода компедиумом сведений о жизни и творчестве Е. Замятина.

Если материалы Первых Российских Замятинских чтений (1992) составили небольшой (52 статьи отечественных, преимущественно, тамбовских, московских, саратовских и елецких ученых) сборник «Творчество Е. Замятина: Проблемы изучения и преподавания»[1], в котором в фокусе внимания находились вопросы поэтики прозы писателя и аспекты методического характера, то две книги «Творческого наследия Евгения Замятина: взгляд из сегодня»[2], при определенном следовании идеологической конъюнктуре начала 1990-х годов с приоритетными для нее вопросами «традиции и новаторства», «эстетического идеала», «гуманизма» и так далее, значительно расширяли, во-первых, географию участников (помимо российских исследователей, ученые из Швейцарии, Кореи, США, Франции, Украины, Белоруссии, Казахстана), во-вторых, проблемно-тематический диапазон. Так, статьи и тезисы, собранные здесь, посвящены уже многожанровому замятинскому наследию, традициям и новаторству в его творчестве и содержали весьма оригинальные интерпретации отдельных произведений выдающегося художника слова. В первую часть вошли объемный очерк Л. В. Поляковой «Евгений Замятин: творческий путь. Анализ и оценки. Вместо предисловия», а также историко- и теоретико-литературные исследования. Безусловно, большая часть статей закономерно посвящена роману «Мы», правда, хотя и исследуемому как политический памфлет на советскую действительность, но

[1] Творчество Е. Замятина: Проблемы изучения и преподавания. Материалы Первых Российских Замятинских чтений. 21–23 сентября 1992 года. Тамбов: Издательство ТГПИ, 1992.

[2] Творческое наследие Евгения Замятина: взгляд из сегодня. Научные доклады, статьи, очерки, заметки, тезисы: в 2 ч. / под редакцией проф. Л. В. Поляковой. Тамбов: Издательство ТГПИ, 1994. Ч. 1. 304 с. Ч. 2. – 270 с.

уже в контексте «большого времени» и русской *(«“Мы” Е Замятина в контексте русской литературы революционной эпохи 1917–1921 годов» М. Ф. Пьяных)*, и мировой словесности *(«Антиутопия Е. Замятина “Мы” в мировом контексте» Г. П. Баран, «Роман Е. Замятина “Мы” и “Туннель” Б. Келлермана: “конец Ренессанса”» Л. В. Поляковой)*. Вторая часть содержала работы, написанные на стыке лингвистики, герменевтики, философии, культурологии и литературоведения *(«Структура псевдокарнавала в романе Е. Замятина “Мы” Б. Н. Ланина, «Евг. Замятин: мастерство пробуждения рефлексии» Г. И. Богина, «Использование элементов поэтики кубизма в романе Е. Замятина “Мы”» С. И. Красовской, «Роман Е. Замятина “Мы”: образ дома в литературном контексте эпохи» Н. Н. Комлик* и др.), статьи методического характера, предлагающие оригинальные подходы к рассмотрению произведений Е. Замятина в школе и вузе *(«Роман Е. Замятина “Мы” в школьном изучении» Н. Н. Бритвиной, «Словарь к повести Е. И. Замятина “Уездное” (из опыта работы учителя)» Л. В. Поляковой, «Изучение рассказа Е. Замятина “Наводнение” в 10-м классе: идея, образы и язык» О. В. Поповой)*. При этом, «проблемные» по своему посылу статьи второй части, предлагающие оригинальные трактовки замятинских образов, сюжетов, да и текстов в целом, выглядят более интересными: помимо в общем-то, лежащих на поверхности пересечений «Мы» с мотивами романов Дж. Оруэлла, О. Хаксли, К. Кизи, или же характерных для начала 90-х размышлений о модели антитоталитарного романа, примечательны работы, посвященные творческим схождениям драматургии Замятина, Андреева и Чехова *(«К теории психологической драмы: Чехов – Андреев – Замятин» Е. А. Михеичевой)*, прозы Замятина и Достоевского *(«Благодетель в романе Е. И. Замятина “Мы” и Великий инквизитор Ф. М. Достоевского» И. М. Повой)*, Замятина и Леонова *(«Е. Замятин и Л. Леонов (к вопросу об эстетических взглядах)» В. И. Матушкиной, «Идея синтетизма в эстетических исканиях первых десятилетий XX века (Е. И. Замятин и Л. Н. Андреев)» Г. Н. Боевой)*, За-

мятина и Осоргина *(«Осоргин и Е. Замятин: роль критики в судьбе художника» М. В. Нечаевой.)*, Замятина и Олеши *(«Изображение "нового человека" в произведениях Е. Замятина и Ю. Олеши» И. П. Яковлевой)*.

В следующей – третьей книге[1] – значительно укрупняется масштаб и анализируемой проблематики, и замятиноведения в целом, о чем в редакторском предисловии совершенно справедливо заявляет Л. В. Полякова, подчеркивающая расширение «историко-литературного контекста, круга произведений и документов», привлечение «неизвестных ранее источников для сопоставления»[2] и новых подходов к изучению романа «Мы». Концепция третьей книги, кстати, несколько иная: статьи, собранные здесь, посвящены не столько поэтологическим особенностям замятинского творчества, сколько осмыслению его мировоззрения, мифомышления, историософии *(«Религиозный кризис и протест против мира отцов» Р. Гольдта, «Мифомышлене Е. Замятина» Р. А. Безруковой* и т.д.). Не берясь за пересказ содержания всех публикаций, вошедших в это издание, отметим, на наш взгляд, принципиальные исследования, действительно, позволяющие говорить и об углублении научного интереса к замятинскому творчеству, и об обозначении новой научной проблематики. В этом контексте наиболее примечательными оказываются, во-первых, статьи, отражающие результаты кропотливой работы И. Е. Ерыкаловой с замятинскими архивами по изучению истории создания и попыткам постановки его пьес «Огни св. Доминика» *(«Черновые рукописи пьесы Е. И. Замятина "Огни св. Доминика"»)* и «Атилла» *(«К истории создания пьесы Е. И. Замятина "Атилла"»)*. Во-вторых, публикация А. Ю. Галушкиным зарубежной библиографии Е. И. Замятина

[1] Творческое наследие Евгения Замятина: взгляд из сегодня. Научные доклады, статьи, очерки, заметки, тезисы: в 6 кн. / под ред. проф. Л. В. Поляковой. Тамбов: Изд-во ТГУ им. Г. Р. Державина, 1997. Кн. III. – 202 с.

[2] *Полякова Л. В.* От редактора // Творческое наследие Евгения Замятина: взгляд из сегодня. Научные доклады, статьи, очерки, заметки, тезисы: в 6 кн. / под ред. проф. Л. В. Поляковой. Тамбов: Изд-во ТГУ им. Г. Р. Державина, 1997. Кн. III. С. 3.

(с. 159–201), которую автор скромно именует «Материалами к …». Здесь необходимо подчеркнуть, что А. Ю. Галушкиным была проделана фундаментальная, принципиально значимая для замятиноведения работа. Если русскоязычная библиография уже была опубликована чуть ранее им же[1], то библиография «зарубежная», в силу известных социокультурных и идеологических обстоятельств фактически была недоступна российским ученым, однако без ее учета вряд ли возможен объективный «взгляд из сегодня» на замятинское наследие. Удобно рубрицированные для исследователя и читателя «Материалы к зарубежной библиографии…» А. Ю. Галушкина (в двух разделах – «Книги» и «Публикации в периодических изданиях…» – научные источники расположены по хронологии и в алфавитном порядке) описывают появившиеся на иностранных языках в 1925–1995 годах практически все исследования о жизни и творчестве Е. Замятина.

Вышедшие в этом же, 1997 году, еще три книги, не менее разнообразны по своей проблематике: если четвертая[2] объединяет исследования вопросов творческих взаимосвязей и взаимовлияний *(«Е. И. Замятин и А. Н. Скрябин: о композиции и жанре рассказа «Пещера» Е. Е. Харлановой, «Е. Замятин и Ф. Сологуб: точки притяжения» Н. П. Грищечкиной, «Евгений Замятин и "Серапионовы братья" (к вопросу об истоках взаимоотношений)» М. А. Черняк* и др.), поэтики *(«Роль лейтмотивов и символизации хронотопа (рассказ Замятина "Пещера")» Мун Чжун Ила, «Евгений Замятин и жанр литературного портрета» Л. К. Оляндер, «Петроградский цикл рассказов Е. Замятина 1918–1920-х годов и революция» И. С. Жемчужного* и т.д.), лингвистические аспекты замятиноведения *(«Выражение субъективности в произведениях Е. Замятина» А. Д. Зверева и Л. В. Бе-*

[1] Russian Studies / Etudes Russes / Russissche Forschungen. 1997. Vol. II. № 3.

[2] Творческое наследие Евгения Замятина: взгляд из сегодня. Научные доклады, статьи, очерки, заметки, тезисы: в 6 кн. / под ред. проф. Л. В. Поляковой. Тамбов: Изд-во ТГУ им. Г. Р. Державина, 1997. Кн. IV. – 236 с.

*логлазовой, «Пунктуация в системе языковых средств художественной прозы Е. Замятина» В. Н. Абашиной*), а пятая книга[1] полностью посвящена осмыслению проблемно-тематической, композиционной, повествовательной специфике романа «Мы», то книга шестая[2] включает тезисы докладов Третьих международных Замятинских чтений в Тамбове. Особо отметим здесь статьи, синтезирующие историко-литературную фактографичность с теоретической оснащенностью, А. И. Ванюкова *«Евгений Замятин в "Русском современнике"»,* Н. Ю. Желтовой *«Поэтика русского характера в рассказе Е. Замятина «Ёла»,* а также лингвистическое исследование Е. В. Алтабаевой *«Высказывания с семантикой волеизъявления как средство речевого воздействияв произведениях Евгения Замятина»*, «Лебедянский комментарий к художественному творчеству Е. И. Замятина» Н. Н. Комлик (с. 108–127), фотоматериалы Лебедянского краеведческого музея (с. 128–142), копии документов их архива Санкт-Петербургского государственного морского технического университета и статью В. А. Ничепоренко «К биографии Е. И. Замятина (по материалам архивов» (с. 143–149) с приложением уникальных документов (с. 150–160).

Результатом проведения в сентябре 2000 году в Тамбовском университете Четвертых Замятинских чтений, в которых приняли участие более ста ученых из ведущих научных центров России, Европы, США, Японии, стали продолжающие предыдущее шеститомное издание Материалы чтений, опубликованные в четырех частях[3], как и ранее репрезентующие широкий круг исследовательских оценок, демонстрирующих естественное отра-

[1] Творческое наследие Евгения Замятина: взгляд из сегодня. Научные доклады, статьи, очерки, заметки, тезисы: в 6 кн. / под ред. проф. Л. В. Поляковой. Тамбов: Изд-во ТГУ им. Г. Р. Державина, 1997. Кн. V. – 169 с.

[2] Творческое наследие Евгения Замятина: взгляд из сегодня. Научные доклады, статьи, очерки, заметки, тезисы: в 6 кн. / под ред. проф. Л. В. Поляковой. Тамбов: Изд-во ТГУ им. Г. Р. Державина, 1997. Кн. VI. – 174 с.

[3] Творческое наследие Евгения Замятина: взгляд из сегодня. Научные доклады, статьи, очерки, заметки, тезисы: в 10-ти кн. / под ред. проф. Л. В. Поляковой. Тамбов: Изд-во ТГУ им. Г. Р. Державина, 2000. Кн. VII. 192 с. Кн. VIII. 188 с. Кн. IX. 196 с. Кн. X. – 176 с.

жение сложного и неоднозначного замятинского мировоззрения и творчества. Масштаб современного замятиноведения, как свидетельствуют эти издания, значительно укрупняется, причем все более выпуклой и объемной становится тенденция к изучению вопросов поэтики Е. И. Замятина. Примечательно, кстати, что, если в предыдущих изданиях общим поэтологическим вопросам, роману «Мы», лингвистическим аспектам замятинской прозы, описанию архивных находок были посвящены отдельные разделы каждого тома, то теперь фактически каждая книга является концептуально и тематически однонаправленной, демонстрирующей конкретные векторы развития замятиноведения.

Так, седьмая книга, включающая пленарные доклады крупнейших отечественных историков литературы XX в. и западных замятиноведов, прочитанные на Четвертых чтениях, посвящена рассмотрению вопросов общего характера – культурно-исторических *(«О “скифстве” Евг. Замятина: художник в полемике “западников” и “славянофилов”. Контур проблем» Л. В. Поляковой*) и типологических взаимосвязей *(«Повесть Евгения Замятина “Бич Божий” в художественной системе писателя и современный литературный процесс» Л. К. Оляндер, «Колесо хаоса. Замятин и постмоернизм. К постановке вопроса» Л. Геллера*), поэтике *(«Тема “заката Европы” в дилогии Е. И. Замятина об Атилле» Т. Т. Давыдовой, «Художественная оптика рассказов и сказок Е. Замятина» К. Д. Гордович*), творческой эволюции Замятина *(«“Англичанин” из Лебедяни. Несколько замечаний о жизни и творчестве Евгения Замятина» А. Гилднер*), вопросам стилистики его прозы *(«О стиле прозы Е. И. Замятина» В. Н. Евсеева, «Строфическая композиция прозы Е. Замятина (к постановке проблемы)» Ю. Б. Орлицкого*).

Восьмая и девятая книги более узкие по своему проблемно-тематическому диапазону, что отнюдь не умаляет их научную ценность. Напротив, подобное «сужение» со всей очевидностью репрезентует «заостренность» исследовательского взгляда на ключевых, по-прежнему полемичных или же не достаточно изученных вопросах. В связи с этим в восьмой книге исследуется замятинская малая проза (показательны в этом отношении ста-

тьи *«Новеллы Е. Замятина» О. Н. Калениченко, «Особенности художественной структуры повести Е. Замятина “Уездное”» С. Ю. Воробьевой*). При этом повести и рассказы писателя осмысливаются в контексте всего его наследия, при учете структурно-поэтических особенностей эстетики, а также мировоззренческой и творческой эволюции. Особо отметим в этой связи глубокие исследования, «вписывающие» замятинские новеллы в широкий историко-литературный контекст, Н. Ю. Желтовой *(«Иконописная поэтика рассказа Е. И. Замятина “Сподручница грешных”»)* и Н. Н. Комлик *(«Мифопоэтическое сознание и его проявление в образной структуре “Рассказа о самом главном” Е. Замятина*»).

Кстати, если в предыдущих книгах внимание ученых концентрировалось прежде всего на романе «Мы», повести «Уездное», рассказах «Пещера» и «Ёла», то теперь предметом пристального рассмотрения литературоведов становится «Рассказ о самом главном», один и концептуальных замятинских текстов, в котором воссоздан универсалистский «авторский миф» о мире, подчиняющемся попеременным законам энергии и энтропии: в восьмой книге его анализу и интерпретациям посвящен отдельный раздел *(«О современном изучении модернизма в прозе 1920-х годов (на примере “Рассказа о самом главном” Е. Замятина)» Т. Т. Давыдовой, «Особенности построения “Рассказа о самом главном” Е. И. Замятина» О. Г. Карасевой* и др.).

Девятая книга практически полностью состоит из статей, в которых вновь обсуждаются различные аспекты романа Мы»: от ставшего уже традиционным вопроса его жанрового своеобразия и рассмотрения в общей антиутопической традиции XX столетия *(«О некоторых аспектах жанрового своеобразия антиутопии “Мы” Е. И. Замятина (К вопросу о роли контекста в интерпретации произведения» О. А. Павловой, «К вопросу о жанровом статусе литературной антиутопии» Е. Ю. Коломейцевой, «“Мы” Е. Замятина и “Москва 2042” В. Войновича: к проблеме трансформации жанра антиутопии в XX веке» М. В. Мокровой)* до сугубо частной проблематики (*«Мотив башни в романе*

*Е. И. Замятина “Мы” Н. З. Кольцовой, «Некоторые замечания о семантике имен в романе Е. Замятина “Мы”» М. Н. Капрусовой*). Несомненной удачей редакционной коллегии книги является, на наш взгляд, включение в этот же том статей М. Ф. Пьяных, Е. А. Лядовой, В. А. Бодрова, посвященных коррелирующей с проблематикой «Мы» темы Атиллы и рассматривающих пути ее преломления в общем контексте замятинского творчества.

Десятая книга, делящаяся на три раздела, во-первых, содержит работы, в которых анализируются типологические связи замятинского наследия с творчеством Б. Зайцева, А. Куприна, А. Платонова, Л. Андреева, М. Булгакова (статьи Кусано Кэйко, К. Д. Гордович, И. В. Поповой, Э. С. Дергачевой и др.), взаимосвязи прозы писателя с контекстом западным *(«Проблема национальной идентичности в прозе Е. Замятина и Д. Голсуорси» Н. Ю. Желтовой, «Очерки Евгения Замятина об О'Генри и Г. Уэллсе» Л. Ф. Акишевой*). Во-вторых, проза Замятина оказывается весьма благодатным материалом и для лингвистических исследований (и здесь нельзя не отметить вклад в замятиноведение лингвистической лаборатории по изучению языка Е. И. Замятина под руководством профессора Е. В. Алтабаевой), в связи с чем во втором разделе предлагаются различные лингвистические «ракурсы» осмысления рассказов и романа «Мы». Третий же раздел традиционно содержит архивные разыскания – анализ писем прозаика и Николаева в статье В. В. Гладышева (кн. X, с. 158–160), исследование документов, касающихся работы Е. Замятина морским инженером в Санкт-Петербургском морском порту в публикации В. А. Нечипоренко (кн. X, с. 160–173).

Логическим продолжением десятой книги становится книга одиннадцатая[1], выпущенная в Тамбове в 2003 году к юбилею идейного вдохновителя всех Замятинских чтений и неизменного редактора «Творческого наследия…» профессора Л. В. Поляковой. Ставшее уже традиционным деление книги на три раздела, в соответствие с проблемно-тематической направленностью

[1] Творческое наследие Евгения Замятина: взгляд из сегодня. Статьи, очерки, заметки, библиография: в 11 кн. / под ред. проф. А. Гилднер. Тамбов: Изд-во ТГУ им. Г. Р. Державина, 2003. Кн. XI. – 265 с.

статей (общеметодологические, узкоспециальные и архивные разыскания), здесь, во-первых, несколько видоизменяется за счет включения по второй раздел работ, осмысливающих оценки творческой индивидуальности Замятина на страницах зарубежных изданий, а во-вторых, дополняется Приложением, в которое вошел портретный очерк Н. Ю. Желтовой «Жизнь как мера любви…» (кн. XI, с. 252–263), посвященный выдающемуся литературоведу, краеведу, литературному критику, педагогу Л. В. Поляковой. Ценной составляющей книги, на наш взгляд, стала публикация А. Ю. Галушкиным «Материалов к прижизненной библиографии Е. И. Замятина (1908-1936)» (кн. XI, с. 196–251), охватывающих все известные на сегодняшний день издания Замятина, а также критическую литературу о нем. Библиография, систематизированная по тематическо-хронологическому принципу, несомненно, имеет важнейшее значение, поскольку фактически представляет собой фундамент не только для дальнейших биобиблиографических разысканий, но и для реконструкции историко-литературного контекста первой трети XX столетия, в целом.

2004 год в истории замятиноведения был ознаменован проведением Пятых международных Замятинских чтений в Тамбове и Ельце и как следствие – изданием двенадцатой[1] и тринадцатой книг «Творческого наследия…»[2]. При вполне традиционном составе участников (Л. В. Полякова, Н. Н. Комлик, И. М. Попова, С. И. Красовская, Н. Ю. Желтова, Е. В. Алтабаева, А. В. Лежнев, А. Л. Семенова и др.) и трехчастной структуре каждой книги отметим, во-первых, расширение материала анализа (продуктивными оказываются размышлении исследователей о поэтике и стилистике замятинской прозы при рассмотрении «На куличках», «Уездного», романа «Бич Божий», рассказов «Дракон»

[1] Творческое наследие Евгения Замятина: взгляд из сегодня. Научные доклады, статьи, очерки, заметки, тезисы: В XIII книгах / под ред. проф. Л. В. Поляковой. Тамбов: Изд-во ТГУ им. Г. Р. Державина, 2004. Кн. XII. 387 с.

[2] Творческое наследие Евгения Замятина: взгляд из сегодня. Научные доклады, статьи, очерки, заметки, тезисы: В XIII книгах / под ред. проф. Л. В. Поляковой, проф. Н. Н. Комлик. Елец: ЕГУ им. И. А. Бунина, 2004. Кн. XIII. 253 с.

«Знамение», «Африка» и так далее). Во-вторых, на наш взгляд, концептуально важную не столько для замятиноведения, сколько для истории литературы в целом, статью Л. В. Поляковой *«Е. И. Замятин как классик русской литературы. К проблеме соотношения "литературных рядов"»* (кн. XII, с. 7–27). Литературовед с целью качественного разграничения литературных явлений и их роли в национальной культуре, анализируя исследования С. Кормилова, В. Хализева, А. Компаньона, размышляет о (не)продуктивности понятий «писатель-классик» и «литературный ряд», необходимости выработки «критериев отбора явлений, которые можно бесспорно воспринимать как классические» (кн. XII, с. 11) и справедливо замечает: «стремление к абсолютизации идеи точного отборочного ранжира не только не способствует накоплению положительного теоретического опыта» (кн. XII, с. 11). В-третьих, заметно в тринадцатой книге и расширение исследовательского ракурса: если ранее замятиноведы чаще всего ограничивались рассмотрением типологических взаимосвязей творчества Замятина с современниками, то теперь отчетливо наметилось изучение параллелей и пересечений его прозы с близкими в жанровом и идейно-тематическом отношении произведениями второй половины XX столетия, например, в статьях Н. А. Ольховой и И. М. Поповой *«Тема будущего в антиутопиях Е. И. Замятина и Т. Толстой»*, С. В. Хохловой *«"Экологический роман" С. Залыгина в свете антиутопических идей романа Е. Замятина "Мы"»*. Эта же тенденция все более проявляется и в четырнадцатой книге[1], опубликованной в 2007 году по материалам Международного Интернет-семинара «Теория синтетизма Е. И. Замятина и художественная практика писателя…», приуроченного к 70-летию со дня смерти выдающегося прозаика. Однако, помимо исследований, непосредственно помещающих прозу Замятина в широкий историко-литературный контекст и выявляющих творческие схождения прозы Замятина с литературой современной (это все те же па-

[1] Творческое наследие Евгения Замятина: взгляд из сегодня: коллективная монография: кн. XIV / под общ. ред. проф. Л. В. Поляковой. Тамбов: Изд-во Першина Р. В., 2007. – 206 с.

раллели «Мы» с «Кысью» Т. Толстой в статье Г. З. Горбуновой, осмысление проблемы человек / цивилизация у Замятина и Петрушевской в работе Д. В. Рыковой, небезынтересные наблюдения Г. М. Алтынбаевой об особенностях искусства новейшего времени Замятина и Солженицына), отметим, что в этой книге рассматриваются и представляющие несомненный интерес для теоретиков и историков литературы воззрения писателя на природу искусства, его связи с действительностью, на художественный метод в статье Л. В. Поляковой (кн. XIV, с. 4–19), осмысление «цифрового текста» и эзотерических кодов романа «Мы» с целью установления на основе замятинского творчества «парадигмы русского модернизма» в работе Л. Геллера (кн. XIV, с. 20–45), анализ многомерной и диалектичной концепции синтетизма Е. Замятина, предложенный А. И. Ванюковым (кн. XIV, с. 56–65).

В 2009 году формат Замятинских чтений был расширен: они преобразованы в Конгресс литературоведов, в Тамбове состоялся Первый Международный конгресс «Литературоведение на современном этапе: Теория. История литературы. Творческие индивидуальности. К 125-летию Е. И. Замятина». И здесь, безусловно, надо вновь отдать должное профессору Л. В. Поляковой, чьими усилиями стало возможно и изменение статуса научного мероприятия, и появление в печати издания[1], охватывающего широкую литературоведческую проблематику.

Первая часть этого издания, включающая три раздела, содержит теоретико- и историко-литературные исследования, непосредственно коррелирующие с тематикой Конгресса. При этом выглядит она пестро, разнородно. И дело даже не в том, что уровень статей заметно разнится – работы малоизвестных провинциальных ученых здесь соседствуют со статьями мэтров: упомянем в этом ряду и размышления И. О. Шайтанова о перспективах компаративистики в эпоху глобализации (с. 15–22),

[1] Литературоведение на современном этапе: Теория. История литературы. Творческие индивидуальности: материалы Междунар. конгресса литературоведов. К 125-летию Е. И. Замятина. 5–8 окт. 2009 / отв. ред. Л. В. Полякова. Тамбов: Издательский дом ТГУ им. Г. Р. Державина, 2009. – 710 с.

и осмысление причастности к течению энергетизма Е. Замятина, Ф. Освальда, А. Богданова и К. Малевича Л. Геллером (с. 22–47), и методологическую статью А. И. Ванюкова об истории и поэтике русской повести XX в. (с. 55–59), и анализ эстетики русского модернизма М. М. Голубковым (с. 68–73). Примечательно «многоцветье» тематики и проблематики, которое, безусловно, затруднило работу составителей тома по структурированию, группировке материала: от «Слова о полку Игореве», творчества Н. Карамзина, русско-зарубежных связей до прозы Дениса Осокина и поэзии М. Степановой. Составители пошли по самому, как представляется, логичному пути, разделив статьи первой части по аналогии с материалами 2000 года: пленарные доклады общеметодологической направленности; исследования русской словесности и ее пересечений с западной литературой от древности до XIX в.; работы, посвященные литературе XX столетия.

Вторая же часть книги, в сравнении с первой, безусловно, выглядит органично и цельно, поскольку разделы ее составляющие, содержат исследования замятинского контекста. И здесь, по сути, представлены ключевые направления замятиноведения, сформированные в России и за рубежом за предыдущие десятилетия. Это и изучение творческих схождений Замятина с ближним и дальним контекстами, рецепция замятинских тем, образов и сюжетов современной прозой (статьи Н. Н. Архангельской, С. Н. Капустиной); и исследование идиостиля, лингвистических особенностей и «трудностей перевода» его прозы (статьи И. А. Рыжкова, Е. В. Алтабаевой, В. Е. Маясова, А. С. Веселова); анализ его историософии, поэтологических особенностей произведений (статьи А. В. Третьякова, К. Д. Гордович, Е. В. Захаровой и др.). Отдельный вектор вновь представляют работы, посвященные роману «Мы» (статьи Канн Бен Юна, В. В. Колчанова, А. Л. Семеновой, И. Л. Бражникова и так далее).

Очередной выпуск материалов Международного конгресса литературоведов, состоявшегося 1–4 октября 2014 года (юби-

лейного для Замятина) в Тамбове и Ельце, вышел в этом же году[1]. В отличие от предыдущего выпуска, материал двухтомника 2014 года не группируется вокруг исключительно определенной темы (в частности, замятинского наследия в контексте литературы XX столетия), а нацелен на раскрытие научных дискурсивных практик, актуальных для современной литературоведческой науки. Второй выпуск, по сути, предлагающий углубленное и широкое рассмотрение исторических и теоретических аспектов отечественной словесности на «диалогизирующем фоне» (таковым становится не только западная классика, но поэзия и проза, созданные на славянских языках), является отражением ситуации и изменений не только в замятиноведении, но и – шире – в литературоведении за последние несколько лет. Это вновь работы отечественных и западных исследователей различной научной ориентации – от мэтров (В. В. Агеносов, Л. В. Полякова, И. О. Шайтанов, А. Я. Эсалнек) до начинающих литературоведов, демонстрирующие динамику в истории и теории современного литературоведения, причем в нескольких направлениях, соответствующих основным разделам издания: замятиноведение, историко- и теоретико-литературные аспекты классической словесности, русской литературы XX века и литературы современной.

Ключевой «персоналией» первой книги, разумеется, является Е. И. Замятин, и материал структурирован составителями в соответствии с основным вектором прошедшего Конгресса: все шесть разделов подчинены логике развертывания «замятинского» кода в русской и западной словесности XX столетия. За исследованием в первом разделе общетеоретических и общеметодологических проблем творчества Е. Замятина *(«К оценке ис-*

[1] Литературоведение на современном этапе: Теория. История литературы. Творческие индивидуальности. Выпуск 2: К 130-летию со дня рождения Е. И. Замятина. По материалам международного конгресса литературоведов 1–4 октября 2014 г.: в 2 кн. Книга первая / отв. ред. и сост. Л. В. Полякова. Тамбов: Издательский дом ТГУ им. Г. Р. Державина, 2014. 536 с. Книга вторая / сост. Н. Н. Комлик. Елец: Елецкий государственный университет им. И. А. Бунина, 2014. – 471 с.

*ториософской концепции Евгения Замятина» Л. В. Поляковой, «Е. И. Замятин и персонализм» В. Н. Евсеева)*, статьями, обнаруживающими пересечения мировоззренческих идей Е. Замятина с концепцией З. Фрейда *(«Зигмунд Фрейд и Евгений Замятин: точки соприкосновения» С. Оссипов Чеанг*), замятинского творчества с экспрессионизмом (*«Элементы экспрессионизма в творчестве Евгения Замятина» Вана Цзунху*), прозой А. Богданова и А. Платонова *(«"Собирание человека» "мы" закончили в "Котловане"» (А. Богданов, Е. Замятин, А. Платонов: перекличка идей и тем)» А. Л. Семеновой)* располагаются статьи, посвященные роману «Мы», биографическому контексту замятинского наследия, а также работы, тяготеющие не к глобальным обобщениям, но к решению вполне конкретных, более частных задач. Примечательна в первом разделе статья О. В. Толмачевой «Связь творчества Е. И. Замятина с общефилософским контекстом эпохи». В ней исследовательница, отталкиваясь от известной реплики Л. В. Поляковой[1] и анализируя общефилософский контекст эпохи, убедительно доказывает принадлежность Е. И. Замятина к разряду классиков, справедливо полагая, что «"протитрованный" Шопенгауэром, Кантом, Ницше, Шпенглером, вовлеченный в полемику мыслителями-соотечественниками Н. А. Бердяевым, Д. С. Мережковским, В. В. Розановым, В. С. Соловьевым и другими, Замятин не мог не отразить в своем художественном творчестве и публицистике насущные проблемы своего времени» (кн. 1, с. 95).

Статьи, собранные во втором разделе, знаменуют устойчивый интерес отечественных и западных исследователей к самому знаменитому произведению Е. И. Замятина, роману «Мы». При этом очевидно изменение угла зрения исследователей: в начале третьего тысячелетия на передний план выступают

[1] «Вопрос о том, классик ли Замятин, не имеет под собой достаточных оснований: здесь все давно ясно. История литературы давно ответила на него. А вот "кто такой классик?" или по Ш. Сен-Беву "что такое классик?" – это действительно теоретическая и историко-литературная проблема, и ее надо решать» // *Полякова Л. В.* Теоретические и методологические аспекты истории русской литературы XX–XXI веков. Тамбов: Изд-во ТГУ им. Г. Р. Державина, 2007. С. 121.

проблемы многоаспектной «дешифровки» его оригинальной поэтики *(«Роман Е. Замятина “Мы” и миф о Прометее» Н. З. Кольцовой, «Соотношение “Я” и “МЫ” в романе Е. Замятина» К. Д. Гордович*), изучение его литературно-философского *(«Роман “Мы”: художественно-философская проза» Е. Б. Скороспеловой, «О разуме, религии и иронии: роман Евгения Замятина “Мы” в контексте европейского иррационализма» О. М. Табачниковой*), историко-культурного контекстов *(«Пародийные приемы изображения в романе Е. Замятина “Мы” и повести М. Козырева “Ленинград”» А. Е. Ануфриева)* и жанрового своеобразия *(«”Мы” Е. И. Замятина и новейшая отечественная антиутопия» И. Н. Ивановой)*. По сравнению с предыдущим выпуском, в настоящем издании примечательно расширение, во-первых, исследовательской проблематики: в ряде статей поэтологические особенности романы «Мы» становятся отправной точкой для проведения широких историко-литературных параллелей. Во-вторых, географии участников – в первую книгу включены весьма продуктивные для дальнейшего развития замятиноведения работы известных зарубежных русистов: Бретта Кука (США), Вана Цзунху (Китай), Ольги Кук (Muller) (США), Ольги Табачниковой (Smith) (Великобритания), Сары Оссипов Чеанг (Швейцария), Юкио Накано (Япония); во вторую – статьи ведущих украинских исследователей (О. Л. Беличенко, М. В. Моклица, О. В. Червинская и др.).

Ценные историко-биографические материалы содержит третий раздел первой книги: обзор печатных и архивных источников по деятельности Е. И. Замятина в годы Первой мировой войны, впервые опубликованные документы РГИА о запрещении в 1914 году цензурой повести «На куличках» *(«Евгений Замятин в годы Первой мировой войны (забытые факты, заново открытые документы)» М. Ю. Любимовой)*, ранее неизвестные факты биографии Е. И. Замятина, связанные с его родословной, в частности, со служением многих представителей рода Замятиных–Платоновых русской православной церкви *(«Тамбовские корни в родословной Е. И. Замятина» Н. С. Замятиной)*.

Следующие три раздела посвящены анализу традиций замятинской прозы, выявлению художественных параллелей между его творчеством и наследием М. Горького *(«Евгений Замятин в традиции русской прозы. Сказ, бытоописание, беллетристика» И. О. Шайтанова, «Горький и Е. Замятин: к проблеме литературных связей» Т. Т. Давыдовой*), А. Белого *(«"Московские" романы Белого и "Роберт Майер" Замятина: Литературный ответ на термодинамику» О. Кук, Орлицкий Ю. Б. «"Техника прозы" и "хронический анапестит": Замятин против Андрея Белого» Ю. Б. Орлицкого)*. Литературоведами осмысливаются наименее «популярные» у исследователей произведения писателя – трагедия «Атилла» *(«О финале трагедии Е. И. Замятина «"Атилла"» И. Е. Ерыкаловой)*, роман «Бич Божий» *(«Пространство, время, люди в романе Евгения Замятина «Бич Божий»: к вопросу о художественно-философской позиции писателя и коммуникативной сущности его творчества» Л. К. Оляндер*), очерк о Шеридане *(«"Ричард Бринсли Шеридан" Е. И. Замятина: ирландский код и авторская саморефлексия» М. А. Хатямовой и Н. В. Аксеновой*). Несколько неожиданно в этом разделе, правда, выглядит работа И. А. Брюхановой «Страницы истории русской литературы 1920–1930-х годов. Судьбы писателей-политехников». Представляющая собой весьма лаконичный обзор ключевых жизненных вех нескольких принадлежащих одному поколению писателей – выпускников Политехнического института (Б. Житкова, П. К. Губера, М. Я. Козырева, Н. В. Баршева, Л. Добычина), она, на наш взгляд, смотрелась бы более органично в числе статей, условно говоря, «историко-биографического» раздела. Несмотря на это, очевидно, что намеченные в первой книге пути освоения наследия Е. И. Замятина будут продолжать реализовываться: писатель не просто интересен, но жизненно необходим и российским, и западным исследователям как мир мысли, который можно бесконечно развертывать и усложнять, а его наследие – как некий литературоведческий, философский и даже культурологический инструментарий.

Отрадно, что проблемно-тематическое поле этого издания контекстуально расширилось. Связано это, как представляется, в том числе, и с известными юбилейными вехами прошедшего года, в связи с чем ряд статей второй книги, объединившей научные изыскания исследователей из России и ближнего Зарубежья в области русской, зарубежной персоналистики и общего литературоведения, посвящен отдельным аспектам творчества М. Ю. Лермонтова, Т. Г. Шевченко, Н. В. Гоголя.

«Тон» всей второй книги задает статья А. Я. Эсалнек *«Место и значение компаративистики в системе современного литературоведения»*, открывающая первый раздел и посвященная исследованию ключевых аспектов компаративистики: принципиальный типологический анализ литературных произведений XIX – начала XXI веков. с позиций интертекстуальности, «интерпретация текста в диалогическом аспекте» (кн. 2, с. 19). Подобные интерпретации и представлены практически во всех статьях этой части двухтомника. Кстати, построен второй том таким образом, что читателю сразу же предлагается оказаться на широком проблемном поле литературоведческой науки, обладающем, в отличие от любого другого пространства, множеством измерений, каждое из которых играет существенную роль в культурно-исторических процессах.

Если первый раздел второго тома вновь охватывает проблемы общего литературоведения – гендерные аспекты изучения литературного текста *(«Женское письмо и гендерная иерархия на литературном поле» Т. И. Гундоровой)*, проблему эволюции представлений о человеке в процессе смены культурных парадигм *(«Концепция личности в критике 1920-х годов» М. М. Голубкова)* и другие, то последующие отражают решение частных задач и выстроены хронологически: от работ, посвященных классической русской и украинской литературе, изучению ее концептосферы во втором разделе *(«Концепт одиночество в дискурсе лирики М. Лермонтова» И. А. Колтуцкой, «Концепт гений в художественном осмыслении русских поэтов» Т. П. Левчук*), к исследованиям отечественной словесности XX – начала XXI вв. в третьем и четвертом разделах соответственно. Здесь

необходимо отметить разнообразие исследовательского материала: поэзия С. Есенина *(«Растительные символы в поэтическом контексте поэмы С. Есенина “Пугачев” Л. А. Борзых*), проза М. Шолохова, Б. Пастернака *(«”Охранная грамота” Б. Пастернака как повесть личности» Л. Б. Хван*), литература эмиграции *(«Война в произведениях писателей Ди-Пи и второй эмиграции» В. В. Агеносова)*, тексты В. Пелевина, З. Прилепина, М. Елизарова и др.

Примечательно, что проблематика ряда статей раздела, посвященного именно современной словесности, так или иначе перекликается с творчеством Е. Замятина. Наиболее актуальные аспекты изучения современной прозы, – проблемы мифопоэтики в статье О. Ю. Осьмухиной *(«”Священная книга оборотня” В. Пелевина: мифопоэтический аспект»)*, антиутопического дискурса в работах Б. А. Ланина *(«Жанровые характеристики современной антиутопии»)* и Л. Б. Лавринович *(«Время в антиутопическом дискурсе»*), изучение категорий универсализма и неомодернистского вектора развития словесности рубежа XX–XXI вв. в исследованиях С. Ю. Толоконниковой *(«Культурный универсализм в русской литературе начала XXI века»*) и Я. В. Солдаткиной *(«Неомодернистские тенденции в современной русской прозе»*) – не просто коррелируют с ключевой проблематикой и жанрово-тематическими особенностями многогранного замятинского творчества, но и со всей очевидностью свидетельствуют о том мощном влиянии, которое оказало наследие выдающегося писателя на последующее развитие отечественной словесности. Подчеркнем, что авторам статей этого раздела удалось избежать соблазна расставить все точки над «і», оставив темы, ими рассматриваемые, открытыми для дискуссий, тем более, что многие из заявленных проблем, в сущности, открыты для интерпретации и не имеют однозначного решения, равно как и вся современная литература, развивающаяся в «режиме реального времени».

Разделы второй книги, кстати, как и первой, не поименованы. Выглядящее на первый взгляд несколько странным отсутствие заглавий у каждого из разделов при ближайшем рассмотре-

нии вполне оправданно: проблематика каждой из статей оказывается гораздо шире обозначенной в названии. К примеру, исследование переводческой рецепции лермонтовского стихотворения В. В. Остапчук *(«”Парус” М. Ю. Лермонтова в украинском и польском переводах»)* посвящено не просто частному переводческому случаю, но осмыслению места русского поэта в творчестве украинских и польских авторов, анализу неизбежно возникающих трудностей у иноязычных переводчиков с текстом-оригиналом.

Завершаются оба тома статьями молодых исследователей. Так, приложением в первой книге выступают работы лауреатов Международного конкурса молодых филологов, проведенного в рамках Конгресса, – от исследований замятинских произведений в жанровом аспекте и в контексте проблем рецептивной эстетики *(«Полисемия и роль читателя в рассказе “Дракон” Е. И. Замятина» В. Бертолы)* до анализа стихотворного текста (*«Степень апеллятивности книги И. Бродского “Новые стансы к Августе”» Я. Ю. Двоенко*). Вторую книгу завершают статьи аспирантов, посвященные изучению жанрового своеобразия, отдельных аспектов поэтики произведений зарубежной литературы – от романов Г. Белля, Х.-Й. Ортайля и П. Мерсье (статьи *А. С. Дорохова, А. В. Виншель, А. Ю. Пономаревой*) – до фантастической повести К. С. Льюиса и пьесы Б. Шоу (статьи *М. В. Родиной, Е.А. Мирошниченко*). Здесь необходимо отметить, во-первых, достаточно высокий уровень научных статей молодых исследователей. Во-вторых, простоту и ясность изложения, отсутствие терминологической «перегруженности», затрудняющей, как это часто бывает в студенческих и аспирантских работах, понимание смысла. В целом, включение студенческих и аспирантских статей в рецензируемое издание со всей наглядностью отражает процесс плодотворного сотрудничества преподавателей и тех, кто лишь начинает свой путь в науку, но, что особенно ценно, – позволяет раскрыть рефлективные и креативные возможности молодых исследователей, их конкретно-чувственный потенциал, научить глубоко и осмысленно воспринимать литературные произведения.

Подчеркнем, что при очевидном «разноцветье» имен это издание выглядит удивительно цельным, поскольку статьи каждого тома подчинены единой логике историко-литературного развития и выявления на этом фоне «взаимоотражений», неожиданных параллелей, новых тематических и мотивных пересечений в творчестве как именитых писателей, так и мало известных.

В заключение, остается отметить, что тамбовским замятиноведам удалось проделать поистине титанический труд – за почти тридцатилетие (срок достаточно скромный в контексте «большого времени») им удалось накопить и обобщить огромный биоблиографический, историко-литературный и лингвистический материал, структурировать и осмыслить материал архивный, проанализировать при всей его полемичности, неоднозначности и многогранности обширное замятинское наследие. Вряд ли какая-то научная школа в области персональных разысканий может похвастаться столь масштабными, фундаментальными достижениями. И, конечно, изданиям материалов Замятинских конференций и конгрессов не нужен резюмирующий вердикт с похвалой или порицанием, поскольку важнейших своих целей – реконструкции феномена Е. И. Замятина в максимально широком историко-литературном контексте и репрезентации актуальных теоретико- и историко-литературных проблем отечественной словесности, – они, несомненно, достигли.

При этом, думается, тамбовские исследователи со всей ответственностью осознают не только собственные заслуги, но и возможные лакуны отечественного замятиноведения, а значит – и перспективы этой отрасли отечественной науки о литературе. Касаются они, во-первых, необходимости дальнейшего изучения наследия Е. И. Замятина в контексте как «ближнем», так и культуры современной – отечественной и западной, во-вторых, остающейся проблематичности многих вопросов замятиноведения и прежде всего связанных с текстологией. Не случайно при подготовке к изданию коллективных материалов «Творческого наследия…» их научный редактор профессор Л. В. Полякова неизменно подчеркивала «снятие с редколлегии» ответственности за точность цитирования замятинских текстов,

равно как и за их датировку авторами публикуемых материалов, намеренно демонстрируя тем самым многочисленные хронологические несоответствия и подтверждая острую необходимость издания академического собрания сочинений Замятина. Не только датировка художественных произведений и других работ писателя, но и система их подлинных заглавий, текстологические несовпадения, как свидетельствуют материалы, опубликованные на страницах «Творческого наследия Евгения Замятина...» и «Литературоведения на современном этапе…» – принципиальная научная, текстологическая проблема, требующая дальнейшего скрупулезного решения. Подчеркнем, что именно от ее решения зависит и последующее издание академического полного собрания сочинений писателя и, вероятно, создание полноценной «Замятинской энциклопедии», фиксирующей, систематизирующей, структурирующей и осмысливающей все наработанное на протяжении длительного периода отечественными и западными исследователями, избегающей неточностей и, действительно, предстающей резюмирующим сводом сведений о жизни и творчестве Е.И. Замятина.

*Глава десятая*

# О РАБОТЕ НАД «ЗАМЯТИНСКОЙ ЭНЦИКЛОПЕДИЕЙ»

© *Т. Т. Давыдова*

В 1981 г. вышла «Лермонтовская энциклопедия», которая открыла новый подвид справочных изданий – персональных энциклопедий. К настоящему времени изданы персональные энциклопедии, посвященные творчеству А. А. Ахматовой, М. А. Булгакова, Н. В. Гоголя, В. В. Розанова, Л. Н. Толстого, М. А. Шолохова, О. Э. Мандельштама[1]. К этому же подвиду справочных изданий относятся и две энциклопедии о Замятине.

Первая из них – «Замятинская энциклопедия. Лебедянский контекст» (Тамбов, Елец, 2004. Под ред. Л. В. Поляковой), подготовленная к 120-летнему юбилею писателя специалистами Тамбовской замятинистической школы. Специфика данной энциклопедии в том, что разбора конкретных произведений Замятина, созданных в периоды жизни в Лебедяни, в ней нет, что обусловлено ведущим содержательным принципом этой персональной энциклопедии – региональным, причем преимущественно историческим и социокультурным, а не собственно литературоведческим[2]. Подготовленная нами «Замятинская энцик-

[1] Лермонтовская энциклопедия / гл. ред. В. А. Мануйлов. М.: Советская энциклопедия, 1981. – 784 с. (2-е изд. – 1999); *Умников С. Д.* Краткая ахматовская энциклопедия: от А до Я. Тысяча слов – кратких справок. Л., 1991. – 111 с.; *Соколов Б. В.* Булгаков. Энциклопедия. М.: Локид: Миф, 1996. – 586 с. (2-е изд. – М.: Алгоритм, 2007); *Соколов Б. В.* Николай Васильевич Гоголь: энциклопедия. М.: Алгоритм, Эксмо, Око, 2007. – 731 с.; Розановская энциклопедия. М.: РОССПЭН, 2008. – 2420 с.; *Бурнашева Н. И.* Л. Н. Толстой: энциклопедия. М.: Просвещение, 2009. – 847 с.; Мандельштамовская энциклопедия: в 2-х т. Т. 1. / гл. ред. П. М. Нерлер, О. А. Лекманов. М.: Политическая энциклопедия, 2017.– 574 с.; *Нерлер П.* От замысла и словника – до алфавитного корпуса: из статей, написанных для Мандельштамовской энциклопедии // Вопросы литературы. 2008, № 6. С. 190–200.

[2] См.: *Иванова Л.* «“Замятин из Лебедяни”, тамбовский, чего русее» // Литературная газета. 2004. 3–9 ноября. № 44. С. 8.

лопедия» (далее – «ЗЭ», страницы, откуда приведены цитаты, даны в тексте в скобках) – вторая из двух персональных энциклопедий, посвященных этому автору.

Она должна была выйти в издательстве «Совпадение», которое в 2015 году объявило на нее подписку. Однако из-за финансовых трудностей «Совпадение» отказалось готовить к изданию и печатать эту книгу, отредактировав при этом часть статей. Пришлось подавать на грант на издание научного труда. Такой грант был получен в 2017 году, и в декабре 2018-го в московском издательстве «ФЛИНТА» тиражом 300 экземпляров объемом 744 с. вышла «ЗЭ». Издание осуществлено при финансовой поддержке Российского фонда фундаментальных исследований по проекту № 18-112-00075.

Основное содержание книги и ее читательский адрес определены в аннотации к ней: «“Замятинская энциклопедия”– первое в мире справочное издание, основанное на полном исследовании жизни Е. И. Замятина (1884–1937) и разных сторон его творчества: всех художественных произведений и статей, мировоззрения, поэтики, окружения Замятина. Создается широкая панорама литературной жизни России 1900–1920-х годов и русской эмиграции 1930-х годов. В книге воссозданы также связи Замятина с русской классической литературой, изобразительным искусством, отечественным и зарубежным театром, кино. Большое внимание уделено роману “Мы”, вошедшему в школьную и вузовскую программы, а также основным прозаическим и драматургическим произведениям писателя, театральным постановкам его пьес и экранизации сценария по драме М. Горького “На дне”. Представлена богатая библиография о творчестве Замятина. Энциклопедия заинтересует всех любителей отечественной литературы».

«ЗЭ» – результат тридцатилетней научной работы, посвященной изучению жизни и творчества Замятина и тому культурному контексту, в котором разворачивалась его деятельность как писателя, сценариста, публициста, критика, редактора и одного из организаторов литературного процесса в России 1920–1930-х годов. В жанровом отношении это – персональная лите-

ратурная энциклопедия, сочетающая в себе особенности как энциклопедии-биографии, так и энциклопедии-монографии (типология предложена Д. Е. Фалалееевым[1]). Статьи делятся на следующие виды: о писателе (художнике, композиторе, артисте, ученом и прочих), о произведении, о персонаже произведения, об издательстве или печатном периодическом органе, о литературной группе, о литературном направлении («Модернизм») и входящем в него течении (несколько статей о неореализме), сквозной теме в произведениях одного писателя или нескольких авторов, о литературном жанре, виде повествования, стиле и прочем. Большую часть словарной части энциклопедии занимают статьи о произведениях Замятина.

За образец структуры «ЗЭ» была взята структура «Лермонтовской энциклопедии», которая в упрощенном виде воспроизведена в нашей книге: «**СОДЕРЖАНИЕ**

К читателю ..... 4
СПИСОК ОСНОВНЫХ СОКРАЩЕНИЙ,
ПРИНЯТЫХ В ЭНЦИКЛОПЕДИИ ..... 9
АЛФАВИТНАЯ СЛОВАРНАЯ ЧАСТЬ ЭНЦИКЛОПЕДИИ ..... 27
ЛЕТОПИСЬ ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВА Е.И. ЗАМЯТИНА ..... 686
ОСНОВНАЯ ЛИТЕРАТУРА О ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВЕ
Е. И. ЗАМЯТИНА ..... 716
УКАЗАТЕЛЬ СТАТЕЙ ЭНЦИКЛОПЕДИИ ..... 732» (с. 3).

При работе над алфавитной словарной частью «ЗЭ» было использовано множество источников. *Источники первого ряда* – все художественные и публицистические произведения Замятина, в том числе машинопись его блокнотов и их опубликованные в «Новом журнале» (Нью-Йорк) и перепечатанные в 5 томе собрания сочинений писателя (2011) тексты, переписка с разными адресатами (матерью М. А. Замятиной, сестрой А. И. Замятиной, женой Л. Н. Замятиной, Ю. П. Анненковым, А. А. Ахматовой, М. А. Булгаковым, А. К. Воронским, Б. Г. Григорьевым, Л. Н. Лунцем, Б. А. Пильняком, А. М. Ремизовым, К. И. Фединым, К. И. Чуковским, З. А. Шаховской, А. Ц. Ярмолинским

[1] См.: *Фалалеев Д. Е.* Типологическая модель электронной пушкинской энциклопедии: автореф. дис. … канд. филол. наук. М., 2009. – 17 с.

и другими). Среди этих писем извлеченные нами письма из ОР РГБ, РГАЛИ и опубликованные в виде двух блоков текстов в «Новом мире» и «Литературной учебе»[1]. Третий блок переписки Замятина с московским писателем И. А. Новиковым, обнаруженный в РГАЛИ, использован в статьях «ЗЭ» частично, так как в полном виде он подготовлен для публикации в «Замятинском сборнике». (Данный сборник планируется к изданию в «Литературном наследстве».) Найденные в архивах тексты переписки Замятина с разными адресатами помогли более полно, чем раньше, представить разные периоды биографии и творчества этого политического «еретика», а также уточнить датировку некоторых важных событий его жизни. Это было использовано при написании биографических статей «Аресты» и «Анненков Ю. П.».

В сентябре 1922 года художник Анненков вместе с другими друзьями писателя, находившегося под стражей, – А. К. Воронским, Б. А. Пильняком, П. Е. Щеголевым, А. А. Ахматовой и литераторами из группы «Серапионовы братья» хлопотал о его освобождении из тюрьмы, благодаря чему Замятина 9 сентября освободили с подпиской о невыезде. Ту роль, что сыграли Анненков и влиятельный родственник его первой жены Елены Борисовны в хлопотах по освобождению Замятина из тюрьмы, помогают понять письмо Замятина Анненкову, датированное <после 09.09.1922>, и черновик ответа Анненкова Замятину. По этим текстам очевидно, что Анненков с Замятиным дружили домами, жена Анненкова Елена Борисовна морально поддерживала Людмилу Николаевну и домработницу Замятиных во время ареста писателя[2].

Среди эпистолярных источников, ставших важнейшей основой для написания раздела энциклопедии «Летопись жизни и творчества Е. И. Замятина» и статей о его произведениях, пре-

[1] «...Я человек негнущийся и своевольный. Таким и останусь». Письма Е. И. Замятина разным адресатам / публ. Т. Т. Давыдовой и А. Н. Тюрина // Новый мир. М., 1996. № 10. С. 136–159; Замятин Е. И. Письма 1910–1920-х гг. разным адресатам / публ. Т. Т. Давыдовой // Лит. учеба. 2004. Кн. 6. С. 114–142.

[2] См.: Е.И. Замятин. Письмо Юрию Анненкову // РГАЛИ. 2618.I.30; Юрий Анненков. Письмо Евгению Замятину (черновик) // РГАЛИ. 2618.I.20.

доставленные А. Н. Тюриным для публикации в «Новом мире» 1996 года письма Замятина из зарубежных архивов. Этот же славист дал возможность ознакомиться с машинописью замятинских блокнотов, к 1996 году опубликованных частично в США[1]. Важным подспорьем в написании всех статей «ЗЭ» явился также эпистолярий, подготовленный М. Ю. Любимовой, и ее работы по биографии писателя, а также публикация замятинских текстов и многочисленные исследования безвременно ушедшего из жизни А. Ю. Галушкина[2].

---

[1] К настоящему времени вышло два книжных издания записных книжек, или блокнотов писателя: *Замятин Е. И.* Записные книжки / сост., вступ. ст., прим. Ст. Никоненко и А. Тюрина. М.: «ВАГРИУС», 2001. – 255 с.; *Замятин Е. И.* Сочинения: в 5 т. Т. 5 / сост., подгот. текста и коммент. Ст. С. Никоненко и А. Н. Тюрина; вступ. ст. Ст. С. Никоненко. М.: Республика, Дмитрий Сечин, 2011. – 559 с.

[2] К настоящему времени вышло два книжных издания записных книжек, или блокнотов писателя: *Замятин Е. И.* Записные книжки / сост., вступ. ст., прим. Ст. Никоненко и А. Тюрина. М.: «ВАГРИУС», 2001. – 255 с.; *Замятин Е. И.* Сочинения: в 5 т. Т. 5. Трудное мастерство / сост., подгот. текста и коммент. Ст. С. Никоненко и А. Н. Тюрина; вступ. ст. Ст. С. Никоненко. М.: Республика, Дмитрий Сечин, 2011. – 559 с.

[2] См.: Рукописное наследие Евгения Ивановича Замятина / сост. Л. И. Бучина, М. Ю. Любимова; предисл. и коммент. Л. Ю. Любимовой; каталог подгот. Л. И. Бучина; подгот. текста Л. И. Бучина, М. Ю. Любимова. СПб.: Изд-во РНБ, 1997. (Рукописные памятники; Вып. 3. Ч. 1–2); *Любимова М. Ю.* Евгений Замятин – автор романа «Мы» // Замятин Е. И. «Мы»: текст и мат-лы к творческой истории романа. СПб.: ИД «Міръ», 2011. С. 3–136; *Любимова М. Ю.* Е. И. Замятин в годы первой русской революции: (Из писем Замятина 1906 г.) // Источниковедческое изучение памятников письменной культуры в собраниях и архивах ГПБ. История России XIX–XX веков. Л., 1991. С. 97–107; *Галушкин А. Ю.* «Дело Пильняка и Замятина». Предварительные итоги расследования // Новое о Замятине: сб. мат-лов. М.: «МИК», 1997. С. 89–146; *Галушкин А. Ю.* Из истории литературной «коллективизации» // Russian Studies. 1996. Т. 2. № 2. С. 437–478 (При участии О. В. Быстровой и Е. Ю. Литвин); *Галушкин А. Ю. К* «допечатной» истории романа Е. И. Замятина «Мы» (1921–1924) // Темы и вариации: сб. ст. и мат-лов к 50-летию Л. Флейшмана. Stanford, 1994. С. 366–375; *Галушкин А. Ю.* Комментарии // Замятин Е. И. Я боюсь: Лит. критика. Публицистика. Воспоминания. М.: Наследие, 1999. С. 282–341; *Галушкин А. Ю.* Материалы к прижизненной библиографии Е. И. Замятина (1908–1936) // Творческое наследие Евгения Замятина: взгляд из сегодня: науч. докл., ст., очерки, заметки, тезисы: в 14 кн. Кн. 11. Тамбов: Изд-во ТГУ им. Г. Р. Державина, 2003. С. 248–249; *Галушкин А. Ю.*

Архивные находки, обнаруженные в процессе написания «ЗЭ», способствовали также формированию новых интерпретаций некоторых произведений Замятина, до 2000-х годов остававшихся на периферии интересов ученых. Сказанное относится к «народной игре» «Блоха». Мы нашли в Музее БДТ фрагменты текста, относящегося к последней редакции этой пьесы[1], и использовали их в ее анализе. Существуют две редакции текста пьесы. Первая написана для постановки во МХАТе-2 (премьера состоялась 11 феврале 1925 года) и опубликована в 1926 году (Л., «Мысль»). В процессе репетиций пьесы на сцене Большого драматического театра в 1926 году создана вторая редакция текста (в протоколе № 7 заседания Художественного совета БДТ от 13 марта 1926 года сказано: пьеса принята к постановке в этом театре с условием, что автор внесет в ее текст некоторые идеологические изменения и освежит детали[2]). В ней среди действующих лиц нет царевны Анфисы из первой редакции пьесы, изменено четвертое действие, в раешник введен актуальный в политическом отношении материал. В хранящийся в музее БДТ экземпляр «Блохи» издания 1926 года режиссер спектакля Н. Ф. Монахов внес множество изменений от руки, вероятно, по согласованию с Замятиным. Кроме того, в БДТ находятся и фрагменты второй редакции текста пьесы, до сих пор не опубликованные. Это машинописный текст раешника и частушек к «Блохе», написанный специально для спектакля в БДТ. Некоторые фрагменты текста в переработанном виде вошли в окончательную редакцию пьесы и напечатаны в собрании сочинений Замятина 1929 года, другие запрещены цензурой, от третьих драматург отказался сам.

На найденном нами тексте штамп цензуры с надписью «разрешается» и датой: «13.XI.1926». Некоторые из напечатан-

---

У «Зеленой стены»: Евгений Замятин в «задержанной» эмиграции // Русская мысль = La Pensee Russe. Париж, 1997. 9/15 окт. № 4192. С. 10; 16/22 окт. № 4193. С. 10; 23/29 окт. № 4194. С. 10.

[1][Замятин Е. И. Блоха: Фрагменты текста]: Из архива БДТ / публ. Т. Т. Давыдовой // Федосеева Л. Г. Марина Цветаева. Путь в вечность. М.: Знание, 1992. С. 55–58.

[2] См.: Замятин Е. И. // Архив музея БДТ…

ных здесь частушек народные, записанные Замятиным во время поездок по России и обработанные им. Частушки не вошли во вторую редакцию пьесы, напечатанную в собрании сочинений 1929 года, и предназначались только для второго и четвертого актов спектакля «Блоха» в БДТ, шедшего там с сезона 1926 года. Одни частушки – лирический комментарий к взаимоотношениям Левши и тульской девки Машки, другие способствуют созданию атмосферы веселого народного балагана. Текст из БДТ включает в себя и раешник. Не исключено, что во время репетиций Монахов, начинавший свой творческий путь как импровизатор-балагур и автор веселых куплетов, сам сочинял те или иные реплики раешника и побуждал к этому актеров театра. Возможно, автором большей части раешников является Замятин.

Темы раешника и частушек в основном злободневные: события международной жизни (революция и гражданская война 1924–1927 годов в Китае), политическая обстановка в СССР, новое в области науки и литературы. Сопоставительный стилистический анализ раешников из текстов БДТ и пьесы в собрании сочинений 1929 года показывает, что в них немало общего. Совпадают также обращения халдея к публике, повторяется и взятое Замятиным из раешного театра выражение «андеманир штук»[1]. Это свидетельствует о том, что автор или один из авторов раешника для спектакля в Большом драматическом – Замятин, а хранящийся в архиве БДТ текст режиссерского экземпляра «Блохи» и раешника можно считать частью второй редакции пьесы[2].

В «ЗЭ» использованы также *источники второго ряда* – воспоминания современников Замятина.

*Научные источники* также входят в источниковую базу нашей работы. Энциклопедия была бы беднее в концептуальном отношении без многочисленных выпусков научных серий «Творческое наследие Евгения Замятина. Взгляд из сегодня: на-

[1] См.: *Ровинский Д. А.* Русские народные картинки. Т. 1–2 СПб., 1900. М. С. 369–370; Фольклорный театр. М.: Современник, 1988. С. 379.

[2] Подробнее см.: *Давыдова Т. Т.* Замятинская энциклопедия. М.: ФЛИНТА, 2018. С. 112–123.

уч. докл., ст., очерки, заметки, тезисы» / Под ред. Л. В. Поляковой. Тамбов: Изд-во ТПГИ (с 1997 г. – ТГУ им. Г. Р. Державина), 1994–2004. Кн. 1–13, и трех томов «Литературоведения на современном этапе»[1]. В изданиях этих серий опубликовано множество статей отечественных и зарубежных филологов: Е. Б. Скороспеловой, И. О. Шайтанова, В. А. Келдыша, О. Н. Михайлова, М. О. Чудаковой, Л. В. Поляковой, А. Ю. Галушкина, М. Ю. Любимовой, Н. Н. Комлик; Д. Й. Ричардса, А. М. Шейна, Л. Шеффлер, Л. Геллера, А. Гильднер, Р. Гольдта, Дж. Куртис и других. Они в разных аспектах проанализировали судьбу и творчество Замятина, а также тот культурный контекст, в котором разворачивалась его деятельность. В каждой статье «ЗЭ» цитируются работы писателей и критиков 1910–1930-х годов (Г. Адамовича, А. Воронского, М. Горького, В. Измайлова, И. Машбиц-Верова, М. Пришвина, В. Фриче, К. Чуковского и других) и современных отечественных и зарубежных филологов, чьи интерпретации личности, судьбы Замятина, его произведений и творчества других литераторов сформировали диалогический дискурс нашей книги. В осуществлении наблюдений над языком произведений Замятина заметным подспорьем стали труды лингвиста И. М. Курносовой[2].

[1] Литературоведение на современном этапе: Теория. История литературы. Творческие индивидуальности: мат-лы междунар. конгресса литературоведов. К 125-летию Е. И. Замятина. 5–8 окт. 2009 г. Тамбов: Издательский дом ТГУ им. Г. Р. Державина, 2009. – 709 с.; Литературоведение на современном этапе: Теория. История литературы. Творческие индивидуальности. Вып. 2: К 130-летию со дня рождения Е. И. Замятина. По мат-лам междунар. конгресса литературоведов 1–4 окт. 2014 г.: в 2 кн. Кн. 1. Тамбов: Издательский дом ТГУ им. Г. Р. Державина, 2014. – 536 с.; Кн. 2: Елец: Елецкий гос. ун-т им. И. А. Бунина, 2014. – 471 с.

[2] *Курносова И. М.* Диалектно-просторечный словарь языка Евгения Замятина. Елец: ЕГУ им. И. А. Бунина, 2008.– 274 с.; *Она же.* Очерки лексикологии и лексикографии языка писателей Центрального Черноземья: (А. И. Эртель, И. А. Бунин, Е. И. Замятин). Елец: ЕГУ им. И. А. Бунина, 2009. – 220 с.; *Она же.* Узуальное или окказиональное: к вопросу о лексикографировании языка Е. Замятина // Литературоведение на современном этапе: Теория. История литературы. Творческие индивидуальности. Вып. 2: К 130-летию со дня рождения Е. И. Замятина. По материалам международного конгресса литера-

В «ЗЭ» предложена *периодизация* творчества Замятина, состоящая из трех периодов, выделенных в соответствии с эволюцией писателя. 1908–1916 годы связаны с возникновением неореализма, или «синтетизма», первыми пробами пера, большим успехом опубликованной в «Заветах» повести «Уездное». 1917–1930 годы – расцвет неореализма, теоретическое обоснование которого принадлежит Замятину наряду с В. Шкловским; контактные связи с М. Горьким, А. Ахматовой, Б. Пильняком, М. Булгаковым, А. Толстым, К. Фединым, В. Кавериным, Л. Лунцем, М. Слонимским, В. Познером, К. Чуковским; большая организационно-литературная деятельность в качестве редактора в издательстве «Всемирная литература» и периодических изданиях; руководство литературной группой «Серапионовы братья», создание лучших произведений – романа-антиутопии «Мы», «Рассказа о самом главном», пьес «Огни св. Доминика» и «Блоха», «Атилла». 1931–1937 годы – творчество в эмиграции, ознаменованное популяризацией во Франции и других европейских странах русской классической литературы и произведений М. Горького, советского театра, советского образа жизни, созданием незаконченного исторического романа «Бич Божий», рассказов, набросков в блокнотах, киносценариев, сотрудничеством с французским кинематографом и написанием сценария в соавторстве с Компанейцем для киноленты Ж. Ренуара «На дне».

Историко-литературной основой «ЗЭ» являются следующие концепции.

*Первая концепция*, представляющая Замятина писателем-философом и неомифологом. Основа сциентистского мифотворчества у Замятина – сформулированные немецким ученым XIX века Р. Ю. Майером[1] законы сохранения и превращения энергии и ее «вырождения» (равномерного перераспределения), энтропии, и идеи представителя энергетизма В. Оствальда, обосновавшего *философское значение второго начала термо-*

туроведов 1–4 окт. 2014 г.: в 2 кн. Кн. 1 / отв. ред. и сост. Л. В. Полякова. Тамбов: Издательский дом ТГУ им. Г. Р. Державина, 2014. С. 451–458.

[1] Замятин – автор его биографии, написанной в 1921 г.

*динамики*, а также ницшеанская теория двух общебытийных начал – аполлонического и дионисийского – и ее интерпретация у Вяч. И. Иванова. В творческом сознании Замятина «синтезировались» разные подходы к Дионису: сближение его с Антихристом у Ницше и восприятие его как мифологического предшественника Христа у Иванова, хотя Замятин и не употребляет термины «аполлоническое» и «дионисийское». При этом Замятин переосмысливает и синтезирует теории Майера-Оствальда и Ницше, т.е. применяет понятия энергии и дионисийства к революции, а энтропии и аполлонизма к застою. Такая концепция реализована в следующих статьях: «Аполлоническое и дионисийское, энергия и энтропия», «Атилла», «Бич Божий», «Возникновение неореализма (синтетизма)», «Герберт Уэллс», «Домашние и дикие», «Драматургия», «Замятин Е. И. – теоретик неореализма», «Историческая тема в прозе и кинодраматургии Е. И. Замятина, А. П. Чапыгина и В. Я. Шишкова 1930-х годов», «Концепция бытия в творчестве Замятина конца 1910–1920-х гг.», «Ловец человеков», «Модернизм», «Мы» (роман), «Неореалистическое идейно-стилевое течение», «Новая концепция бытия», «Новый этап неореализма», «О литературе, революции, энтропии и о прочем», «О синтетизме», «Общество почетных звонарей», «Огни св. Доминика», «Островитяне», «Герберт Уэллс», «Уэллс» и ряде других.

*Вторая концепция,* отстаиваемая нами на протяжении всего справочного издания, заключается в понимании модернистской природы неореализма и замятинского творчества. В «ЗЭ» постулируется следующее понимание неореализма: это постсимволистское литературное модернистское стилевое течение 1910–1930-х гг., основанное на художественном методе, в котором синтезированы черты реализма и символизма при преобладании последних. Неореализм («синтетизм») отличается от реализма «новой волны» (нового реализма) в русской литературе XX столетия, являющегося новой версией реалистического метода. Неореалисты – «последние из модернистов», которые представляли в своих произведениях, наряду с земной реальностью, иную реальность. С символистами их сближал интерес к метафизическому, к философской проблематике, с акмеистами –

влюбленность в земной, конкретный мир. Они прочно стояли на земле, но тосковали по иной действительности, с Творцом или без Оного. В зависимости от особенностей картины мира – метафизической или внеметафизической – внутри неореализма выделяются две разновидности: религиозная и атеистическая.

Религиозное мировоззрение преобладает в творчестве А. Ремизова, М. Пришвина, С. Сергеева-Ценского, И. Шмелева, А. Чапыгина, В. Шишкова, К. Тренева, М. Булгакова, хотя религиозность у них разная: ортодоксальная вера у Шмелева; пантеизм у Сергеева-Ценского, Пришвина, Чапыгина, Шишкова, Тренева; близкая к ереси вера Ремизова и Булгакова.

Атеистическое мировоззрение свойственно творчеству Замятина, преодолевавшего трагедию жизни иронией, ряду произведений писателей 1920-х гг. И. Эренбурга, В. Каверина, В. Катаева, Л. Лунца, А. Платонова, а также фантастике А. Толстого и А. Беляева. Всех писателей-неореалистов сближает друг с другом философичность, наличие в их творчестве черт модернистской поэтики. В неореализме выделены этапы: 1900–1910-е, 1920-е и 1930-е годы. Как литературное течение неореализм («синтетизм») зародился в 1910-е годы в литературной студии А. М. Ре-мизова при журнале «Заветы»[1].

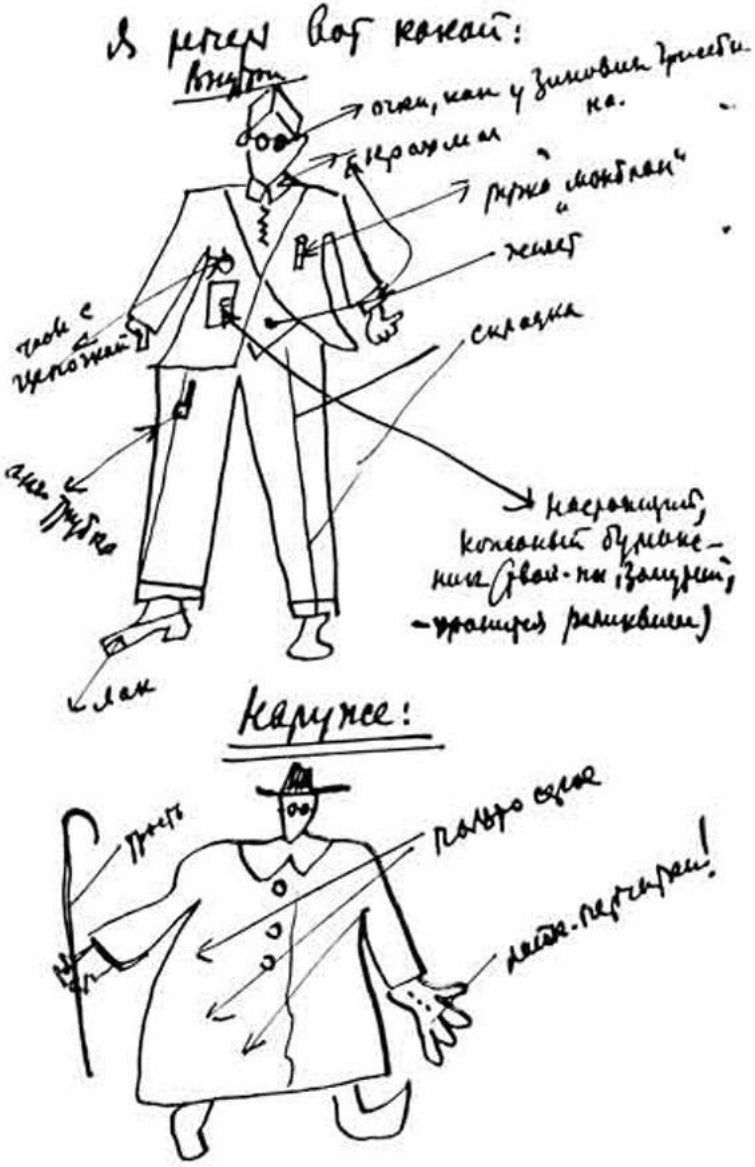
В энциклопедии большое внимание уделено также *вопросам поэтики* произведений Замятина – писателя-новатора, одного из создателей «новой русской прозы» и яркой национально-русской драматургии. Специальные статьи посвящены особенностям прозаического и драматургического *повествования* («Сказ»), эпическим *жанрам*, в которых писатель творил всю жизнь («Рассказ», «Сказка», «Повесть»), жанровым *экспериментам* Замятина («Антиутопия», «Житие Блохи от дня чудесного ее рождения и до дня прискорбной кончины», «“Чудеса”, или “Нечестивые рассказы”»). Подробный анализ жанровой поэтики осуществлен и в статьях о повести «Уездное», что интерпретирована как перевернутая евангельская притча, о философско-фантастическом «Рассказе

[1] См.: *Давыдова Т. Т.* Творческая эволюция Евгения Замятина в контексте русской литературы первой трети XX века. М.: Изд-во МГУП, 2000; *Давыдова Т. Т.* Замятинская энциклопедия. М.: ФЛИНТА, 2018. С. 142–145.

о самом главном». Кроме этого сделаны наблюдения над гротескной и орнаментальной *образностью* в замятинской прозе разных периодов творчества, повестях «Уездное», «На куличках» и «Алатырь», английской тетралогии, над фантастическими мотивами в романе «Мы» и «Рассказе о самом главном». Вместе с тем выявлена и другая, жизнеподобная, образность в произведениях конца 1920-х и 1930-х годов, «Наводнении» и сценарной драматургии, обусловленная влиянием на Замятина писателей-реалистов Ф. Достоевского и Л. Толстого. Подробно проанализирована художественная речь писателя, такие ее составляющие, как диалектизмы, историзмы, просторечия.

По первоначальному проекту энциклопедия должна была иметь множество иллюстраций, а страницы должны были быть двухполосными, как в «Лермонтовской энциклопедии» (М., 1981). Однако из соображений экономии расходов на подготовку издания издательство не воплотило в материальной стороне книги этот план. Иллюстраций в результате получилось мало. Их можно разделить на несколько типов.

*Во-первых*, это фотографии к статьям о персоналиях: фотоснимок Е. Замятина в юности, помещенный в статье «Летопись жизни и творчества Е. И. Замятина» (с. 686), фотография Замятина с женой Л. Н. Замятиной эмигрантского периода, напечатанная в тексте статьи «Замятина Людмила Николаевна» (с. 217), репродукция портрета Пильняка, открывающая статью «Пильняк Борис Андреевич» (с. 446), и фотография эмигрантского писателя И. Ф. Каллиникова с чешским переводчиком произведений Замятина И. Коптой (1933–1934), снятая в санатории в Теплице над Бечвой (фонды Музея И. С. Тургенева в г. Орле), помещенная в тексте статьи «Каллиников Иосиф Федорович» (с. 270). Функция данной фотографии, найденной нами в Орловском архиве, познавательная и научно-просветительская – дать читателям книги представление о внешности мало известного писателя-эмигранта и об архивных документах, о результатах работы исследователя-литературоведа в хранилищах. Такова же функция и репродукции юмористического автопортрета Пильняка, опубликованной в тексте статьи о нем (с. 450).


Я ретен вот какой:
Внутри
очки, как у зимовщика-гребца.
карандаш
ружьё-монтекристо
жилет
часы с цепочкой
складка
нож
компас, коловой блокнот (свой-чи, защищ, - фотография размещена)
Снаружи:
плащ
полы одеж
лейка-перчатки!

Ко *второму типу* изобразительного материала в «ЗЭ» относится иллюстрация к статье о романе «Мы» (с. 328). Ее расположение иное, чем у иллюстративного материала к вышеперечисленным статьям: она находится внутри текста статьи. Другая здесь и функция: если все предыдущие фото и рисунок (кроме репродукции автопортрета Пильняка) служили своего рода изобразительной заставкой к статьям, которые они открывали, и несли в себе информацию о внешности того или иного лица, то иллюстрация к антиутопическому роману – своего рода перевод литературного произведения на язык другого, изобразительного, вида искусства. Данная иллюстрация, по жанру групповой портрет, фоном для которого служит строящийся «Интеграл», помогает читателям энциклопедии визуализировать плоды воображения Замятина – научного фантаста, представить лишенный индивидуальных черт облик машиноравных нумеров, идущих стройными шеренгами на ежедневную прогулку.

В нашей энциклопедии есть и лакуны. Но хочется надеяться на то, что ее публикация будет способствовать открытию новых научных горизонтов в замятинистике и подготовке полного научного собрания сочинений исследуемого автора. Для комментирования этого издания можно будет использовать материал «ЗЭ».

*Глава одиннадцатая*

# ИЗУЧЕНИЕ Е. И. ЗАМЯТИНА В КИТАЕ: ОПЫТ ОСМЫСЛЕНИЯ И ОЦЕНКИ

*Лиюй Чэнь*

Евгений Иванович Замятин является особенной и значимой фигурой в истории русской литературы XX века. Он достиг больших успехов как в литературном творчестве, так и в литературной критике. Китайским читателям его произведения стали доступны только в 80-е годы XX столетия. К концу прошлого века его начали интенсивно переводить и изучать, появились переводы, статьи и монографии, посвященные его творчеству и литературной критике. На протяжении нескольких десятилетий было сделано немало переводов и написано научных трудов в этом направлении. В данной работе осуществлена попытка подвести итоги замятиноведения в Китае.

*I. Знакомство с Замятиным и перевод его произведений в Китае*

Лу Синь первым в Китае перевёл Замятина. В 1930 году, после запрета творчества писателя на родине, Лу Синь сделал перевод «Пещеры», хваля Замятина за то, что «он мастерски описал народ, впадавший в состояние первобытной жизни из-за голода и холода», и запечатлел «раздвоение личности» «лучшего мудреца» (послесловие переводчика к «Пещере»). В 1933 году Лу Синь включил этот перевод в составленный и переведённый им сборник рассказов «Арфы», выпущенный издательством «Шанхай Лянъю печать».

После этого на протяжении полувека в Китае Е. И. Замятин почти не упоминался. В разных книгах об истории русско-советской литературы не было ни слова о писателе и его творчестве. К началу 1980-х годов его имя попало в поле зрения китайских учёных благодаря литературно-исследовательской деятельности западных учёных. В 1982 году Издательство Пекинского Университета выпустило серию материалов, представляющих

собой исследования русско-советской литературы западными учёными «Запад о современной советской литературе – сборник исследовательских материалов о литературе Советской России». В нём была опубликована статья американского учёного Брауна «Советская литература после Сталина» (переводчики Гу Чжиин и Дин Ляошэн). Автор, многократно называя Замятина выдающимся новеллистом 20-ых годов, считает, что «писатель стремится к описанию нерационального явления и глупости человечества, ставит на первый план особенности отсутствия жизненных целей, пессимизма, замкнутости и трагедии»[1]. В сборник включена статья китайского учёного Сюэ Цзюньчжи «Исследования советской литературы в Англии и США», в которой прослеживаются этапы исследования западными учёными советской литературы. В статье автор не раз упоминал Замятина, чтобы показать повышенный интерес западных исследователей к «обожанию осуждённого» и к «эмигрантской литературе»[2]. В 1983 году Шанхайское издательство переводов выпустило книгу русско-американского учёного Марка Слонима «Советско-русская литература (1917–1977)» (переводчики Пу Лиминь и Лю Фэн). Девятая глава книги посвящена Замятину, названному любящим сатиру диссидентом.

Первой монографией о Замятине в Китае является «Е. Замятин и его литературная деятельность», написанная китайским учёным Сюэ Цзюньчжи, в которой рассказывается о литературной деятельности Замятина, утверждаются ценность творчества писателя и специфичность его произведений. Под редакцией

---

[1] 戴•布朗，《斯大林逝世后的苏联文学》//《西方论当代苏联文学——俄罗斯苏联文学研究资料丛书》，北京：北京大学出版社，1982年，第113页。

*Браун Д. Б.* Советская литература после Сталина // Запад о современной советской литературе – сборник исследовательских материалов о литературе Советской России. Пекин: Издательство Пекинского университета, 1982. С. 113.

[2] 薛君智，《英美的苏联文学研究》//《西方论当代苏联文学——俄罗斯苏联文学研究资料丛书》，北京：北京大学出版社，1982年，第179页。

*Сюэ Цзюньчжи.* Исследования советской литературы в Англии и США // Запад о современной советской литературе – сборник исследовательских материалов о литературе Советской России. Пекин: Издательство Пекинского университета, 1982. С. 179.

Исследовательского Института иностранной литературы КАОН статья была напечатана в «Сборнике статей о советской литературе», который был выпущен Издательством «Преподавания и исследования иностранных языков» в 1982 году.

В 1984 году Ся Чжуни опубликовал в журнале «Зарубежная литература» (1984, № 4) свой перевод повестей «Уездное» и «Три дня», которые стали единственными переведенными в Китае произведениями Замятина после «Пещеры» (переводчик Лусинь).

В связи с отменой запрета на Замятина в СССР, перевод и изучение творчества писателя в Китае оживляется, а исследовательский бум вокруг Серебряного века русской литературы, привлёк к имени Замятина большое внимание издателей, переводчиков и учёных. В 1988 году Чжан Цзинво опубликовал в журнале «Современная советская литература» (1988, № 4) перевод отрывка «Мы». В 1989 году вышло отдельное издание «Мы» (переводчики Юй Дань и А Лян) в издательстве «Город цветков». Чжу Ши опубликовал в журнале «Советская литература» (1991, № 4) реферативный перевод «М. Горький». В 1996 году было выпущено Гуанчжонским издательством собрание избранных сочинений под редакцией Ван Шоужэня «Воскресший священный огонь – собрание ранее запрещённых избранных сочинений русских мастеров литературы». В 1997 году Издательство писателей выпустило серию книг серебряного века, в том числе отдельное издание «Мы», в котором были опубликованы роман «Мы» (переводчик Гу Ялин), рассказы «Пещера», «Дракон», «Наводнение» (переводчик Дэн Шупин) и повесть «Островитяне» (переводчик Дяо Шаохуа). В журнале «Русская литература и искусство» (1998, № 1) опубликован перевод рассказа «Пещера» (переводчик Хуан Мэй). В 2000 году Издательством Восток составлен сборник Замятина «Завтра» (переводчик Янь Хунбо). В 2002 году вышла книга «“Мы”. “На куличках”» (переводчики Дяо Шаохуа, Чжан Бин и Мао Хайянь. Северное издательство литературы и искусства). В 2003 году увидело свет другое отдельное издание «Мы» (переводчик Фань Гоэнь. Ляонинское издательство учебно-педагогической литературы), в котором, кроме романа «Мы», были опубликованы «Автобиография»

и «Письмо Сталину». Стоит отметить, что роман «Мы» в Китае переведен больше других произведений писателя. Помимо вышеуказанных, переводы романа «Мы» ещё были выпущены Народным издательским домом Цзянсу (2005, переводчик Инь Гао), Издательством «Река Лицзян» (2005, переводчик Гу Ялин; 2013, переводчик Инь Гао), Издательством «Литературы и искусства Цзянсу» (2013, переводчик Гу Ялин), Издательством Пекинского политехнического университета (2013, переводчик Ван Цзюйгуан), Пекинским Яньшаньским издательством (2013, переводчик Чжао Пихуэй), Издательством «Илинь» (2013, переводчик Фань Гоэнь), Северным издательством литературы и искусства (2014, переводчик Чжан Ли), Издательством при Восточно-китайском педагогическом университете (2014, переводчик Гао Юань), Шанхайским издательством переводов (2017, переводчик Чэнь Чао), издательством литературы и искусства Цзянсу «Феникс» (2017, переводчики Лю Ян и Ли Чунян).

Сразу после отмены запрета на публикацию произведений Замятина китайский литературовед Ли Юйчжэнь опубликовал в журнале «Дискуссия по литературе и искусству» (1990, № 1) статью «Возвращение Замятина в советские литературные круги», в которой познакомил китайского читателя с почти незнакомым писателем, отметив его большое влияние на советскую литературу. В статье отмечалось, что Замятин внёс вклад в советскую литературу. Здесь имеется в виду не только его творчество, но и то, что он предложил теорию «неореализма» и подготовил в советских литературных кругах новое поколение писателей. Автор статьи, хорошо знавший новейшие тенденции исследования литературы в СССР, своевременно представил подъем творчества писателя на родине с 1980-х годов. Он обобщил отношение советских литературоведов к Замятину и его произведениям – полная политическая реабилитация, полное признание его литературных достижений. Автор подчеркнул, что история должна быть справедливой, и хорошо, что Замятин вернулся в советские литературные круги как писатель со своеобразным стилем и самостоятельными взглядами.

Литературовед Линь Цзинхуа в статье «Популяризация русской души – очарование русской прозы на предыдущем рубеже веков» отметил, что Замятин в качестве антисциентиста в «Островитянах», «Мы», «Пещере» создал свой образ писателя-антиутописта, в то же время он, с точки зрения учёных-гуманитариев почувствовал «литературную сущность» литературного мира и создал образ ведущих писателей того времени. Эта манера породила образ Замятина как писателя-прозаика – произошло размытие границы между наукой и гуманитарными науками, осознание сути литературного и идеологического противоречия[1].

В разных книгах об истории русско-советской литературы начали появляться описания и обсуждения Замятина, например «История советского романа» Пэн Кэсюня (1988, Пекинское издательство литературы и искусства «Октябрь»), «История советской литературы» под редакцией Е Шуйфу (1994, Китайское издательство общественных наук), «Непопулярная русская литература 20-го века» под редакцией Ли Миньбиня (1998, Бэйюеское литературное и художественное издательство), «История русской литературы 20-го века», написанная Ли Хуэйфань и Чжан Цзе (1998, Циндаоское издательство), «История русской литературы 20-го века» под редакцией Ли Юйчжэня (2000, Издательство Пекинского университета).

*II. Исследования Замятина и его произведений в Китае*

Со знакомством читателей с Замятина и переводом его произведений изучение Замятина в Китае постепенно оживляется. По имеющейся у нас информации, с момента отмены запрета в Китае в разных научных изданиях было опубликовано около 70 статей, посвященных Замятину. Кроме того, творчество Замя-

---

[1] *林精华，《俄罗斯精神的通俗化形态——上个世纪之交的俄罗斯散文随笔之魅力》，载《俄罗斯文艺》2001年第2期，第25-26，56页。*

*Линь Цзинхуа.* Популяризация русской души – очарование русской прозы на предыдущем рубеже веков // Русская литература и искусство. Пекин, 2001. № 2. С. 25–26, 56.

тина в последние годы стало объектом пристального интереса авторов диссертаций. Так, с 2003 по 2018 год было написано 12 магистерских и 2 докторские диссертации о его творчестве.

*1. Изучение романа «Мы»*

Роман «Мы», как первая великая антиутопия, играет важную роль в антиутопической литературе. Известный китайский писатель Ван Мэн опубликовал свою статью, в которой проанализировал синтез трилогии – антиутопизм, антитоталитаризм, тревога за «модернизацию». Он полагает, что новым смыслом романов-антиутопий является критика сциентизма и технократии[1]. Литературовед Дун Сяо считает, что повесть «Долог наш путь» современного русского писателя Маканина соответствует роману «Мы» по жанру и теме. В них содержится чёткая мысль антиутопии. Перекликаясь друг с другом, они свидетельствуют о возвращении и развитии гуманитарной мысли антиутопии в советско-русской литературе. Что касается литературного влияния, то роман «Мы» оказывает большое влияние на дальнейшую советско-русскую литературу в целом[2]. В другой своей статье учёный высказал мнение, что роман «Мы» должен быть включен в список немногочисленной советской классики, так как он является не только предвидением и критикой советской общественной формации, но и критикой деспотизма, античеловечности и антисвободы[3]. Исследователь Лю Сянюй считает,

---

[1] *王蒙，《反面乌托邦的启示》，载《读书》1989年第3期，第44-47页。*

*Ван Мэн.* Откровение антиутопии // Чтение. Пекин, 1989. №3. С.44–47.

[2] *董晓，《从〈我们〉到〈长路漫漫〉：跨越70年的呼应——兼论20世纪俄罗斯文学中反乌托邦精神的嬗变与回归》，载《南京师范大学文学院学报》2018年第3期，第33-40页。*

*Дун Сяо.* С «Мы» до «Долог наш путь»: отклик перехода 70 лет – об изменении и возвращении духа антиутопии в русской литературе 20-го века // Вестник Института гуманитарных наук Нанкинского педагогического университета. Нанкин, 2018. № 3. С.33–40.

[3] *董晓，《我所理解的苏联文学经典》，载《俄罗斯文艺》2007年第2期，第11-16页。*

что роман «Мы» заострил внимание на объявлении уничтожения тоталитарной политикой человеческого духа, направляя остриё сатиры не только на современную науку, но и на современную политику[1]. Юй Цзию анализировал образование и ход развития будущего общества, нравственность и этику, парадокс существования, объявляя размышление об ультра идеологии человеческого общества и предвидение этого общества[2]. Лю Лися и Ян Лэй с позиции «современности» трактовали характерную особенность антиутопии в романе и указали на её сложность[3].

В 1997 году переводчик романа «Мы» Гу Ялин написал статью о теории и практике неореализма в романе Замятина и проанализировал основную специфику искусства романа «Мы». Автор статьи считает, что «Мы» является шедевром неореализма Замятина с применением иронии и других новых художественных методов.[4] Изучающий экспрессионизм учёный Ван Цзунху

---

*Дун Сяо.* Мое понимание Советской классики // Русская литература и искусство. Пекин, 2007. № 2. С. 11–16.

[1] *刘象愚，《反乌托邦小说简论》，载《外国文学研究》1993年第4期，第85-92页。*

*Лю Сянюй.* Краткое обсуждение романа-антиутопия // Исследование зарубежной литературы. Вухань, 1993. № 4. С. 85–92.

[2] *余自游，《悖论与悲剧反乌托邦小说〈我们〉研究》，载《中外文化与文论》2005年第1期，第262-272页。*

*Юй Цзию.* Парадокс и трагедия – исследование романа-антиутопия «Мы» // Культурное исследование и литературная теория. Чэнду, 2005. №1. С. 262–272.

[3] *刘丽霞、杨雷，《现代性与俄罗斯的"反乌托邦"文学——以扎米亚京的〈我们〉为中心》，载《边疆经济与文化》2011年第9期，第74-75页。*

*Лю Лися, Ян Лэй.* Современность и русская литература-антиутопия – на примере романа Замятина «Мы» // Экономика и культура края. Хэйлунцзян, 2011. № 9. С. 74–75.

[4] *顾亚铃，《扎米亚京的新现实主义及其艺术特征》，载《外国文学研究》1992年第2期，第7-12页。*

*Гу Ялин.* Неореализм Замятина и его специфика искусства // Исследование зарубежной литературы. Вухань, 1992. № 2. С. 7–12.

полагает, что экспрессионизм Замятина происходит от его литературно-художественной теории неореализма, которая близка к художественному методу экспрессионизма. Как типичный писатель экспрессионизма в русской литературе, Замятин применял свою теорию экспрессионизма в творчестве. Можно считать, что роман «Мы» полностью воплощает принципы экспрессионизма. Ван Цзунху на примере романа ~~Замятина~~ проанализировал феномен экспрессионизма в творчестве Замятина и вывел четыре характерные черты экспрессионизма в романе – деформация, ирония, субъективизация (сущность) в описании персонажа, абстракция и символизация образа[1]. Хотя точки зрения у двух учёных разные, но их выводы совпадают. Это служит доказательством того, что для Замятина неореализм, синтез и экспрессионизм – синонимы.

В поле зрения исследователей попала внутренняя связь произведений Достоевского и Замятина. Пятая глава в книге Тянь Цюаньцзинь «Достоевский и русская культура серебряного века» посвящена роману «Мы». Автор книги, используя метод сравнительного изучения, разбирал связь романа «Мы» с «Записками из подполья» Достоевского. Учёный полагает, что тема антиутопии Замятина была неразрывно связанна с Достоевским, а именно с исследованием им рациональности науки, революции и тревогой о них[2]. Ли Жань в статье анализировал и исследовал

---

[1] *张建华、王宗琥，《20世纪俄罗斯文学：思潮与流派》，北京：外语教学与研究出版社，2012年，第141页。*

*Чжан Цзяньхуа, Ван Цзунху.* Русская литература 20-го века: идейное течение и школа. Пекин: Издательство Преподавания и исследования иностранных языков, 2012. С. 141.

[2] *田全金，《陀思妥耶夫斯基与白银时代俄国文化》，上海：华东师范大学出版社，2014 年，第3页。*

*Тянь Цюаньцзинь.* Достоевский и русская культура серебряного века. Шанхай: Издательство Восточно-китайского педагогического университета, 2014. С. 3.

метафору в двух романах с точки зрения интертекста[1]. Ся Дун провел сравнительный анализ сходства «Мы» и «Легенды о Великом инквизиторе» по вопросу свободы и счастья. Автор статьи пришёл к выводу, что хотя противоречие свободы и счастья решалось Замятиным вне категории богословия, тем не менее зерно любви в романе Замятина такое же, как и у Достоевского[2].

Учёные также уделяют внимание влияния романа «Мы» на другие произведения. Ван Цзинвэнь анализировал влияние романа «Мы» на «1984», исходя из сцены, персонажа, сюжета и темы[3]. Жэнь Шуби и Чжао Сяобинь написали статью, в которой объяснялось четыре основных момента – «Я» и «Мы», память и любовь, энтропия и еретик, «Зелёная Стена» и «мираж», а также обнародовалась рабта Лунца о творческом методе Замятина[4].

В статье «Размышление об отмене запрета романа Замятина “Мы”» Ву Цзэлинь, исходя из исторического контекста и идеологической художественной особенности, проанализировал историческую неизбежность отмены запрета романа, подтвердил

---

[1] *李然，《〈地下室手记〉与〈我们〉中的隐喻及其互文性》，载《名作欣赏》2017年第33 期，第123-125，128页。*

*Ли Жань.* Метафора и интертекст в «Записках из подполья» и «Мы» // Любование известных произведений. Шаньси, 2017. № 33. С. 123–125, 128.

[2] *夏冬，《论扎米亚京〈我们〉中的自由与幸福》，载《文学教育》2018年第10期，第62-67页。*

*Ся Дун.* О свободе и счастье в романе «Мы» Замятина // Литературное воспитание. Вухань, 2018. №10. С. 62–67.

[3] *王静文，《扎米亚京〈我们〉对乔治•奥威尔〈一九八四〉的影响》，载《文教资料》2016 年第35期，第135-136，181页。*

*Ван Цзинвэнь.* Влияние «Мы» на «1984» Джордж Оруэлл // Данные о культуре и просвещении. Нанкин, 2016. №35. С. 135–136, 181.

[4] *任曙碧、赵晓彬，《〈真理城〉与〈我们〉：20年代俄罗斯反乌托邦文学的双子座》载《俄罗斯文艺》2018年第4期，第90-97页。*

*Жэнь Шуби, Чжао Сяобинь.* «Город правды» и «Мы»: Близнецы русской литературы-антиутопии в 20-ые годы // Русская литература и искусство. Пекин, 2018. № 4. С. 90–97.

его тему и художественное достижение, указал его место в литературной истории – блестящая страница по авангардности мысли и искусству в истории литературы XX века[1].

Анализируя тему «Мы», молодые учёные выразили своё мнение. Ван Ипин считает, что роман «Мы» стал шедевром антиутопии по причине того, что в нём началось и глубоко рассматривалось несколько важных тем: коллективизация и тоталитаризм, противостояние между рациональностью и иррациональностью, бесконечная революция[2]. Лу Яньлин обнародовала вопрос по обману «идеального государства» и потере индивидуальности[3]. Ван Лин в контексте постмодерна объяснила тему произведения, исходя из трёх парадоксов – индивид и коллектив, дух и вещество, свобода и кабала[4].

Обе женщины-учёные одновременно обратили своё внимание на женские персонажи в романе «Мы»: Ван Лимин с точки зрения любви и семьи анализировала значения символа О-90

---

[1] *吴泽霖，《扎米亚京的〈我们〉开禁的再思考》，载《俄罗斯文艺》2000年第2期，第57-61页。*

*Ву Цзэлинь.* Размышление об отмене запрета романа Замятина «Мы» // Русская литература и искусство. Пекин, 2000. № 2. С. 57–61.

[2] *王一平，《论反乌托邦文学的几个重大主题》，载《求索》2012年第1期，第201-203页。*

*Ван Ипин.* О несколько важных темах в литературе-антиутопии // Искатель. Хунань, 2012. № 1. С. 201–203.

[3] *卢艳玲，《二元背反中人性的抹杀——论〈我们〉中的人性问题》，载《语文学刊》2005年第11期，第125-127页。*

*Лу Яньлин.* Уничтожение человечности в двойственности – о вопросах человечности в романе «Мы» // Филология. Внутренняя Монголия: 2005. № 11. С. 125–127.

[4] *王琳，《后现代语境下〈我们〉的主题辨析》，载《语文学刊》2010年第8期，第69-70页。*

*Ван Лин.* Дискриминация темы «Мы» в контексте постмодерна // Филология. Внутренняя Монголия: 2010. № 8. С. 69–70.

в контексте любви[1]; Сюй Ин сравнила и проанализировала характерные черты женских персонажей, считая, что они имеют определённый бунтарский дух и способность к мышлению, являются современными женщинами с эпохальным значением[2].

Кроме того, учёные исследовали «Мы» в свете хронотопа, цвета, математического элемента, зеркального отражения, символа, метафоры, эсхатологии, экзистенциализма, остранения и т.д. Не будем останавливаться на этом в связи с ограничением объёма статьи.

*2. Изучение других произведений*

Изучение других произведений Замятина китайскими учёными, очевидно, не идёт в сравнение с изучением романа «Мы». По собранным нами материалам, пока имеется только несколько статей о других произведениях Замятина.

В 2004 году Ван Цзунху в своей докторской диссертации «Экспрессионистская тенденция в русской прозе первой трети XX века», анализируя произведения «Пещера», «Дракон» и «Мы», утверждал наличие экспрессионистской тенденции в творчестве Замятина. В 2010 году на основе своего прежнего исследования он в вышеназванных произведениях проанализировал особенность хронотопа, выделяя в экспрессионистской

---

[1] *王黎明，《O-90在人类爱情图景中的意义符码——对扎米亚京‹我们›中的人物分析》，载《哈尔滨学院学报》2012年第12期，第46-49页。*

*Ван Лимин.* Значение символа О-90 в контексте любви человечества – анализ персонажа в романе «Мы» Замятина // Вестник Харбинского института. Харбин, 2012. №12. С. 46–49.

[2] *许英，《‹我们›中的女性性格比较分析》，载《南京广播电视大学学报》2012 年第1期，第29-32页。*

*Сюй Ин.* Сравнительный анализ характерных черт женских персонажей в «Мы» // Вестник Нанкинского радиовещательного университета. Нанкин, 2012. №1. С. 29–32.

прозе смутный хронотоп, символический хронотоп, противоположный хронотоп[1].

Объектом исследования магистерской диссертации Ван Сяолинь являются рассказы, «Дракон», «Мамай» и «Пещера». Автор диссертации, анализируя особенность петербургского текста в произведениях, изучал художественные черты в петербургском тексте Замятина[2].

Как видим, в изучении других произведений Замятина китайские исследователи сосредоточивают внимание только на вышеуказанных рассказах. Мы считаем, что причина в том, что, во-первых, безусловно, «Мы» как наилучшее произведение Замятина заслуживает большего внимания и глубокого изучения, но и другие являются замечательными произведениями, их также следует изучать. Во-вторых, эти рассказы были переведены на китайский язык. В Китае степень изучения произведений Замятина соответствует темпам перевода его произведений. Так, наличие многочисленных исследований романа «Мы» объясняется тем, что он переводился больше всех других произведений писателя.

Следует сказать и о том, что кроме вышеназванных произведений Замятина, остаётся ещё много творений писателя, не переведённых на китайский и не исследованных. Это, однако, не означает, что они не заслуживают внимания. Наоборот, это говорит о том, что они представляют широкое поле для изучения нашими учёными. Кроме того, Замятин написал много пьес и сказок, о которых в Китае есть только упоминания. Например,

---

[1] *王宗琥，《俄罗斯表现主义小说的时空观》，载《俄罗斯文艺》2010年第2期，第44-48页。*

*Ван Цзунху.* Концепция хронотопа в русской экспрессионистской прозе // Русская литература и искусство. Пекин, 2010. №2. С. 44–48.

[2] *王啸林，《扎米亚京小说创作中的彼得堡文本——以《洞穴》、《马迈》和《龙》为例》，北京外国语大学2018年硕士学位论文。*

*Ван Сяолинь.* Петербургский текст в прозе Е.И. Замятина – на материале рассказов: «Пещера», «Мамай» и «Дракон». Пекин: Пекинский университет иностранных языков, 2018.

господин Дяо Шаохуа в статье «Е. Замятин и его синтетическая экспрессионистская проза» назвал пьесы Замятина «Огни св. Доминика», «Блоха», «Общество почетных звонарей» и «Атилла»[1]. К сожалению, это не привлекло внимания китайских учёных, и до сих пор их никто не изучал.

*3. Изучение литературной критики Замятина*

Замятин ещё и теоретик литературы и искусства, ценность его литературной теории и эстетических идей в истории литературы неоценима. Наши исследователи уделяют внимание его теории и критике, но чаще всего в статьях они лишь мельком затрагивают данный вопрос.

Литературовед Ван Цзечжи в своей книге кратко представляет Замятина в качестве критика, упоминает его «неореализм» и то, что Замятин смотрит на все литературные и жизненные явления с точки зрения силлогизма: «позитивное–негативное–отрицание отрицания». Автор книги назвал основные параметры оценки Замятиным других писателей[2].

В книге «Русская литература 20-го века: идейное течение и школа», под редакцией Чжан Цзяньхуа и Ван Цзунху, показано сходство теории неореализма Замятина и художественного метода экспрессионизма. В статьях о теории и критике, таких как «О синтетизме», «Новая русская проза», «О литературе, революции, энтропии и прочем», «Современная русская литература. Вступительная лекция» не только чувствуется влияние филосо-

---

[1] *习绍华，《叶•扎米亚京及其"合成表现主义"小说》//《我们在那遥远的地方》，哈尔滨：北方文艺出版社，2002年，第3页。*

*Дяо Шаохуа.* Е. Замятин и его синтетическая экспрессионистская проза // «Мы. На куличках». Харбин: Северное издательство литературы и искусства, 2002. С. 3.

[2] *汪介之，《俄罗斯现代文学批评史》，北京：中国社会科学出版社，2015年，第188-194页。*

*Ван Цзечжи.* История современной русской литературной критики. Пекин: Китайское издательство общественных наук, 2015. С. 188–194.

фии Шопенгауэра и Ницше на теории Замятина, но и обнаружено много мыслей, сходных с эстетикой экспрессионизма[1].

Известный китайский переводчик и критик Дяо Шаохуа в своей статье «Е. Замятин и его синтетическая экспрессионистская проза» подчеркнул, что синтетический экспрессионизм Замятина выражает комплексность в отражении жизни, что отражено в его теории синтетизма[2].

Лю Мяовэнь и Чжао Сяобинь интересует позиция Замятина по отношению к наследию традиционной литературы. Они подтвердили диалектическое мышление «позитивное–негативное–отрицание отрицания». По их мнению, в статье «Завтра» выражается точка зрения Замятина о «литературной преемственности», и эта точка зрения оказала непосредственное влияние на «Серапионовых братьев»[3].

Дяо Кэмэй выразила литературно-эстетическую мысль Замятина двумя словосочетаниями: литературно-эстетическая мысль под влиянием миросозерцания «революции» и литературно-эстетическая мысль под влиянием мировоззрения гуманизма. Она отметила, что «революционная» литературно-художественная мысль Замятина возражает против покоя, догматизма, застоя, и стоит за развитие, движение и перемену. «Рево-

---

[1] *张建华、王宗琥，《20世纪俄罗斯文学：思潮与流派》，北京：外语教学与研究出版社，2012年，第141页。*

*Чжан Цзяньхуа, Ван Цзунху.* Русская литература 20-го века: идейное течение и школа. Пекин: Издательство Преподавания и исследования иностранных языков, 2012. С. 141.

[2] *刁绍华，《叶•扎米亚京及其"合成表现主义"小说》//《我们在那遥远的地方》，哈尔滨：北方文艺出版社，2002年，第7-8页。*

*Дяо Шаохуа.* Е. Замятин и его синтетическая экспрессионистская проза // «Мы. На куличках». Харбин: Северное издательство литературы и искусства, 2002. С. 7–8.

[3] *刘淼文、赵晓彬，《"谢拉皮翁兄弟"的文学继承性》，载《俄罗斯文艺》2015年第3期，第59-66页。*

*Лю Мяовэнь, Чжао Сяобинь.* Литературная преемственность «Серапионовых братьев» // Русская литература и искусство. Пекин, 2015. № 3. С. 59–66.

люционная» литературно-художественная мысль с гуманитарной литературно-художественной мыслью вместе внесли вклад в создание и развитие свободной, творческой, демократической, гуманитарной и здоровой литературно-эстетической теории[1].

Ли Синьсинь в магистерской диссертации «Исследование литературной критики Е. Замятина», избрав литературную критику Замятина объектом исследования, рассмотрела особенности и достижения литературной критики Замятина и его влияние на других писателей. В исследовании содержатся вопросы о языковом стиле, сюжете и фабуле, психологии творчества, неореализме, синтезе. Кроме того, автор, исходя из оценок Замятиным Чехова и Серапионовых братьев, обобщил критику Замятина[2].

Как выше изложено, перевод и изучение творческого наследия Замятина в Китае оживляется, состав исследователей пополняется и омолаживается, и точки зрения на изучение обновляются и расширяются. Однако следует отметить, что мы по переводу и изучению Замятина все ещё значительно отстаем: во-первых, объект исследования однообразен, по переводу и изучению внимание сосредоточено только на нескольких произведениях, в основном на романе «Мы». Сказки и пьесы до сих пор не были переведены, не говоря уже об их изучении. Во-вторых, недостаточно внимание уделено литературной теории и критике Замятина, особенно критике, о которой вообще отсутствуют исследования. Перевод и исследование великого русского писателя в Китае имеет большую перспективу. А значит, всё у нас ещё впереди.

---

[1] *刁科梅，《扎米亚京文艺美学思想初探》，载《俄罗斯文艺》2003年第6期，第32-35页。*

*Дяо Кэмэй.* Начальное исследование литературно-эстетической мысли Замятина // Русская литература и искусство. Пекин, 2003. №6. С. 32–35.

[2] *李昕馨，《扎米亚京的文学批评研究》，哈尔滨师范大学2017年硕士学位论文。*

*Ли Синьсинь.* Исследование литературной критики Е. Замятина. Харбин: Харбинский педагогический университет, 2017.

# ЧАСТЬ II

## *Глава двенадцатая*

## ЗАГАДОЧНЫЙ ФЕНОМЕН: РОМАН Е. И. ЗАМЯТИНА «МЫ»[1]

*Б. Кук*

В начале романа «Мы» Е. И. Замятина главный герой Д-503, один из создателей космического корабля «ИНТЕГРАЛ», описывает утопическое Единое Государство. Он хочет отправить свою рукопись – т.е. роман в наших руках – инопланетным людям, т.е. нам, своим читателям. Прочитав новоизданную книгу, «Евгений Замятин. “Мы”: Текст и материалы к творческой истории романа»[2], и перелистывая недавно вышедшую «Замятинскую энциклопедию»[3], я вдруг подумал о том, что история рукописи, описанная в романе Замятина, более реальна для нас, чем история создания романа.

Роман «Мы» признан повсюду как единственное классическое произведение одновременно и русской, и утопической, и научно-фантастической литературы, но иногда кажется, что этот текст попал ниоткуда. Ведь, несмотря на широкую известность Замятина как одного из самых видных литературных деятелей раннего советского периода, об истории создания этого романа известно очень мало. Я не сомневаюсь, что «Мы» – его произведение, однако очень странно, что мы гораздо больше

[1] Статья републикуется в новой редакции по просьбе организаторов Международного круглого стола к 135-летию со дня рождения Е. И. Замятина, участников этого престижного научного мероприятия и с согласованием с редакцией журнала «Вопросы литературы» (2015. Ноябрь-Декабрь. С. 364–369).

[2] Евгений Замятин. «Мы»: Текст и материалы к творческой истории романа / сост., подгот. текста, публ., коммент. и статьи М. Ю. Любимовой и Дж. Куртис. СПб.: Изд. дом «Миръ», 2011.

[3] *Давыдова Т. Т.* Замятинская энциклопедия. М.: Флинта, 2018.

знаем о том, как Д-503 ведёт свой дневник, чем о том, как настоящий писатель сочинил свой роман[1].

Главная заслуга достижения М. Ю. Любимовой и Дж. Куртис, редакторов нового и первого академического издания романа, состоит в том, что они представляют выверенную редакцию текста. До этого исследователи опирались на единственное издание (Нью-Йорк, 1952), считавшееся каноническим текстом лишь из-за того, что не было альтернативы[2]. Сравнивая эту редакцию с машинописной версией из архива Ирины Куниной-Александр в Нью-Йорке, редакторы подготовили совместную версию. Кроме того, М. Ю. Любимова очень тщательно сравнила имеющуюся версию романа с испорченной пражской версией Марка Слонима, изданной в эмигрантском журнале в 1927 году, и выявила ряд разночтений[3].

Несмотря на существование большого количества научных и научно-популярных исследований о романе, нам совестно, что специалисты принимали как должное сомнительную редакцию 1952 года. Даже если допустим, что вдова писателя Л. Замятина участвовала в работе над этим изданием, вряд ли она обладала достоверной информацией об истинных намерениях писателя, спустя 15 лет после его смерти[4]. Известно, что первая редакция, переведенная на английский язык Григорием Зильбургом в 1924 году, т.е. еще при жизни Замятина, имела ряд расхождений с нью-

[1] См. последнюю главу моей книги “Human Nature in Utopia: Zamiatin’s *We*”. Evanston: Northwestern University Press, 2002.

[2] *Замятин Е. И.* Мы. Нью-Йорк: Изд. имени Чехова, 1952.

[3] *Замятин Е. И.* Мы // Воля России. 1927. № 2. С. 3–33; № 3. С. 3–32; № 4. С. 3–28. *Nakano Y.* On the History of the Novel We, 1937-1952; Zamiatin’s We and the Chekhov Publishing House// Canadian-American Slavic Studies 45. № 3–4 (2011). С. 443.

[4] См.: *Nakano Y. …* С. 443. Накано пишет, что в 1946 году, когда вдова писателя предприняла попытку издать роман снова, у нее не было черновика. Скорее всего, у нее была верстка, подготовленная для парижского издания 1939 года (работа над книгой была прекращена из-за немецкого вторжения во Францию). Накано считает, что именно эта верстка и была положена в основу издания 1952 года и Вера Александровна, заведующая издательством, сама подготовила его.

йоркской[1]. Это заставляет предположить, что Зильбург ориентировался на какую-то другую версию романа, к сожалению, утраченную. Без нее мы не можем с объективностью говорить о полноценном каноническом тексте.

Несмотря на то, что большинство выявленных разночтений мелкие и состоят из опечаток, любые подробности в изучении такого уникального текста представляют большую ценность для исследователей. Теперь мы знаем, что самая важная фраза романа – что люди за Зеленой Стеной – «Половина, которую мы потеряли» – принадлежит не Д-503, а I-330[2].

Замятин требует чуткого внимания от читателя. Например, некоторые математические формулы в романе содержат нарочитые ошибки, являясь своего рода ловушками (Д-503 неправильно высчитывает вероятность встреч с I-330 в аудитории номер 112)[3] или же отсылают к потусторонним силам (итог вычисления, 10.000.000/1500 = 6666,6666… = имя Зверя, и это поистине настоящее иррациональное число)[4].

Кроме того, характер этого романа во многом сатирический, но кого имеет в виду Замятин? Обычно сатира направлена против современников. Например, Любимова сравнивает последние слова романа – «я уверен – мы победим! Потому что разум должен победить!» – с финалом статьи Ленина, которая была издана в июне 1921 года: «А мы знаем, чего хотим. И поэтому мы победим»[5]. Но кого ещё?

---

[1] См.: *Cooke B.* A Typescript of *We* // Canadian-American Slavic Studies 45. № 3-4 (2011). С. 410–422.

[2] *Евгений Замятин*… С. 247. См.: *Cooke B.* Typescript … С. 415–416.

[3] См.: *Cook B.* Human Nature… С. 75.

[4] *Лахузен, Т., Максимова Е., Эндрюс Э.* О синтетизме, математике и прочем ... Роман “Мы” Е.И. Замятина. СПб.: Сударыня, 1994. С. 29.

[5] *Евгений Замятин*… С. 440. Изучая роман, нужно принимать во внимание сложное политическое положение Замятина. Он долго занимал положение критика (и еретика) в СССР. После эмиграции в Париже он продолжал поддерживать хорошие отношения с советским посольством и редко общался с русской эмиграцией. Но это объясняется тем, что ему постоянно приходилось продлевать свою визу во Франции. Он еще участвовал в советской, а не в эмигрантской, литературе. И был принят в Союз писателей. См. новую

Было бы полезно больше знать о том, когда и где именно (т.е. при каких условиях), и, конечно, зачем Замятин начал роман «Мы». Но исследователи не пришли к единому заключению о том, в каком году Замятин написал свой роман – в 1920, 1921 или в 1922. Кроме одного фрагмента (Запись 24), нет никаких черновиков[1]. Хотя Замятин жил в интеллектуальной среде и читал лекции о литературном процессе, мы практически ничего не знаем о том, как он писал этот роман. Положение тех, кто исследует роман Замятина, напоминает обстоятельства изучения древних и средневековых текстов. Попросту странно, что у нас так мало свидетельств о нем. Другими словами, имеется странный контраст между историей романа, после того как Замятин написал его, с тем, как он был написан[2].

Мы не предлагаем, что Замятин сам получил копию из ракеты или нашел ее где-то, как однажды говорили о Шолохове. Но поражает то, что этот текст – единственная попытка Замятина написать научно-фантастический роман. Некоторые замятиноведы, например Яков Браун и Игорь Шайтанов, убедительно сравнивают роман с другими его произведениями[3], но все-таки остается большое различие между ним и другой прозой Замятина. Автор выдумал правдоподобный язык будущего, создав один из самых значительных романов XX века. Как писатель сумел создать столько оригинального в своем не очень большом

---

и первую полную биографию писателя: *Curtis J. A. E*. The Englishman from Lebedian'– A Life of Evgeny Zamiatin (1884–1937*)*. Boston: Ars Rossica, 2013.

[1] *Евгений Замятин*… С. 481.

[2] Сравните, например, краткое описание тех лет Любимовой (в ее длинном введении), и Куртис (в ее документальной биографии) с тем, что обе пишут о скандале, который длился 10 лет до отъезда писателя за границу, особенно Куртис в своей подробной статье. *Любимова М.Ю.* Евгений Замятин – автор романа "Мы"// *Евгений Замятин …* С. 3–136; *Куртис Дж.* История издания романа «Мы», переводы и публикации // *Евгений Замятин…* С. 499–534. См. также: *Давыдова Т. Т.* Замятинская энциклопедия. М.: Флинта, 2018. С. 699–711.

[3] Удивительное раннее обозрение творчества писателя, написанное Брауном, переиздано в издании Любимовой и Куртис. См.: *Евгений Замятин…* С. 324–41. См. еще: *Шайтанов И.* Русский миф и коммунистическая утопия (роман «Мы» в контексте творчества Замятина) // Canadian-American Slavic Studies 45. № 3–4 (2011). С. 329–366.

тексте? Новонайденная машинопись – только копия уже написанного романа или поздний беловик; она практически ничего не говорит о процессе творчества. Повторяю: иногда приходит на ум, что роман появился ниоткуда.

Любимова характеризует не только стиль романа, но и стиль всего творчества Замятина и его личность. Нельзя не заметить контраст между личностью автора и его прозой. Роман «Мы» эмоционально насыщен; стоит лишь взглянуть на его пунктуацию, особенно в новой редакции. Между тем в жизни, в частности в эмиграции, «англичанин» Замятин вёл себя сдержанно, т.е. по-английски. Но бывают и сходства: у него были разносторонние интересы, как видно в богатстве образов его романа. Больше других мыслителей того времени он интересовался разными науками.

Не имея биографических данных о том времени, когда Замятин писал свой роман, Любимова представляет нам внутреннюю/философскую биографию писателя. Поскольку он причислялся к пост-символистскому поколению, которое славилось авангардом, Любимова пользуется интеллектуальными источниками, которые интересовали писателя и влияли на его творчество, сравнивая их с его лекциями и, позже, с текстом романа. Таким образом она показывает, что Замятин интересовался современной философией (особенно Ницше), как сумболисты, и новой наукой, и это особенно чувствуется в романе «Мы», где Д-503 часто ссылается на разные научные изыскания. Исследованию этого вопроса посвящено немалое количество работ[1].

М. Любимова доказывает, что Замятина волновала философия человеческой личности, особенно в условиях нового массового режима. Основная идея романа «Мы» состоит в том, что капитализм (позже и социализм) последовательно заставлял людей становиться специалистами, даже винтиками своей машины.

[1] Давыдова тоже исследует влияние немецкой философии и гётевского «Фауста» на роман Замятина и на его статьи этого времени. См.: *Давыдова Т. Т.* Замятинская энциклопедия…. С. 331–336. См. ещё мою библиографию*: Cooke B.* Secondary Sources on Zamiatin's *We* // Canadian-American Slavic Studies 45. № 3–4 (2011). С. 447–488.

Имеется при этом совсем другое, даже неузнаваемое, понятие личности.

Замятин очень мало писал о своем романе[1]. Наверное, он хотел, чтобы мы не просто истолковали его произведение, но и сами стали своего рода писателями. Вот почему фабула романа «Мы» не обладает законченностью, так как битва за власть в Едином Государстве продолжается и на последней странице. Нам приходится решить, чем она кончится, какова судьба утопии[2].

Замятин часто высказывался о том, как писать художественную литературу. Он был теоретиком и одновременно великим художником, хотя его теории часто выглядят очень, даже слишком, рациональными. Спорный вопрос: до какой степени Замятин размышлял или как-то ощущал их, особенно в своём творчестве? И он редкий учитель других писателей. Какой же другой великий писатель учил (или, проще, вел) других писателей писать в то же самое время, как он сам сочинял свой шедевр? Очень рискованно читать такие творческие и проницательные лекции, одновременно доказывая свой талант в художественной литературе[3].

Замятин присутствовал (и участвовал) в развитии современного литературоведения. Раньше думали больше о намеренном значении литературного произведения, но в начале XX века стали изучать (и Замятин начал преподавать) форму литературы. В этом состоит новое понятие стиля личности, кто мы и как мы могли бы думать. Ссылаясь на то, что подсознание доминирует в процессе удачного произведения, Замятин принимает искусство как естественный процесс. И в этом мы можем увидеть свой

[1] Любимова и Куртис включают его попытку в предисловии для неосуществленного советского издания, но оно довольно загадочное. См.: *Евгений Замятин…* С. 302.

[2] Интересно заметить, что десятью годами позже, живя в эмиграции, Замятин написал сценарий романа, в котором МЕФИ побеждают Единое Государство. См. мою статью: *Cooke B.* Second Thoughts on the End of Utopia? Zamiatin's Film Scenario, "D-503" // Canadian-American Slavic Studies 45. № 3–4 (2011). С. 423–440.

[3] Да, обязательно включить Андрея Белого в это, но, тем не менее, мало таких известных учителей-писателей.

психологический потенциал. В обычно эксцентричных лекциях Замятина очевидно, что он требовал все больше и больше от литературы, имея в конечном итоге идеальное понятие человека.

Другие аспекты загадочного феномена романа «Мы» состоят в следующем.

Какой же другой великий русский роман впервые был издан в переводе? «Доктор Живаго» Б. Пастернака появился в тамиздате, но по-русски, как «Колымские рассказы» В. Шаламова. Какой роман десятки лет существовал только в переводных или в неполных изданиях? Кроме недостоверной пражской редакции 1927-ого года, вплоть до 1952 года, роман «Мы» оставался неизвестным на русском языке оригинала. Он долго был классиком, которого невозможно было читать. Подробные отзывы о романе появились задолго до его публикации. Неопубликованный роман «Мы» был, тем не менее, хорошо известен советской публике[1]. Поскольку эти статьи, особенно отзыв Якова Брауна, цитируют его, можно сказать, что они привлекли еще больше интереса к запрещенному роману. Именно этого более всего опасалась советская цензура. Браун акцентирует внимание на том, что роман *не был издан* в Советском Союзе. Роман «Мы», как он предлагает, «белое пятно… вместо головы Христа» в «Тайной вечере» у Леонарда да Винчи[2].

Загадочным образом роман практически исчез после французского перевода 1929 года. У самого писателя не было экземпляра собственного оригинала в 1932 году, когда Ирина Кунина-Александр хотела перевести роман на хорватский язык. В 1946 году Орвелл не знал об американском переводе; он прочитал роман «Мы» во французском переводе – и потом написал свой «1984»[3]. Это, по всей видимости, привлекло внимание

[1] См.: *Евгений Замятин…* С. 317–344.

[2] *Там же.* С. 341.

[3] Возможно, именно поэтому Орвелл в своей рецензии назвал роман «Мы» второстепенным. Тем не менее, он с Глебом Струве способствовал переводу на английский язык. См.: *Nakano Y...*С. 442. Повлиявший на «1984» Орвелла, роман Замятина сыграл определенную роль в период «холодной войны». Понятие «Big Brother" встречается везде в англоязычных (и в других)

к роману, так как именно тогда Орвелл с Глебом Струве, а позже издательство им. Чехова в Нью-Йорке, заинтересовались наличием русского оригинала[1]. Перевод Зильбурга был переиздан в 1959 году, и с тех пор роман печатался постоянно на многих языках. Достаточно заглянуть в любой западный книжный магазин, чтобы в этом убедиться[2].

И еще один загадочный факт: хотя роман «Мы» имеет огромное количество подражаний, особенно в сегодняшнем кино, по своему художественному достижению он остается уникальным. Если он читателю понравится, что такого качества читать потом? Ах, лишь бы Д-503 отправил нам еще одну такую рукопись…

---

обществах, включая тех людей, которые явно не читали ни тот, ни другой роман.

[1] Вероятно, этот интерес был связан с «холодной войной»; американское ЦРУ поддерживало издание книг на русском языке, включая и роман “Мы”. См.: *Nakano Y...* С. 443.

[2] Однако, к сожалению, следствия «холодной войны» еще видны в исследовании романа, так как русские и зарубежные специалисты до сих пор плохо знакомы друг с другом. Кажется, что мы нуждаемся в междупланетной (или, просто, международной) ракете, заполненной статьями. Поэтому отрадно, что Куртис и Давыдова знакомят русского читателя с восприятием романа «Мы» на Западе. См.: *Куртис Дж.* Исследования романа «Мы» за рубежом // *Евгений Замятин…* С. 535–563 и *Давыдова Т. Т.* Замятинская энциклопедия ... С. 731.

*Глава тринадцатая*

# КУЛЬТУРНЫЙ ШИФР ДЕКАДАНСА: К ЭСТЕТИКЕ ЭРОСА В РОМАНЕ Е. И. ЗАМЯТИНА «МЫ»

*В. В. Колчанов, С. А. Косякова*

Именами и числами человеческое понимание приобретает власть над миром.
*О. Шпенглер*

Зовите на последний пир
Эрота, друга наших лир,
Богов и смертных властелина…
*А. С. Пушкин*

Замятинский роман «Мы» заслужил в литературоведении самые разные жанровые и видовые определения: философский, неореалистический, антиутопический, роман магического реализма, модернистский и постмодернистский. В большинстве своем исследователи правы, и названные жанрово-видовые дефиниции реализуются в произведении, с единственной разницей, что ни одно из названий не характеризует эпоху, не отражает ее духовные, нравственные и эстетические поиски. Этими терминами можно воспользоваться при определении как романа А. Белого «Серебряный голубь», так и романа «Пирамида» Л. М. Леонова, как романа «Чертова кукла» З. Н. Гиппиус, так и романа «Чапаев и Пустота» В. О. Пелевина и так далее. Значит, в определении дефиниции «Мы» необходимо найти что-то, что не вносило бы его в столь широкий временной контекст; позволяло бы экстрагировать не только теоретический, но и ментальный, эпохальный эквивалент. Этим эквивалентом, мерилом хронотопической заданности мы предлагаем избрать эстетику, эстетическую картину мира декаданса, с уточнением применительно к Замятину – неореализм как художественное направление русского авангарда, использующего игровые возможности аллюзии. Причины отнесения к направлению могут быть следующие. Во-первых, художественное направление – явление

более универсальное, оно не ограничивается жесткими рамками идеологий литературных групп (хотя сам роман в качестве эталона – пример жесткого использования идеологии автора), может несколько отходить от них в зависимости от целей и задач; оно более свободно в выборе художественных средств изображения. Но именно потому, что замятинская теория предлагает с символистским течением играть, с использованием футуристических приемов, авторское понятие «неореализм» мы назвали бы точнее – постсимволизмом, тем более, что термином «неореализм» любили щеголять не только литераторы модернистской направленности. Пролетарский критик 1920-х годов Г. В. Якубовский, например, относил к «неореализму» скандальную «порнографическую повесть» комсомольского прозаика С. И. Малашкина «Луна с правой стороны, или необыкновенная любовь» (1926)[1].

Постсимволистская игра – явление вообще уникальное для модернизма 1920-х, и Замятин отразил ее в статьях по искусству самым наглядным образом. Новое искусство, новая российская литература не только воевала, вела диалог, но и иронизировала над старыми законами красоты, а часто даже пародировала ключевые моменты новой этики.

Замятинская игра с «осколками» декадентской культуры еще не приняла всех очертаний той поэтики, которую в конце XX века мы называем постмодернистским течением, или постмодернистским дискурсом, но предвосхитила его, предоставив возможность развернуть все свои возможности в «перестроечной» и «постперестроечной» России.

Не преследуя цели описать всю теоретико-критическую часть наследия Е. И. Замятина, ограничимся лишь несколькими фрагментами, чтобы показать замятинский постсимволистский шарм, скрывающий тухлый воздух декаданса, своеобразный постмодернизм 1920-х. Для этого вполне подойдет программная статья теоретика «О синтетизме», которая представляет собой запутанную

[1] *Якубовский Г.* Психологический неореализм Сергея Малашкина // Звезда. 1927. № 1. С. 147–161.

и противоречивую картину попытки обоснования нового направления под общим для эпохи названием «неореализм».

Какие же аспекты в статье нам видятся самыми важными? Во-первых, Замятин, понимая искусство согласно моде того времени – диалектически (как и многие его современники эпохи революции и гражданской войны), ведущее место в работе оставляет футуризму, к которому апеллирует, и его разновидностям: они для него – «разведчики неореализма»; «синтетизм»-«неореализм» имеет в статье воинствующий характер, представлен в бою с символизмом и завоевывает его наследие. Во-вторых, сами символисты (видимо, тоже диалектически!) то «приходят» у Замятина к неореализму, то отступают от него. Вот какую спекуляцию, например, можно разглядеть на одной из ее страниц:

«Сюда – к синтетизму и реализму – пришел перед смертью Блок со своими "Двенадцатью" (и не случайно, что иллюстратором для "Двенадцати" выбрал он Анненкова). Сюда незаметно для себя пришел – Андрей Белый: "Преступление Николая Летаева" и последний роман о Москве»[1].

И практически тут же, через несколько предложений, Замятин высказывает обратное:

«Но у Белого профессор Летаев – одновременно также и скиф, с копьем летящий на коне по степи; и водосточный желоб Косяковского дома – уже не желоб, а время. Но у Анненкова – к Еве едет Адам с балалайкой, и у Адамовых ног в раю – какой-то паровозик, петух и сапог; и в "Желтом трауре" на Медведице в небе воссел малый с гармошкой. Не смешно ли тут говорить о каком-то реализме – хотя бы и "нео"?»[2].

Сумбурно и спекулятивно, с явным намерением поиграть, в статье используется терминология писателей-символистов. Так, автор, начиная оперировать центральными ивановскими понятиями «realia» и «realiora», дальнейшее конструирование

[1] *Замятин Е. И.* О синтетизме // *Замятин Е. И.* Мы: роман, повести, рассказы, пьесы, статьи и воспоминания / сост. Е. Б. Скороспелова. Кишинев: Лит. артистикэ, 1989. С. 505. Роман «Мы» цитируется по этому изданию с указанием в тексте номера Записи.

[2] *Там же.*

«неореализма»-«синтетизма» на базе младосимволизма тут же прерывает. И это понятно: иначе в какой синтетизм можно трансформировать «заветы» Вяч. Иванова, если вспомнить их содержание. Мы приведем два термина в контексте ивановских «заветов», чтобы показать весь нарочитый эклектизм замятинской манеры теоретизирования:

«1) сознательно выраженный художником параллелизм феноменального и ноуменального; гармонически найденное созвучие того, что искусство изображает как действительность внешнюю (realia), и того, что оно провидит во внешнем, как внутреннюю и высшую действительность (realiora); ознаменование соответствий и соотношений между явлением (оно же – "только подобие", "nur Gleichniss") и его умопостигаемою или мистически прозреваемою сущностью, отбрасывающей от себя тень видимого события; 2) признак, присущий собственно символическому искусству и в случаях так называемого "бессознательного" творчества, не осмысливающего метафизической связи изображаемого, – особенная интуиция и энергия слова, каковое непосредственно ощущается поэтом как тайнопись неизреченного, вбирает в свой звук многие, неведомо откуда отозвавшиеся эхо и как бы отзвуки родных подземных ключей – и служит, таким образом, вместе пределом и выходом в запредельное, буквами (общепонятным начертанием) внешнего и иероглифами (иератической записью) внутреннего опыта»[1].

Сумбурно выглядит у автора статьи и начальный посыл: «все мы, большие и малые, работающие в сегодняшнем искусстве – все равно, как бы его ни называть: неореализм, синтетизм или еще как-нибудь иначе»[2]. Таким образом, под «неореализмом»-«синтетизмом» скрывается у Замятина вообще все авангардное искусство после революции, с той долей иронико-хулиганствующего произвола, который существовал в футуризме и поэтической «зауми» тех лет.

Можно убедиться в этом на примере небольшой поэтической составляющей романа – части его нумерологии, эзотериче-

[1] *Иванов В. И.* По звездам. Борозды и межи. М.: Астрель, 2007. С. 373–374.
[2] *Замятин Е. И.* О синтетизме…С. 504.

ской дисциплины, которая у символистов имела серьезное оккультное значение, а для Замятина превратилась в постсимволистскую игру, в код сатирического воздействия на психологию революционной эпохи.

Игровым примером в нашей статье станет лишь один нумерологический феномен – центральная героиня-«нумер» I-330, которая в замятинском кодировании имела целиком декадентские корни.

Для самих символистов вряд ли был важен цифровой индекс героини 33 как «возраст Иисуса Христа», на что всегда обращают внимание замятиноведы, забывая, что сама I четко и безоговорочно причисляла себя к «антихристианам» и что в художественном пространстве Серебряного века индекс мог скрывать другие адресаты. Первой, наглядной книгой о числе 33 в этом смысле можно назвать повесть «Тридцать три урода», написанную новой Диотимой, вдохновительницей «Башни», женой Вяч. Иванова Л. Д. Зиновьевой-Аннибал. Диотима в платоновском «Пире» являлась гетерой-жрицей, была связана с миром мертвых, богов, духов (ср. «радиовалькирия» I-330), и речь в любом случае шла об Эросе, а Эрос, в свою очередь, представлялся отнюдь не в привычном понимании отношения семьи, брака и общества. Эрос должен был давать духовное преображение. Это преображение предоставлялось только избранным, духовно одаренным натурам. Для большинства же читателей выглядело самой обычной психопатией.

В повести две «роковые» женщины, роковые в силу обстоятельств своих рождений и судеб, – знаменитая актриса и красавица, автор дневниковых записей, вступали в отношения, понимаемые массовой публикой как переходящие границы дружбы и общечеловеческой морали. Первая в развязке фабульного хода – приступе каталепсии, кататонической формы шизофрении, – завершала жизнь самоубийством, вторая, взрастившаяся первой в духе нарциссизма и гедонизма, стала, в конце концов, любовницей богатого художника, организатора объединения «33 художника».

Но в этой реалистической фабуле Иванов увидел такой неповторимый символистско-сюжетный флёр, который вызвал у него невыразимый восторг. В «страстях по Лидии», посмертному предисловию к повести, он назвал «повесть реалистической по форме внешней, символической по внутренней форме, платонической по духу»: девушка-героиня стала для него Вечной Женственностью, Душой Мира, Афродитой Небесной, спустившейся в мир земной юдоли в лике прекрасной природы – Афродиты Всенародной, раздробляющейся и преломляющейся в кривых зеркалах искусства. Правда, в трогательном анализе повести, возвышенном и печальном, несколько гипертрофированном призмой платоновского восприятия красоты и любви, Иванов, как ни странно для соловьевца, совсем не упомянул гностический финал этого мифа – пленение небесной Софии Симоном-волхвом. Волхвом в повести, кудесником, разбивающим целостность богини зовом тридцати трех похотей на тридцать три наложницы и тридцать три Царицы, являлся основатель и меценат общества «Тридцати трех» Сабуров. Его неназойливые появления у красавицы-героини, провоцирующие на позирование и возникновение навязчивых идей, выраженных в дроблении на тридцать три любовницы и тридцать три Царицы, переход от одного из любовников к персоне Сабурова (их совместный отъезд в Европу и Америку) и, наконец, внешность Сабурова («маленький человек с большим, круглым, лысеющим черепом и детскими, весело прыгающими глазками») очень напоминают в «Мы» S-4711 и его отношения с I-330. Д-503, как известно, даже заподозривает I-330 в любовных связях с S-4711: «"Ты любишь?" Кому? Кто он? Этот, с лучами-пальцами, или губастый, брызжущий R? Или S?» (Запись 16).

Был в ивановском анализе повести и тот аспект, на который Замятин также не мог не обратить внимания. Он выражен в учении «Вселенского эхо», который разрабатывал, как мы увидели во фрагменте из «Заветов символизма», не только сам Иванов, но и близкий и рано ушедший из жизни его близкий друг и друг Зиновьевой-Аннибал философ Владимир Эрн. Природа в понимании Эрна, в теле которой Иванов прозревал ипостась нисхож-

дения в мир Вечной Женственности и, следовательно, тело героини, на рационалистические позывы «в зависимости от направления испытывающего ее человеческого ума», должна была отозваться великой иллюзией в механической маске, своеобразной механической майя, искусственным сном разума.

Писатели-романтики и философы-идеалисты прекрасно понимали, что занавес железного века вносил в мироощущение человечества «схему механизма» и пытались бороться с этим неизбежным процессом: одни – чувственно-интимным, символистским флёром, механическими куклами «тридцати трех уродов», открытым законом «Вселенского эхо», другие – как «романтик и еретик» Замятин – антиутопическим романом. Мы приведем цитируемый Ивановым фрагмент из работы Эрна «О природе научной мысли» (1914), чтобы попытаться представить тот воздух романтических идей, который оживлял многие шедевры русского культурного ренессанса:

«Так учил о «Вселенском эхо» Вл. Эрн, философ Платоновой церкви в теснейшем и внутреннейшем значении этого слова, рано ушедший близкий друг как пишущего эти строки, так и автора изучаемой повести. С изумительною силою и зоркостью узрения характеризует он в исследовании «О природе научной мысли» (1914) последнее превращение Природы в зависимости от направления испытующего ее человеческого ума: «По закону метафизического эхо, на основной зов новой истории вселенная должна была ответить соответствующим эхом: раскинуться под сознанием человека бездушно-безжалостным призраком механизма, и иллюзия, которой возжелал человек, должна была стать, говоря по-кантовски, объективной, т.е. потенциально-всеобщей... Поистине беспредельным и достойным безмерного удивления нам представляется разум божественный не потому, что вселенная имеет конструкцию бесконечно сложного механизма, а потому, что вселенная, будучи божественной поэмой и ничего общего не имея в онтологическом порядке с механизмом, обладает в своей неизмеримой многосторонности тою **пластичностью** и тою **отзвучностью**, которая позволяет Космосу в определенный эон истории обернуться

механизмом, **прикинуться** беспредельною машиной – и сделать это с такою артистичностью, что разум человеческий, находящийся под властью низших понятий и рассуждений, под схемою механизма, не может ни в одном пункте мира найти перерыв и выйти из замкнутой сферы мертвой причинности... В непроницаемых глубинах заложена возможность вселенской механистической **маски**, т. е. возможность для мира предстать перед насильственными методами рационалистической мысли беспредельным механизмом, так, что все естествознание при этом допущении может исследовать не строение мира как такового, а лишь сложное и невероятно искусное строение вселенской маски»[1].

Разбираемое Ивановым произведение Зиновьевой-Аннибал, где девушка оказывалась тем, что от нее ждут в век буржуазной морали и поведения, превращалось в качестве ответа на сциентизм и атеизм эпохи революции у Замятина в систему механических кукол, андроидов, переносящих механическое, гедонистическое счастье на все планеты[2].

Надо отметить, что предисловие осталось не единственным откликом Вяч. Иванова на знаковую художественно-эстетическую книгу символизма периода «башни». Он написал впоследствии, по словам Н. А. Богомолова, «откровенно-эротические "Узлы змеи", ставшие на какое-то время наиболее растиражированным бульварной критикой и пародистами его стихотворением»[3], где повторял нумерологический мотив «Тридцати трех уродов»:

> Триста тридцать три соблазна, триста тридцать три обряда,
> Где страстная ранит разно многострастная услада, –

---

[1] *Иванов Вяч.* Предисловие к посмертному изданию «Тридцати тех уродов» // *Зиновьева-Аннибал Л. Д.* Тридцать три урода. Роман, рассказы, эссе, пьесы. М.: Аграф, 1999 // URL: http://az.lib.ru/i/iwanow_w_i/text_0250.shtml

[2] *Колчанов В. В.* О Евгении Замятине, физике, нанотехнологиях, киборгах и постмодернизме // Социально-экономические явления и процессы. 2011. № 12. С. 280–284.

[3] *Богомолов Н. А.* Русская литература начала XX века и оккультизм. М.: Новое литературное обозрение, 2002. С. 164.

На два пола – знак Раскола – кто умножит, может счесть:
Шестьдесят и шесть объятий и шестьсот приятий есть.

Триста тридцать три соблазна, триста тридцать три дороги, –
Слабым в гибель, – чьи алмазны светоносные сердца,
Тем на подвиг ярой пытки, риши Га́нгеса и йоги
Развернули в длинном свитке от начала до конца.

В грозном ритме сладострастий, к чаше огненных познаний
Припадай, браман, заране опаленным краем уст,
Чтоб с колес святых бесстрастий клик последних заклинаний
Мог собрать в единой длани все узлы горящих узд[1]

Оставим право на толкование мистического числа коллеге поэта по младосимволистскому лагерю А. Белому. Этому могут служить две причины. Во-первых, наши собственные толкования вряд ли смогут внести ясность в структуру ивановского послания модернистскому движению, а во-вторых, Белый стал первым, кто из-за подобных анархических настроений в искусстве стал вносить смуту в лагерь младосимволистов. В книге «Арабески» (1911) стихотворение «Узлы змеи» («333 соблазна…») дважды было объявлено «реализацией» «в мистике» «последнего кощунства»[2]. Предела возмущению не положил он и значительно позже, в автобиографическом очерке «Почему я стал символистом и почему я не перестал им быть во всех фазах моего идейного и художественного развития» (1928). Определяя причины своего разрыва с мистическим анархизмом, свое возмущение теоретик обозначил предельно четко: «кража интимных лозунгов: соборности, сверхиндивидуализма, реальной символики, революционной коммуны, многогранности, мистерии», «чувственное оплотнение символов, где знак "фаллуса" фигурирует рядом со знаком Христа… запах публичного дома». Как верх «фальсификации», рядом с «Узлами змеи» он поставил «Тридцать три урода» Л. Зиновьевой-Аннибал и «Крылья» М. Кузмина. В этом ряду «Узлы змеи», по мнению Белого, за-

[1] *Иванов Вяч.* Собр. соч.: в 4 т. Брюссель: Изд-во «Foyer Oriental Chretien», 1971–1987. Т. 2. С. 291.

[2] *Белый А.* Арабески. М.: Кн-во «Мусагет», 1911. С. 338; 345–346.

нимали особое место: они явились не только «программой» для «угашения сознания у дам и мальчиков для… *"странных дел"* мастерства над ними», но и «S числа звериного "666"* (*или "пол" звериного числа в смысле "половой проблемы"»[1].Таким образом, аллюзией на 333 соблазна эпохи могла выступать героиня I-330 (не хватающими для полного завершения суммы 333 соблазнов для Д-503 в дневниковых записях становились 3 ее любовника: «И может быть, как раз сию минуту, ровно в 22, когда я пишу это – она, закрывши глаза, так же прислоняется к кому-то плечом и так же говорит кому-то: «"Ты любишь?" Кому? Кто он? Этот, с лучами-пальцами, или губастый, брызжущий R? Или S?» (Запись 16).

Небезынтересно в плане пародийности в романе выглядит и другой источник образа I-330: роман З. Гиппиус «Чертова кукла» (1911). Произведение получилось схожим по своей соразмерности с повестью «Тридцать три урода». Роман о дворянском вырожденце Юрочке состоял из 33 глав. Последняя регистрировала маленький детский гробик, долженствующий напомнить читателю об эфемерности и уродливости Юрочкиного эроса и вечной красоте смерти.

К обозначенной нумерологической аллюзии «Мы» следует добавить еще один источник: известный мистический роман чешского писателя Г. Майринка «Голем» (1914), опубликованный в России в 1922 году. Он представлял собой мистерию возрождения на земле путем каббалистических заклинаний «глиняного чурбана» Голема в разреженном воздухе пражского еврейского гетто. По легенде, которую использовал Майринк, опасный призрак с пентаграммой во рту возрождался каждые 33 года в силу превышения злом своих полномочий и объединял грехи коллективной души гетто, требующей очищения. Книга заклинаний призрака, способного, как и в русской сказке «Глиняный парень», пожрать все и вся на своем пути, называлась «I» (или «Ibbur» – «чреватость души»). То есть по тексту Майринка, участвовавшему в коннотации женского образа «антихристианки»

[1] *Белый А.* Символизм как миропонимание. М.: Республика, 1994. С. 444–445.

I-330, получалось, что в нем отразились и грехи русского народа, и призрак русской революции.

Можно найти общие черты и в истории главных персонажей обоих романов. Как и герой Майринка майстер Атанасиус Пернат, Д-503 описывает историю своей душевной болезни, начавшейся с появления «I» в его жизни, и одновременно мистически переживает череду преступлений и убийств в реальности. Как и Пернат, Д-503 поднимается от сексуальных переживаний до Эроса преображающего, но фантасмагорически окрашенного больным эпилептическим воображением. Пернату в финале произведения видится алхимический божественный Гермафродит, Д-503 после Великой операции лицезреет алхимический стеклянный колпак, из которого выкачан воздух и в котором находится на кресле превращений I-330.

Еще одну «жемчужину интимной словесности», связанную с I-330, мы можем обнаружить во французской бульварной литературе. Здесь в качестве аллюзии на Эрос «Мы» может выступить роман французской писательницы Жан де Лаводер (псевдоним мадам Гастон Крапез Тропез) «Двуполые» (СПб.: Союз, 1910). Ныне почти забытый в лавине других бульварно-декадентских романов, он образовал самый знаменитый замятинский опус пикантного плана, и до сих пор этот опус вспоминается чуть ли не в первую очередь. В «Мы» получила резонанс первичная деталь знаменитого парижского чтива – «розовые билеты» (или «карточки») на любовь в элитарный публичный дом.

Управляла салоном в «Двуполых» порномодель Тиграна, а начинался роман со слов, среди которых читатель без труда обратит внимание на выделенные места, связанные с «розовыми талонами»:

«Фиаметта Силли, одна из самых красивых девушек ателье художника Паскаля, эстета pursang, страстного поклонника заходов солнца и восходов луны, проводила вечер у своего «наставника» во вторник на масленице. Веселая компания собиралась по **особым пригласительным билетам**, которые посылались с большим выбором – только ученикам, друзьям и значительным поклонникам таланта, так что при входе надо было предъявлять специальные – **розовые с белой лапкой – карточ-**

**ки.** Только у Паскаля нечего было опасаться толпы и ее праздного любопытства: вход в храм и его преддверия были безлюдны, так что верные жрицы, из которых некоторые прикрывали свою наготу одною только накидкою, подбитую горностаем… или кроликом, могли проникать в свой храм совершенно спокойно, не привлекая насмешливых взглядов и не оскорбляя ничьей стыдливости (выделено нами. – *В.К., С.К.*)»[1].

Таким образом, на одном примере – имени центрального женского персонажа I-330 – можно убедиться, что замятинский роман впитал эпоху декаданса, и его герои-«нумера» представляют собой магико-нумерологический код времени, который должен быть расшифрован. Расшифровка удается лишь тогда, когда этот код можно объявить пародией, постсимволистской спекуляцией, мистификацией, игрой, скрыто насмехающейся над несовершенством человеческой расы, объявившей построение нового общества на атеистических, умозрительных, утопических началах. Декадансные знаки эроса выступают в сторону понижения, нисхождения к материальному, плотскому, греховному. Жизнь становится вырождением, эрос спускается до публичного дома. Варьирование их в контексте сюжета, с учетом общей порнографической составляющей произведения («Lex sexualis», «розовых талонов», «бесстыдного совокупления…без всяких талонов, среди белого дня») приобретает функцию беспощадной сатиры на общество, которую почувствовали марксистские критики и руководители государства и не допустили его к печати в СССР. В художественной форме Замятин изложил то, что параллельно ему высказал в своих работах об этике Эроса русский религиозный философ Б. П. Вышеславцев:

«Опыт показывает нам, – писал Б. П. Вышеславцев, – что существует *извращенный Эрос*, Эрос ненависти, Эрос злой радости, или «злорадства», в противоположность Эросу любви. Если Эрос любви есть «рождение в красоте», то извращенный Эрос есть умерщвление в уродливом (садизм), наслаждение

[1] *Де Лаводер Жан.* Двуполые. СПб.: Кн-во «Союз», 1910. (*Луис Пьер.* Афродита. Женщина и паяц. *Де Лаводер Жан*. Двуполые. М.: ИИФ «Мистер Икс», 1994. С. 229.)

в низком. Существует Эрос сублимации, но существует и Эрос деградации, Эрос падения. Существует Эрос творчества, но существует и Эрос разрушения»; «Материализм имеет теоретическое и практически-житейское значение. Дело в том, что сведение всего к какой-либо низшей материи, которая всегда делается последним основанием и фундаментом всего – как у Маркса экономический фундамент, – есть, с одной стороны, признание этого фундамента как существенной реальности, но с другой стороны, признание его как главной ценности; иначе говоря, как точки опоры в теоретическом и практическом смысле. Если хозяйство есть самое существенное в социальной жизни, то оно и самое ценное в социальной жизни. В этом смысле экономический материализм есть суждение оценки, из которого вытекает практическое поведение. То же можно сказать о всякой другой спекуляции на понижение: если человек есть, в сущности, «только животное», то простая животная жизнь есть самое ценное; если сущность психической энергии есть сексуальность (libido), то сексуальность есть самое ценное и т.д. Во всех случаях существует постулат (допущение) признания истинной реальности за истинную ценность. Теоретическая философская «спекуляция» превращается в практическую норму поведения, в ставку на низшие ценности, на прочность экономического фундамента»[1].

Можно высказать здесь и ту мысль, что писатель ответил художественной спекуляцией на спекуляцию государственную, сатирой на социальную политику, «соответствующим эхом» «на основной зов новой истории».

[1] *Вышеславцев Б. П.* Этика преображенного Эроса. М.: Республика, 1994. С. 53–54; 218.

*Глава четырнадцатая*

# «МЫ» ЕВГ. ЗАМЯТИНА: «ПОЛИФОНИЧЕСКАЯ КОНСТРУКЦИЯ» РОМАНА

*А. И. Ванюков*

С художественной стороны роман прекрасен[1].
*А. К. Воронский*

Ключ к решению обозначенной в заглавии проблемы даёт сам автор, мастер-«беллетрист» и теоретик «русского искусства», историк «новой русской литературы» Е. И. Замятин. В статье Евг. Замятина «Новая русская проза», опубликованной в журнале «Русское искусство» в 1923 году и являющейся органической частью замятинских публикаций, ставящих и развивающих его концепцию синтетического искусства, синтетизма, встречается такая интегральная формула: «Вс. Иванов – живописец бесспорный, но искусство слова – это живопись + архитектура + музыка. <...> Со сложной *полифонической конструкцией* романа (Голубые пески) он не справился»[2] (выделено мной. – *А. В.*). По сути дела, здесь выражены эстетические идеалы Е. Замятина – художника слова и романиста, автора написанного, но еще неизданного / ненапечатанного романа «Мы». Да и вся статья в целом не просто давала «сейсмограмму» новой, современной литературы / прозы, но намечала «новые маяки», вскрывала диалектику развития «русского искусства» в больших координатах «духа эпохи» и типов / принципов художественного мышления, «вопросов бытия» и «искусства слова», «форм», жанра, «техники», «построения» литературного произведения:

---

[1] *Воронский А. К.* Евгений Замятин // Воронский А. К. Искусство видеть мир. Портреты. Статьи. М.: Советский писатель, 1987. С. 121. Впервые напечатано в журнале «Красная новь». 1922. № 6 (10). С. 304–322.

[2] *Замятин Евг.* Новая русская проза // Русское искусство. 1923. № 2–3. С. 59. Далее цитируется это издание с указанием страниц в тексте.

«Огромный, фантастический размах духа нашей эпохи, разрушившей быт, чтобы поставить вопросы бытия – это не чувствуется ни у одного» (с. 58; речь идет о «передвижниках»: Аросев, Неверов, Либединский. – *А. В.*); «синтез фантастики и быта... едва ли не единственно-правильные координаты для синтетического построения современности» (с. 63); «эти новые маяки стоят перед новой литературой: от быта к бытию, от физики – к философии, от анализа – к синтезу» (с. 66); «Каверин... целиком ушел в архитектуру» (с. 61); Пильняк «для своего материала... ищет новой формы и работает одновременно над живописью и над архитектурой слова» (с. 61); «в композиционной технике Пильняка очень свое и новое – это постоянное пользование приемом и смещения плоскостей» (с. 61); «с постоянного тока – Пильняк перешел на «переменный, с двух – трехфазного на многофазный» (с. 62), но «у него сюжеты пока еще простейшего, беспозвоночного типа» (с. 62); «чтобы отразить весь спектр – нужно в динамику авантюрного романа вложить тот или иной философский синтез» (с. 67).

Финальный, итоговый вывод автора статьи был и диалектичен, и синтетичен: «и диалектически: реализм – тезис, символизм антитезис, и сейчас – новое, третье, *синтез*, где будет одновременно и *микроскоп реализма*, и *телескопические, уводящие к бесконечностям, стекла символизма*» (с. 67).

Можно сказать, что «Мы» Е. Замятина – это синтетический роман «со сложной полифонической конструкцией» (См. о романе работы Т. Давыдовой[1], Б. Ланина[2], Н. Струве[3], Т. Лахузен[4], Е. Скороспеловой[5], Л. Поляковой[1], А. Ванюкова[2], Л. Геллера[3],

[1] *Давыдова Т. Т.* Евгений Замятин. М.: Знание, 1991; *Давыдова Т. Т.* Роман Евг. Замятина «Мы»: открытие и пророчество // Лит. учёба. 2002. Кн.6. С. 138–147.

[2] *Ланин Б. А.* Роман Е. Замятина «Мы». М.: Алконост, 1992. 27 с.

[3] *Струве Н.* Православие и культура. М.: Христианское издательство, 1992. С. 253–258.

[4] *Лахузен Т., Максимова Е., Эндрюс Э.* О синтетизме, математике и прочем. Роман «Мы» Е. И. Замятина. СПб.: Сударыня, 1994. 120 с.

[5] *Скороспелова Е. Б* Замятин и его роман «Мы». М.: Изд-во Московского ун-та, 1999. 80 с.

В. Колчанова[4], М. Любимовой[5] и др.). Проследим процесс становления и развития романной формы, содержательность романной конструкции, смысл, выразительность романной структуры «Мы».

Роман состоит из 40 (1–40-я) «записей», сама форма которых по своей словесной, письменной природе дает возможность показать, раскрыть как самый процесс, так и определенный результат, итог «записи», «записывания» и в каждой отдельной, пронумерованной части / главе, и в сложившемся романном целом. Причем каждая из романных записей / глав состоит из трех содержательных уровней: первый – обозначения «записи» и ее порядкового числа, второй – «тезисного» выражения «конспекта», основного, концептуального, обычно включающего в себя три положения, «концепта», и третий – повествовательный уровень, записанная «запись».

Роман открывает / зачинает запись первая / «запись 1-я»[6], «конспект» которой включает в себя три понятия: «ОБЪЯВЛЕ-

---

[1] *Полякова Л. В.* Евгений Замятин в контексте оценок истории русской литературы XX века как литературной эпохи. Тамбов: Изд-во ТГУ им. Г. Р. Державина, 2000. – 283 с.

[2] *Ванюков А. И.* Полифоническая конструкция романа Евг. Замятина «Мы» // Вестник Тамбовского университета. Серия: Гуманитарные науки. 2005. Вып. 4 (40). С. 48–60.

[3] *Геллер Л.* «Всё устроено согласно числам», или эзотерические коды Замятина // Творческое наследие Евг. Замятина: взгляд из сегодня: в 14 кн. Кн. XIV / под общ. ред. проф. Поляковой Л. В. Тамбов: Изд-во Першина Р. В., 2007. С. 20–45.

[4] *Колчанов В. В.* К мистерии мандалы: Экзотические аллюзии и эзотерические начала в романе Е. И. Замятина «Мы» // Творческое наследие Евг. Замятина: взгляд из сегодня: коллект. монография: в 14 кн. Кн. XIV / под общ. ред. проф. Л. В. Поляковой Тамбов: Изд-во Першина Р. В., 2007. С. 143–154.

[5] *Любимова М. Ю.* Евгений Замятин – автор романа «Мы» // Замятин Евг. «Мы». Текст и материалы творческой истории романа / сост., подг. текста, публ., коммент и ст. М. Ю. Любимовой и Дж. Куртис. СПб.: Изд. дом «Міръ», 2011. С. 3–136.

[6] *Замятин Евг.* «Мы»: Текст и материалы творческой истории романа / сост., подг. текста, публ., коммент. и ст. М. Ю. Любимовой и Дж. Куртис. СПб.: Изд. дом «Міръ», 2011. С. 139. Далее цитируется это издание с указанием страниц в тексте.

НИЕ. МУДРЕЙШАЯ ИЗ ЛИНИЙ. ПОЭМА» (с. 139) и сразу же дает образ романного слова, повествовательной ситуации, героя в сложном единстве «слова», «объявления» в Государственной Газете («Чрез 120 дней заканчивается постройка И Н Т Е - Г Р А Л А ...» (с. 139)) и «пульса <...> слепого человечка», Мы и я: «Я, Д-503, строитель “И н т е г р а л а ”, – я только один из математиков Единого Государства. Мое, привычное к цифрам, перо не в силах создать музыки ассонансов и рифм. Я лишь попытаюсь записать то, что вижу, что думаю – точнее, что мы думаем (именно так: мы, и пусть это “МЫ” будет заглавием моих записей)» (с. 140).

Уже первая романная позиция – «объявление» – создает фантастическую повествовательную ситуацию и вместе с тем конкретный романный хронотоп, свидетельствующий о том, что Автор закладывает свою романную конструкцию в большом – мировом, вселенском, историческом, цивилизационном, гуманистическом, духовном – интегральном масштабе: «Чрез 120 дней заканчивается постройка И Н Т Е Г Р А Л А . Близок великий, исторический час, когда первый И Н Т Е Г Р А Л взовьется в мировое пространство. Тысячу лет тому назад ваши героические предки покорили власти Единого Государства весь земной шар. Вам предстоит еще более славный подвиг: стеклянным, электрическим, огнедышащим И Н Т Е Г Р А Л О М проинтегрировать бесконечное уравнение Вселенной. Вам предстоит благодетельному игу разума подчинить неведомые существа, обитающие на иных планетах, быть может, еще в диком состоянии свободы. Если они не поймут, что мы несем им математически безошибочно счастье, наш долг заставить их быть счастливыми. Но прежде оружия мы испытываем слово» (с. 139). И далее роман разворачивается как сюжет испытания слова, испытания человека, в процессе «строительства» которого интегрируются, синтезируются все художественные слагаемые – словесные и математические, живописные и архитектурные. Отметим сразу, что первое количественное числительное – «120 дней» – состоит из трех чисел (1, 2, 0, вибрирующий знак в нумерологии – 3: 1 + 2 + 0) и может быть представлено как

3 х 40. Имя героя, строителя – Д-503 – может означать по первой букве Д – добро (по церковно-славянски) и представлять число «4» (в сравнительной таблице чисел: 4 – IV – Д (четыре), 503 в имени интегрируется как 8 (4 + 4, то есть две четверки).

Запись 2-я («конспект: БАЛЕТ. КВАДРАТНАЯ ГАРМОНИЯ. ИКС») намечает завязку романически личностного действа: из мерных рядов – «по четыре» – восторженно отбивающих такт Нумеров – «в голубоватых юнифах, с золотыми бляхами на груди» – государственный нумер каждого и каждой» («как всегда Музыкальный Завод всеми своими трубами пел Марш Единого Государства» (с. 142)) – выступают «четверо – одна из бесчисленных волн в этом могучем потоке» (с. 142). «Направо от меня – она, тонкая, упрямо-гибкая, как хлыст, I-330 (теперь вижу ее нумер), налево – О, совсем другая, вся из окружностей, с детской складочкой на ручке, и с краю нашей четверки – неизвестный мне мужской нумер – какой-то дважды изогнутый вроде буквы S» (с. 143). Автор точно закладывает и результативно следует своему конструктивному принципу: живопись + архитектура + музыка, последовательно словами / глазами своего героя устанавливая «формулы» эстетики и этики Единого Государства: «Весна. Из-за Зеленой Стены, с диких невидимых равнин, ветер несет желтую медовую пыль каких-то цветов <...>

Но зато небо! Синее, не испорченное ни единым облаком <...> Я люблю – уверен, не ошибусь, если скажу: мы любим только такое вот, стерильное, безукоризненное небо <...>

Я вдруг увидел всю красоту этого грандиозного машинного балета, залитого легким голубым солнцем» (с. 141).

«<…> я опять у в и д е л , будто только вот сейчас первый раз в жизни, – увидел все: непреложные прямые улицы, брызжущее лучами стекло мостовых, божественные параллелепипеды прозрачных жилищ, квадратную гармонию серо-голубых шеренг» (с. 142).

В этой записи четко формулируется внутри еще одна структурная триада: ассоциация + контраст + картина («Итак: будто не целые поколения, а я – именно я – победил старого Бога и старую жизнь, именно я создал все это, и я – как башня <...>

Мне вспомнилась (очевидно, – ассоциация по контрасту) – мне вдруг вспомнилась картина в музее: их тогдашний, двадцатых веков, проспект, оглушительно пестрая, путаная толчея людей, колес, животных, афиш, деревьев, красок, птиц…<...>

– Простите, – сказала она, – но вы так вдохновенно все озирали, как некий мифический бог в седьмой день творения» (с. 142–143) и композиционно выверено фиксируется начало любовной линии, любовного романного треугольника (О – Д – I):

«На меня эта женщина действовала так же неприятно, как случайно затесавшийся в уравнение неразложимый иррациональный член. И я был рад остаться хоть ненадолго вдвоем с милой О.

Об руку с ней мы прошли четыре линии проспектов» (с. 144).

«<...> При расставании я два... нет, буду точен, три раза поцеловал чудесные, синие, не испорченные ни одним облачком, глаза» (с. 145).

Последовательно действует во 2-й записи и конструктивный принцип похожести нумера / человека на свое имя: милая О-90 (интегральное число 9 = три тройки), иксовая I-330 (I десятеричное, вибрирующее число 6 = 3 + 3), изогнутый S (S – зело в сравнительной таблице чисел шесть).

Следующая 3-я запись («Конспект: ПИДЖАК. СТЕНА. СКРИЖАЛЬ» (с. 146)) раскрывает еще одну, важнейшую, содержательную составляющую романной формы / конструкции – разговор героя с «неведомыми читателями», к которым он обращает свое слово, проясняет написанное, раскрывает «азы» великой книги цивилизации, человеческой истории и Единого Государства с его Часовой Скрижалью, Личными Часами, Материнской Нормой, Зеленой Стеной, Благодетелем, «системой научной этики» (с. 148), «Единой Государственной Наукой» (с. 148), «государственной логикой» и «вечным, великим ходом всей Машины» (с. 148). Сопоставляя роман «какого-нибудь, скажем, 20–го века» (с. 146), автору / писателю которого не приходилось объяснять, что такое «пиджак» (первый «концепт» конспекта), «квартира», «жена», и один из «величайших из до-

шедших до нас памятников древней литературы – «Расписание железных дорог» (замятинский сарказм очевиден) и «Скрижаль» Единого Государства («графит и алмаз» (с. 147)), Д-503 не только поёт гимн Скрижали («Скрижаль... Вот сейчас со стены у меня в комнате сурово и нежно в глаза мне глядят се пурпурные на золотом фоне цифры. Невольно вспоминается то, что у древних называлось “иконой”, и мне хочется слагать стихи или молитвы (что одно и то же). Ах, зачем я не поэт, чтобы достойно воспеть тебя, о Скрижаль, о сердце и пульс Единого Государства!» (с. 147)), но и раскрывает структурный образ / конструктивную форму «героя» современности, нумера Единого Государства: «Часовая Скрижаль – каждого из нас наяву превращает в стального шестиколесного героя великой поэмы. Каждое утро, с шестиколесной точностью, в один и тот же час и в одну и ту же минуту, – мы, миллионы, встаем как один» (с. 147).

4-я запись («Конспект: ДИКАРЬ С БАРОМЕТРОМ. ЭПИЛЕПСИЯ. ЕСЛИ БЫ» (с. 149)), как и 2-я, – действенно-событийная, откровенно / верно фиксирующая / описывающая («Я пишу, ничего не утаивая» (с. 150)) начало «неясности», непонимания в «ясной» жизни героя, перехода к основной романной теме «сердца» («С легким замиранием сердца я огляделся кругом» (с. 149)), души, психологии: Д-503 попадает (по «наряду») в аудиториум 112 (вибрирующее, интегральное число 4: 1–1–2), слушает «лекцию» о музыке «математической композиции» (с. 150) – с «иллюстрациями», «иронической» притчей «о дикаре и барометре» и демонстрацией – по контрасту – «музыки Скрябина – 20-й век» – в исполнении I-330 («<...> я был просто поражен <...> ее неожиданным появлением на эстраде.

Она была в фантастическом костюме древней эпохи <...>

<...> Села, заиграла. Дикое, судорожное, пестрое, как вся тогдашняя их жизнь, – ни тени разумной механистичности. <...>

…Да, эпилепсия – душевная болезнь – боль... <...> дикое, несущееся, попаляющее солнце – долой все с себя – все в мелкие клочья» (с. 150)) и «нашей, теперешней музыки»: «Хрустальные хроматические ступени сходящихся и расходящихся бесконечных рядов – и суммирующие аккорды формул Тэйлора,

Маклорена; целотонные, квадратно-грузные ходы Пифагоровых штанов; грустные мелодии затухающе-колебательного движения; переменяющиеся фраунгоферовыми линиями пауз яркие такты – спектральный анализ планет... Какое величие! Какая незыблемая закономерность» (с. 151). Затем «стройными рядами, по четыре», «все выходили из аудиториума», Д-503 ждет «милую О», он «получил удостоверение на право штор» (с. 151). «Это право у нас – только для сексуальных дней» (с. 151). «В 22 я опустил шторы, и в ту же минуту вошла немного запыхавшаяся О. <...>Я оторвал талон – и не мог оторваться от розового рта до самого последнего момента <...>» (с. 151), «потом показал ей свои “записи” и говорил – кажется, очень хорошо – о красоте квадрата, куба, прямой» (с. 151). О «так очаровательно-розово слушала – и вдруг из синих глаз слеза, другая, третья – прямо на раскрытую страницу (стр. 7-я). <...>

– Милый Дэ, если бы только вы, – если бы…» (с. 151).

Эта «запись» великолепно раскрывает замятинскую интегральную формулу романной – психологической и математической – композиции («математик – причина, музыка следствие» (с. 150)), синтезирующей «древнее» и «новое». Выделю конструктивный / философский смысл «целотонных, квадра-тогрузных» «ходов» Пифагора, древнегреческого философа (IV в. до н.э.), открывшего геометрическую теорию целых чисел (числа простые, квадратные: 4 = 2 x 2; 9 = 3 x 3, прямоугольные: 6 = 3 x 2, 8 = 4 x 2, трехугольные: 3 = 1 + 2; 6 = 1 + 2 + 3 и так далее), арифметическую теорию лиры (зависимость высоты звука от длины струны: отношение 2/1 соответствует октаве, 3/2 – квинте; 4/3 – кварте) и разработавшего учение о «гармонии сфер» («единое» – монада – неопределенная материя (диада) – числа – объемы / фигуры – четыре элемента – живая сфера Вселенной, которая вращается вокруг самой себя и внутренние элементы которой соотносятся между собой как известные пропорции 2/1, 3/2, 4/3)[1].

[1] *Трубецкой С.*, *Бобынин В.* Пифагор и пифагорейцы // Энциклопедический словарь Ф. А. Брокгауз, И. Л. Ефрон. СПб., 1898. Т. XXXIII. С. 766–770; *Каратини Р.* Введение в философию. М., 2003. С. 79–82.

Если «запись» является первой «простой», отдельной единицей / формой разворачивающегося перед нами текста «Мы», то второй уровень «конструкции» образует «квадрат», четыре записи.

Запись 5-я в конспекте начинается со слова «квадрат» (с. 152), продолжает разговор Д-503 с «неведомым читателем» и рассказывает «ему <...> о себе, о своей жизни» («я все время в <...> квадратном положении» (с. 152)), «о высочайших вершинах в человеческой истории» (с. 153): любви и голоде, войне и мире, пище и блаженстве и о своем «внутреннем иксе» («какой-то четырехлапый икс» (с. 153)), «странном чувстве внутри» (с. 154).

«Автор» осознает свои «записи» как тончайший сейсмограф (с. 153): они «дадут кривую даже самых незначительных мозговых колебаний» (с. 153): «<...> и в ту же минуту вошла немного запыхавшаяся О <...> Я оторвал талон – и не мог оторваться от розового рта до самого последнего момента – 22.15» (с. 151). Интересно обратить внимание на конструктивную «вертикаль» в «записи» – примечание к слову «хлеб»: «Вероятно, из религиозных предрассудков дикие христиане упрямо держались за свой “хлеб”» (с. 152) – «Это слово у нас сохранилось только в виде поэтической метафоры: химический состав этого вещества нам неизвестен» (с. 152) и внутренние колебания Д-503– предчувствие, предвестие катастроф: «ведь иногда именно такие колебания служат предвестником – – <...>

А вот уже абсурд, это уж действительно следовало бы зачеркнуть: нами введены в русло все стихии – никаких катастроф не может быть» (с. 153).

Конспект 6-й записи на первое место ставит «случай»/ «СЛУЧАЙ» (с. 155), и запись, действительно, показывает нечто «непредвиденное, непредвычисленное» (с. 155), что случилось с автором. I-330 берет Д-503 в «Древний Дом», и он «почувствовал себя захваченным в дикий вихрь древней жизни» (с. 158). Важную роль в структуре этой записи играют образ зеркала («Вот – остановилась перед зеркалом. В этот момент – я видел только ее глаза» (с. 157)) и мотив игры («Эта раздражающая, от-

талкивающая женщина, странная игра» (с. 158)), которые имеют не только психологический, но и конструктивный смысл.

В записи 7-й («Конспект: РЕСНИЧНЫЙ ВОЛОСОК. ТЭЙЛОР. БЕЛЕНА И ЛАНДЫШ» (с. 160)) Д-503«необъяснимо» осознает, что он болен: ночью ему снится сон («зеленое – оранжевое – – Будда – сок – <...> Раньше я никогда не видел снов <...> мы-то знаем, что сны – это серьезная психическая болезнь» (с. 160)), днем «сквозь стеклянные стены» его «алгебраического мира» («снова ресничный волосок» (с. 161)) входит «что-то неприятное»: он встречается с S-4711 (интегральное число 4: 4 + 7+ 1 + 1 = 13; 1 +3 = 4), своим «двояким» хранителем, читает в газете о «неуловимой организации, ставящей себе целью освобождение от благодетельного ига Государства» (с. 162), общается с очаровательной О, у которой «простой, круглый ум» (с. 162): «– Вы – идете к шпионам... фу! А я было достала для вас в Ботаническом музее веточку ландышей <…>

Я не пошел в Бюро хранителей: делать нечего, пришлось идти в Медицинское бюро, там меня задержали до 17.

А вечером <...> вечером пришла ко мне О. Шторы не были спущены. Мы решали задачи из старинного задачника Киселева: это очень успокаивает и очищает мысли» (с. 163).

Запись 8-я («Конспект: ИРРАЦИОНАЛЬНЫЙ КОРЕНЬ. R-13. ТРЕУГОЛЬНИК» (с. 164)) завершает построение второго «квадрата», закольцовывает второй композиционный фрагмент романа: упоминаемый в 5-й записи образ поэта R-13 – «старый приятель», «поэт R-13 и с ним розовая О» в записи 8-й. Д-503 признается в том, что с ним «еще в школьные годы <...> случился $\sqrt{-1}$» («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» (с. 164)), и снова ощущает в себе этот иррациональный корень («мне было жутко остаться с самим собой» (с. 166)). Он пошел к R-13 (интегральное число 4: 1 + 3) в комнату / «клетку» на «седьмом этаже», где и «угрелся, отошел» в своем «треугольнике»: «И все-таки я, он и О – мы треугольник, пусть даже и неравнобедренный <...> мы – семья. И так хорошо иногда хоть не-

надолго отдохнуть, в простой, крепкий треугольник замкнуть себя от всего, что...» (с. 167).

Следующие две записи (9 и 10-я) органично продолжают конструкцию текста, выстраивая первую десятку глав, и вместе с тем намечают подвижную, гибкую зону перехода в новую часть / сферу романной структуры.

Запись 9-я («Конспект: ЛИТУРГИЯ. ЯМБЫ И ХОРЕИ. ЧУГУННАЯ РУКА» (с. 168)) – «торжественная литургия Единому Государству» («Площадь Куба. Шестьдесят шесть мощных концентрических кругов: трибуны. И шестьдесят шесть рядов: тихие светильники лиц, глаза, отражающие сияние небес – или, может быть, сияние Единого государства» (с. 168)), величественная поэма в честь праздника правосудия, «победы всех над одним, суммы над единицей» (с. 168) с ямбами и хореями («Негрские губы» R-13, Государственных Поэтов, «поэтизирующих приговор» государственному преступнику, «безумцу» («руки перевязаны пурпурной лентой» (с. 168)), и три «чугунных жеста» нечеловеческой руки Благодетеля: «Рука, включая ток, опустилась <...>

По старому обычаю – десять женщин увенчивали цветами еще не высохшую от брызг юнифу Благодетеля. Он медленно спускается вниз, медленно проходит между трибун – и вслед Ему поднятые вверх нежные белые ветви женских рук и единомиллионная буря кликов <...>

Да, что-то от древних религий, что-то очищающее, как гроза и буря – было во всем торжестве» (с. 170).

10-я запись Д-503 («Конспект: ПИСЬМО. МЕМБРАНА. ЛОХМАТЫЙ Я» (с. 171)) – внутренне драматичная, любовно-гибельная. «Отдистиллированный, прозрачный» после «вчерашнего дня» герой «спустился вниз» и «за столиком контролерши» – «ее имя Ю… впрочем, лучше не назову ее цифр, потому что боюсь, как бы не написать о ней чего-нибудь плохого. Хотя, в сущности, это – очень почтенная пожилая женщина» (с. 171; заметим, что имя Ю в начертании соединяет графику имен I и О), получает письмо от I («это было официальное извещение, что на меня записался нумер I-330» (с. 171)) – и тут все

«закрутилось»: «белая ночь», «сердцу» тесно, I – «вся <...> оттуда, из дикой, древней страны снов» (с. 172). Д – «мембрана» (с. 173), он «отстегнулся от земли и самостоятельной планетой, неистово вращаясь, понесся вниз, вниз – по какой-то невычисленной орбите» (с. 175).

«Я гибну. Я не в состоянии выполнять свои обязанности перед Единым Государством... Я...» (с. 176) – обрывается 10-я запись.

Запись 11-я уже внешне – «конспект» без конспекта («НЕТ, НЕ МОГУ. ПУСТЬ ТАК, БЕЗ КОНСПЕКТА» (с. 177)), двухчастная запись с интервалом «через 20 минут» (с. 178) раз / отграничивает один (десятиглавный) фрагмент романной конструкции от другого и намечает второй большой структурный сегмент – до и включая 20-ю запись («конспект: РАЗРЯД. МАТЕРИАЛ ИДЕЙ. НУЛЕВОЙ УТЕС» (с. 214)). Внутри этой части записи 11 и 12-я продолжают и завершают «квадрат» глав 9–12 и вписываются в романный «квадрат» 11–14-й записей.

В первом фрагменте записи 11-ой Д-503 «перед зеркалом» (с. 177) собственного «я» ощущает / переживает свое раздвоение: «Вот я – он...<...> А я настоящий, я – не – он...» (с. 177) и записывает «это, чтобы показать, как может странно запутаться и сбиться человеческий – такой точный и острый – разум» (с. 177). Второй фрагмент – «через 20 минут» – подтверждает и конкретизирует эту мысль и Д – ситуацию: «двухмерный мир» записи, «плоскости бумаги» «в зеркале» разговора и столкновения Д-503 и R-13 включил в себя и выразил «четырехмерное», мировое пространство: «райскую поэмку» (с. 179), «древнюю легенду о рае» (с. 178), о Боге и диаволе, об Адаме и Еве и коллизии современные: «четвертый влез в наш треугольник» (с. 179), «дикий крик» ревности, «корчи» одинокого «я»: «*Я – один. Или вернее: наедине с этим, другим “я”* <...>

<...> *Неужели все это сумасшествие – любовь, ревность, – не только в идиотских древних книжках?* <...>

<...> *Конец! Треугольник наш – развалился.*

*Я – один.* <...> *Небо задернуто молочно-золотистой тканью, если бы знать: кто – я, какой – я?*» (с. 180). Вот основной вопрос замятинского романа, вопрос о природе современного человека.

Идея и содержание 12-ой записи («Конспект: ОГРАНИЧЕНИЕ БЕСКОНЕЧНОСТИ. АНГЕЛ. РАЗМЫШЛЕНИЯ О ПОЭЗИИ» (с. 181)) – надежда, «заговор» на выздоровление: незначительное само по себе происшествие – встреча в вагоне подземной дороги с ангелом-хранителем («двояко-изогнутое») и чтение последней книги R-13 – укрепляюще подействовало на Д-503 и вызвало размышления об «ограничении» бесконечности, истине, поэзии, которыми он и делится с «неведомыми читателями» (с. 183).

Следует обратить особое внимание на одну немаловажную деталь в этой записи, дающую возможность по-новому взглянуть на структурно-конструктивные особенности романа. Д-503 наслаждается «сонетом, озаглавленным “Счастье”» («это редкая по красоте и глубине мысли вещь» (с. 182)) и приводит «первые четыре строчки», кольцевая рифмовка которых дает формулу: «дважды два – четыре в мире» (с. 182). Эта мысль потом получает развитие в размышлении героя: «Истина – одна, и истинный путь – один, и эта истина дважды два, и этот истинный путь – четыре» (с. 182). Но подлинный Автор (Е. Замятин) использует всю содержательность формы сонета. И записи 13 и 14-я, каждая из которых имеет свое наполнение и структурную связь с предыдущими и последующими главами, органично завершает первый романно-конструктивный «сонет».

В 13-ой записи («Конспект: ТУМАН. ТЫ. СОВЕРШЕННО НЕЛЕПОЕ ПРОИСШЕСТВИЕ» (с. 184)) Д-503 рассказывает своим «планетным читателям» о «совершенно невероятном происшествии», о «полном невероятностей» дне из жизни «падшего ангела» (с. 187): «утренний звонок», «телефонный звонок» I-330, «как я ее – – », «мы одно» (с. 185), «мы шли двое – одно» (с. 185), «мы больны» (с. 186), «мы взяли аэро» (с. 186), «мы оторвались от земли» (с. 186), «раскрылось сердце широко – еще шире: – настежь» (с. 186), «не было розового талона, не было счета, не было Единого Государства, не было меня» (с. 187), «я – вселенная» (с. 187), «Как я полон! Если бы вы знали: как я полон» (с. 187). 14-я запись («Конспект: «МОЙ». НЕЛЬЗЯ. ХОЛОДНЫЙ ПОЛ» (с. 188)) показывает драматические коллизии ново-

го положения Д-503: «ведь я теперь живу не в нашем разумном мире, а в древнем, бредовом, в мире корней из минус единицы» (с. 188–189), и когда в комнату врывается «радостный розовый вихрь» и «шторы падают» – «вдруг ясно чувствую: до чего же все опустошено, отдано. Не могу, нельзя. Надо – и нельзя <...> стало страшно» (с. 189). И финальная строка 14-ой записи: «Она отняла у меня R. Она отняла у меня О. И все-таки, и все-таки…» (с. 189).

Записи 15 и 16-я последовательно вводят новые обстоятельства жизни героя, Д-503, новые темы романа – строительства «Интеграла» и Газового Колокола, «зеркального моря», «двухмерной тени» и «фантазии», «руля», «души неизлечимой» («Плохо ваше дело! По-видимому, у вас образовалась душа» (с. 196) – запись 16-ая: Конспект: ЖЕЛТОЕ. ДВУХМЕРНАЯ ТЕНЬ. НЕИЗЛЕЧИМАЯ ДУША» (с. 194)). В 15-ой (Конспект: КОЛОКОЛ. ЗЕРКАЛЬНОЕ МОРЕ. МНЕ ВЕЧНО ГОРЕТЬ» (с. 190)) – эллинговой – записи перед читателем предстает корпус «И н т е г р а л а »: «изящный удлиненный эллипсоид из нашего стекла – вечного, как золото, гибкого, как сталь. Я видел: изнутри крепили к стеклянному телу поперечные ребра – шпангоуты, продольные – стрингера; в корме ставили фундамент для гигантского ракетного двигателя» (с. 192). По зеркальному конструктивному принципу Е. Замятин дает в этом описании образ структуры интегрального романа. Можно сказать и о существенной роли в композиции глав / новелл финальных «пунктов», последних «мазков» в записи, показывающих высшее напряжение, высший пик и поворотный момент мыслей, настроений, чувств героя. Например, финал 15-ой записи: «Что со мной? Я потерял руль <...> я не знаю, куда мчусь: вниз – и сейчас обземь, или вверх – и в солнце, в огонь (с. 193); финал записи 16-ой: «Сердце – легкое, быстрое, как аэро, и несет, несет меня вверх. Я знал: завтра – какая-то радость. Какая?» (с. 198).

Записи 17–20-ая выстраивают пятый «квадрат» романной структуры, завершающий второй десятеричный сегмент структуры «Мы», и следуют в соответствующем «сейсмограммном» движении.

В записи 17-ой («Конспект: СКВОЗЬ СТЕКЛО. Я УМЕР. КОРИДОРЫ» (с. 199)) отчетливо выделяются две части, разделенные в тексте чертой (с. 201) и фиксирующие не просто «новые неизвестные» в «моем уравнении» / «уравнении» Д-503, «странные происшествия» в Древнем Доме или «игру» его «больной фантазии», но первый временной обрыв / разрыв в «сейсмограмме» существования, в том числе письменного, героя: «я умер» (с. 201) – «я был мертв» – «я воскрес» (с. 202) – «Ее глаза раскрылись мне – настежь, я вошел внутрь <...> и мы пошли вместе с нею, вместе с нею – двое – одно...

<...> она шла так же, как и я, с закрытыми глазами, слепая, закинув вверх голову, закусив губы, – и слушала музыку: мою чуть слышную дрожь» (с. 202–203). Конспект 18-ой записи «ЛОГИЧЕСКИЕ ДЕБРИ. РАНЫ И ПЛАСТЫРЬ. БОЛЬШЕ НИКОГДА» (с. 204) точно соответствует трем частям повествования. Первый фрагмент воссоздает «неведомые и жуткие дебри» во сне и в яви, сознании и подсознании героя: «И я не знаю теперь: что сон – что явь; иррациональные величины прорастают сквозь все прочное, привычное, трехмерное <...>

<...>Я с прискорбием вижу, что вместо стройной и строго математической поэмы в честь Единого Государства – у меня выходит какой-то фантастический авантюрный роман. Ах, если бы и самом деле это был только роман, а не теперешняя моя, исполненная иксов, √–1 и падений жизнь» (с. 204-206). Второй фрагмент «ВЕЧЕРОМ» пунктирно продолжает линию Д-503 – контролерша Ю: «Я чувствую: весь облеплен ее улыбкой – это пластырь на те раны, какими сейчас покроет меня это дрожащее в моих руках письмо» (с. 207) и, наконец, фрагмент третий – «ПИСЬМО» – письмо О – одно из лучших женских писем в романах XX века: «Я не могу без вас – потому что я вас люблю, и я не должна больше, я не могу с вами – потому что я вас люблю. Потому что я же вижу, я понимаю: вам теперь никто, никто на свете не нужен, кроме той, другой, и – понимаете: именно, если я вас люблю, я должна – –

<...> Больше никогда не буду, простите.

<...> Больше никогда. Так, конечно, лучше: она права. Но отчего же, отчего – –» (с. 208). Записи 19 и 20-я дают «разряды» напряжения в жизни героя – Д-503 – на событийном и нравственно-философском уровнях. В 19 главе / записи («Конспект: БЕСКОНЕЧНО МАЛАЯ ТРЕТЬЕГО ПОРЯДКА. ИСПОДЛОБНЫЙ. ЧЕРЕЗ ПАРАПЕТ» (с. 209)) Д-503 пишет о «сегодня»: «день – летит, и наш “И н т е г р а л ” уже крылатый: на нем закончили установку ракетного двигателя и сегодня пробовали его вхолостую. <...>

При первом ходе (= выстреле) под дулом двигателя оказалось с десяток зазевавшихся нумеров из нашего эллинга – от них ровно ничего не осталось, кроме каких-то крошек и сажи. <...> Десять нумеров – это едва ли одна стомиллионная часть массы Единого государства, при практических расчетах – это бесконечно малая третьего порядка» (с. 209), получает письмо от I-330 – и не хочет быть «чужими шторами» («не хочу и все!» (с. 211)), в 13-ом аудиториуме (13 – интегральное число 4: 1 + 3) встречается глазами с О, которая только что «подхватила ребенка» («живую иллюстрацию»), «сдвинула на середину стола» («она, я и стол на эстраде – три точки, и через эти точки прочерчены линии, проекции каких-то неминуемых, еще невидимых событий» (с. 211)), и потом делает то, что так страстно хотела О («повернут выключатель, мысли гаснут, тьма, искры – и я через парапет вниз» (с. 212)). Еще одной героиней 19-ой записи оказывается рукопись «Мы»: «ее страницами» Д-503 прикрывает «талон (быть может, больше от самого себя, чем от О)

– Вот – все пишу. Уже 170 страниц... Выходит такое что-то неожиданное…

<...>

– А помните… я вам тогда на седьмой странице…Я вам тогда капнула – и вы» (с. 212). 20-ая запись («Конспект: РАЗРЯД, МАТЕРИАЛ ИДЕИ. НУЛЕВОЙ УТЕС» (с. 214)), завершающая вторую десятку глав романа, – центральная, вершинная в разговоре Д-503 со своими читателями, остро ставящая вопросы права и морали, человеческой истории и мысли: «Дорогие мои: мне жаль вас – вы не способны философски-математически мыслить.

Человеческая история идет вверх кругами – как аэро. <...> Мы пошли от нуля вправо – мы вернулись к нулю слева и потому: вместо плюса нуль – у нас минус нуль. Понимаете?

<...>

Что из того, что лишь толщиною ножа отделены мы от другой стороны Нулевого Утеса. <...> по острию ножа идет путь парадоксов – единственно достойный бесстрашного ума путь» (с. 216).

Запись 21-ая («Конспект: АВТОРСКИЙ ДОЛГ. ЛЕД НАБУХАЕТ. САМАЯ ТРУДНАЯ ЛЮБОВЬ» (с. 217)) начинает третью десятку глав романа, первую «четверку» глав в ней и вторую структурную половину романной конструкции, шестой «квадрат» записей. Характерно, что она открывается образом автора, осознанием Д-503 своего «авторского долга» (с. 217) и поисками «ключей» к I, к «к раскрытию всех неизвестных» (с. 217) – в Древнем Доме. Там он встречает S, видит «аппараты Хранителей» («их было не два и не три, как обычно, а от десяти до двенадцати» (с. 219)); на вопрос: «отчего их так сегодня много» – слышит ответ: «Настоящий врач – начинает лечить еще здорового человека, такого, какой заболеет еще только завтра, послезавтра, через неделю. Профилактика, да!» (с. 219). Вторая часть этой записи «ВЕЧЕРОМ» – как бы введение «в великий День Единогласия»: Д-503 разговаривает с Ю, работающей на Детско-воспитательном заводе и считающей, что «самая грудная и высокая любовь – это жестокость» (с. 220), читает ей «отрывок из своей 20-ой записи» (с. 220), и Ю, полагающая, что Д – «тоже дитя» (с. 220) заявляет: «Я думаю, что я должна решиться... ради вас…» (с. 221). Ночной сон Д-503 был странный (фрейдистский): «Я перебираю ногами, как лошадь <...> стул подбегает к моей кровати, влезает в неё – и я люблю деревянный стул: неудобно, больно» (с. 221).

В двух следующих записях – 22 и 23-ой – воссоздаются такие «происшествия»: «оцепеневшие волны» (с. 222), «растворение кристалла» (с. 225), которые при кажущейся «маловажности» по своему внутреннему существу являются «знаками» / сигналами надвигающейся «катастрофы». В 22-ой записи

(«Конспект: ОЦЕПЕНЕВШИЕ ВОЛНЫ. ВСЕ СОВЕРШЕНСТВУЕТСЯ. Я – МИКРОБ» (с. 222)) «на полном ходу» соскочила «гайка из наших рядов» (с. 223): «Мы шли так, как всегда, т.е. так, как изображены воины на ассирийских памятниках: тысяча голов – и две слитных, интегральных ноги, две интегральных в размахе руки. <...> навстречу нам четырехугольник: по бокам, впереди, сзади – стража, в середине – трое, на юнифах этих людей – уже нет золотых нумеров и все до жути ясно.

<...> упруго-гибкая женская фигура <...> с криком: “Довольно! Не сметь” – бросилась прямо туда, в четырехугольник. <...>

Двое из стражи – наперерез ей <...> и, не рассуждая: можно, нельзя, нелепо, разумно», Д-503 «кинулся в эту точку» (с. 223). Спасает Д-503 всё тот же S, засвидетельствовавший, что «нумер Д-503 – болен и не в состоянии регулировать своих чувств» (с. 224) – и вот Д-503«снова свободен, т. е., вернее, снова заключен в стройные, бесконечные, ассирийские ряды» (с. 224). Герой «Мы», ощущающий себя и «мостом», «по которому только что прогрохотал древний железный поезд» (с. 224), и «микробом» в Едином Государстве, завершает запись вопросом, идейное и композиционное значение которого трудно переоценить: «Что если сегодняшнее, в сущности маловажное происшествие – что если все это только начало, только первый метеорит из целого ряда грохочущих горящих камней, высыпанных бесконечностью на наш стеклянный рай?» (с. 224). Запись 23-я (первые слова: «ЦВЕТЫ. РАСТВОРЕНИЕ КРИСТАЛЛА. ЕСЛИ ТОЛЬКО») – запись «цветения» («Сегодня пришло это раз – в – тысячу лет» (с. 225)): «Я – наверху, у себя в комнате. В широко раскрытой чашечке кресла I. <...> я – кристалл, и я р а с т в о р я ю с ь в ней, в I. <...> она – это не она, а вселенная. <...> мы одно» (с. 226), но внутри этой записи – «крест» (с. 227), вопросы – «крючочки», ответы на которые впереди: «Чулки – брошены у меня на столе на раскрытой 193-ей (интегральное число 4: 1 +9 + 3 = 13; 1 + 3 = 4) странице моих записей. Второпях я задел за рукопись, страницы рассыпались и никак не сложить по порядку <...>

– И ты не побоишься пойти за мной всюду, до конца – куда бы я тебя не повела?

<…>

– Ах, да: а как ваш “И н т е г р а л ” – все забываю спросить, – скоро?

<…>

...Почему она вдруг об “И н т е г р а л е ”?» (с. 228). Запись 24-ая – канунная («Завтра – День Единогласия» (с. 229)) – состоит из трех повествовательных частей: первая (в конспекте «ПРЕДЕЛ ФУНКЦИИ») – аналитически-чувственная («В том-то и ужас, что даже теперь, когда логическая функция проинтегрирована, когда очевидно, что она явно включает в себя смерть, я все-таки хочу ее губами, руками, грудью, каждым миллиметром...» (с. 229)), вторая – «*Вечером*» – информационно-представительная и одновременно драматическая: Д-503 объясняет «неведомым читателям», что такое День Единогласия (в конспекте «ПАСХА»: «Мне кажется, для нас – это нечто вроде того, что для древних была их “Пасха”» (с. 230)), день ежегодных выборов Благодетеля («самые выборы имеют значение скорее символичное: напомнить, что мы единый, могучий, миллионноклеточный организм, что мы – говоря словами “Евангелия” древних – единая Церковь» (с. 230)). Внутренняя коллизия Я и Мы, Д-503 и Единого Государства, «единой Церкви» так велика, что из-под пера Д-503 выходит такое кощунственное признание: «Я хочу одного: I <...> И то, что я написал сейчас о Единогласии (выше было слово «монофонии» – *А. В.*), это все не нужно, не то, мне хочется всё вычеркнуть, разорвать, выбросить. Потому что я знаю (пусть это кощунство, но это так): праздник только с нею» (с. 231). И завершается 24-ая запись одним словом: «Ночь» (с. 231).

Вторая четверка записей (25–28-ая) в третьей десятке романных глав – катастрофическая, кульминационная. Контекст 25-ой записи и содержательно прямо, и ассоциативно-метафорически показывает: «СОШЕСТВИЕ С НЕБЕС. ВЕЛИЧАЙШАЯ В ИСТОРИИ КАТАСТРОФА. ИЗВЕСТНОЕ КОНЧИЛОСЬ» (с. 232). Запись состоит из двух частей, передающих

пульсацию «невероятных», «головокружительных» событий дня Единогласия: сошествие с небес Благодетеля («Он – новый Иегова <...> такой же мудрый и любяще-жестокий, как Иегова древних. <...> белый, мудрый Паук – в белых одеждах Благодетель, мудро связавший нас по рукам и ногам благодетельными тенетами счастья» с. 232), «предвыборное молчание» («сейчас было, как у древних перед грозой» (с. 234)), «тысячи рук взмахнули вверх – «против» (я увидел бледное, перечеркнутое крестом лицо I, ее поднятую руку» (с. 234)) – и «будто на пожаре у древних» Д-503 выносит I на руках, буквально вырвав её у R: «сердце во мне билось – огромное <...> И пусть там что-то разлетелось вдребезги – все равно! Только бы так вот нести ее, нести, нести…» (с. 235). Записи на этой странице «истории болезни» Д-503 о том, как он «пропорол толпу» («как таран» (с. 235)), «схватил за шиворот R», «с маху ударил его по голове» (с. 235) – психологически верные, художественно проникновенные, полифоничные. Вторая часть записи: «*Вечером. 22 часа*» (с. 235) – попытка осмысления и понимания случившегося, и не случайно вся она пронизана вопросительными интонациями: «Неужели обвалились спасительные, вековые стены Единого Государства? Неужели мы опять без крова, в диком состоянии свободы – как наши далекие предки? Неужели нет Благодетеля?» (с. 235). «И кто я сам: “они” или “мы” – разве я – знаю?» (с. 236) «– <...>Ты понимаешь, что все известное – кончилось? Новое, невероятное, невиданное!

<...>

– Слушай: если завтра не случится ничего особенного – я поведу тебя туда – ты понимаешь?

<...>

Что будет завтра? Во что я обращусь завтра?» (с. 236). Д-503 – «точка», а «в точке больше всего неизвестностей» (с. 236).

В записи 26-ой («Конспект: МИР СУЩЕСТВУЕТ. СЫПЬ. 41. (с. 237)) – «странное состояние» Д-503 на «следующий день» после битвы / выборов: «необычного четырехугольного солнца» как будто нет, «наш мир – еще существует» («или <...> генера-

тор уже выключили, а шестеренки – на четвертом обороте замрут» (с. 237)), в единой Государственной Газете строки о единогласном избрании в 48-ой раз все того же «многократно доказавшего свою непоколебимую мудрость Благодетеля» (с. 237) и о предстоящем на днях «важном Государственном акте» (с. 238), на городском проспекте «четырехугольный листок бумаги» с «ядовито-зелеными буквами: М Е Ф И » (с. 238). Д-503 «сорвал листок», ощущение «жуткой сыпи», «шума воспаленной крови» («пульс все чаще и, может быть, сегодня, когда я с I попаду т у д а , – будет 39, 40, 41 градус – отмеченные на термометре черной чертой» (с. 239)), внутренний смех на эллинге: «Представьте», – говорит Д-503 Второму Строителю, – «что вы на древнем аэроплане, альтиметр 5000 метров, сломалось крыло, вы турманом вниз, а по дороге высчитываете: Завтра <...> 6 – обед» (с. 239).

В конспекте 27-ой записи – «НИКАКОГО КОНСПЕКТА – НЕЛЬЗЯ» (с. 240), в двух частях – запись с интервалом в сутки, до и после «открытия» другого – за Зеленой Стеной (с. 241) – мира, основное в записи – это описание–воспоминание «невероятного», «неожиданного», «необычного», пережитого Д-503: «Солнце... это были какие-то живые осколки, непрестанно прыгающие пятна, от которых слепли глаза, голова шла кругом» (с. 241); «под ногами не плоскость – понимаете, не плоскость, – а что-то отвратительно-мягкое, податливое, живое, зеленое, упругое. <...>

На поляне <...> вороные, рыжие, золотистые, караковые, чалые, белые люди – по–видимому, люди» (с. 241–242), речь («безумная») I на камне: «мы разрушим эту Стену – и все стены, – чтобы зеленый ветер из конца в конец – по всей земле. <...> с нами Строитель “И н т е г р а л а ”. Он покинул стены, он пришел со мной сюда, чтобы быть среди вас. Да здравствует Строитель!

<...> я чувствовал себя над в с е м и , я был я, отдельное, мир <...>

Рядом – I, её улыбка <...>

Она улыбается легко, весело – и я улыбаюсь, земля – пьяная, веселая, легкая – плывет» (с. 242–244).

28-ая запись («Конспект: ОНИ ОБЕ. ЭНТРОПИЯ И ЭНЕРГИЯ. НЕПРОЗРАЧНАЯ ЧАСТЬ ТЕЛА» (с. 245)) завершает седьмую «четверку» глав, является четырнадцатой во втором конструктивно-композиционном «сонете» романа (записи 15–28-ая) и продолжает воссоздание «ливня событий» непосредственно после открытия «Атлантиды», новой части света, «странного и неожиданного мира» (с. 245): судьба / «дверь разверзлась с треском и выстрелила в комнату» к Д-503 «обеих» – I и Ю, сталкиваются «комедия» и «трагедия» («Кто тебя знает... Человек – как роман: до самой последней страницы не знаешь, чем кончится. Иначе не стоило бы и читать...» (с. 246) – основной конструктивный принцип романа – «романа человека», романа о человеке), «две силы в мире – энтропия и энергия» (как говорит I): «мне ясно только одно: I сейчас идет по самому краю

<...> Я молча смотрю на ее лицо: на нем сейчас особенно явственно-темный крест» (с. 246–247)), и уже пошли «последние дни»: «благодетельная проверка на благонадежность» («как трудно играть комедию» (с. 249)) с участием S и Ю – «вечером, позже узнал: они увели с собой троих <...> Разговоры – главным образом о быстром падении барометра и о перемене погоды» (с. 250).

Следующие две записи (29 и 30-ая) – два разговора Д-503 на фоне «неслышной бури», падения верхнего Града («будто наверху уже низринут какой-то город» (с. 251)) с О и I в Древнем Доме, «среди заглушающего логический ход мыслей пестрого шума – красные, зеленые, бронзово-желтые, белые, оранжевые цвета» – «под застывшей на мраморе улыбкой курносого древнего поэта» (с. 254); две трагические ситуации и поиски выхода из «абсурда»: «счастливой, по особенному, законченно, упруго круглой» О («Я так счастлива – так счастлива... Я полна – понимаете: вровень с краями» (с. 252)) Д-503дает «блестящую идею» (которая сложилась в результате взаимодействия двух цветов: «мутно-зеленое стекло Стены – слева. Темно-красная громада – впереди» (с. 252)): «Я знаю, как спасти вас. Я избавлю Вас от

этого: увидеть своего ребенка – и затем умереть» (с. 252). Но О с возмущением «отступила» от Д: «И вы хотите, чтобы я пошла к ней – чтобы я просила ее – чтобы я... Не смейте больше никогда мне об этом!» (с. 253) – Финал 29-ой записи: «Я медленно иду к Древнему Дому. В сердце – абсурдная, мучительная компрессия…» (с. 253).

Разговор Д с I (запись 30-ая, «конспект: ПОСЛЕДНЕЕ ЧИСЛО. ОШИБКА ГАЛИЛЕЯ. НЕ ЛУЧШЕ ЛИ?» (с. 254) – и «судьбоносный», и «оправдательный»: «Я воспроизвожу этот разговор буква в букву – потому что он, как мне кажется, будет иметь огромное решающее значение для судьбы Единого Государства – и больше: вселенной. И затем – здесь вы, неведомые мои читатели, быть может, найдете некоторое оправдание мне» (с. 254). I «обрушила» на Д план захвата «Интеграла», и далее идет диалог философа от математики и «философа от революции» о «последнем числе» и «последней революции», жизни и счастье, энтропии и движении. праве и ошибке, завтра и послезавтра. «мы» и «я» / «ты». Мысль Д-503 одиноко бьется в «жутком» пространстве города: «Неужели – никакого выхода, никакого пути? <...> А что если не дожидаясь – самому вниз головой? Не будет ли это единственным и правильным, сразу распутывающим все?» (с. 256).

И вот пошли «записи» четвертого десятка, четвертого романного действия, которое можно озаглавить / назвать «СПАСЕНИЕ», и первые две в этом последнем конструктивно-романном «пролете» – 31 и 32-ая – завершают восьмую, «переходную» четверку глав / записей.

«Спасены» (с. 257) – начинается 31-ая запись («Конспект: ВЕЛИКАЯ ОПЕРАЦИЯ. Я ПРОСТИЛ ВСЕ. СТОЛКНОВЕНИЕ ПОЕЗДОВ» (с. 257)), заканчивающаяся «ясным» осознанием Д-503: «все спасены, но мне спасения уже нет – я не хочу спасенья ...» (с. 262), а внутри главы всё по конспекту: сообщение в Государственной Газете о Великой Операции – излечении от болезни, фантазии – «Путь свободен! <...> Навсегда!» (с. 258); прощение Ю: «я простил всё» (с. 260), а она «гуртом повела детей «на Операцию» («любить –

нужно беспощадно, да беспощадно» (с. 261)), и «прощание» с I («Голова у меня расскакивалась, два логических поезда столкнулись, лезли друг на друга, крушили, трещали» (с. 262) – «столкновение поездов»). В 32-ой записи («Конспект: Я НЕ ВЕРЮ. ТРАКТОРЫ. ЧЕЛОВЕЧЕСКАЯ ЦЕПОЧКА» (с. 263)) Д-503 у последней черты мучительно размышляет о смерти, предчувствуя «наступление невероятного завтра», видит первых прооперированных: «медленная, грузная колонна, человек пятьдесят <...> не люди, а какие-то человекообразные тракторы» (с. 264), спасает «маленькую человеческую щепочку» (с. 265) – О («Я сейчас напишу два слова – вы возьмете и пойдете одна» (с. 266)) и входит в зону «бреда» (действительности): «Не бред ли в самом деле все это, что творится со мною и вокруг меня за последнее время? <…> Нет, к счастью – не бред. Нет: к несчастью – не бред» (с. 267).

Далее следует девятая четверка записей: 33–36-ая, предпоследний – испытательный, первопрощальный романный «квадрат». «ЭТО БЕЗ КОНСПЕКТА, НАСПЕХ, ПОСЛЕДНЕЕ» (с. 268) – конспект 33-ей, самой краткой, первопоследней главы романа. «Я ухожу – в неизвестное. Это мои последние строки. Прощайте – вы, неведомые, вы, любимые, с кем я прожил столько страниц, кому я, заболевший душой, – показал всего себя, до последнего смолотого вин гика, до последней лопнувшей пружины...

Я ухожу» (с. 268), –душевно прощается с читателями автор записей Д-503, еще не знающий действительного романного «конца».

Запись 34-ая («Конспект: ОТПУЩЕННИКИ. СОЛНЕЧНАЯ НОЧЬ. РАДИО-ВАЛЬКИРИЯ» (с. 269)) – трагическая ситуация постосмысления того, что случилось на испытании «Интеграла»: «трагические образы “Трех Отпущенников”» (с. 269) («Это история о том, как троих Нумеров, в виде опыта, на месяц освободили от работы» (с. 271)), «и вот – жуткая, нестерпимо яркая, черная, звездная ночь <…> Мы вышли из земной атмосферы» (с. 271); «крылатая, сверкающая, летучая – как древние валькирии» (с. 272) I, охранительное «м ы  з н а е м … “И н т е -

г р а л ” – вашим не будет!» (с. 274); «молекулярная дрожь» Д: «но ведь не я же – не я! Я же об этом ни с кем, никому, кроме этих белых, немых страниц» (с. 274) – и «твердая» команда: «Вниз! Двигатели остановлены. Конец всего» (с. 275). Второй Строитель «толкнул» Д-503 «со всего маху»: «Кормовые – полный ход!» (с. 275). В центре 35-ой записи («Конспект: В ОБРУЧЕ. МОРКОВКА. УБИЙСТВО» (с. 276)) – «структура излома под микроскопом» (с. 276) и «совершенный бред» подземки стеклянного города, «хлещущий голос» I: «Что вам за дело – если я не хочу, чтобы за меня хотели другие, а хочу хотеть сама – если я хочу невозможного» (с. 277) и «боль сердца» Д: «Неужели у каждого такая боль, какую можно исторгнуть изнутри – только вместе с сердцем и каждому нужно что-то сделать, прежде чем – – » (с. 277), его сумасшедшее желание убить Ю, побежденное смехом («Туг я на собственном опыте увидел, что смех – самое страшное оружие: смехом можно убить все – даже убийство» (с. 279)), и «нелепая, смешная, человеческая правда» Ю («Потому что я... я боялась, что если ее... что за это вы можете... вы перестанете лю... О, я не могу – я не могла бы» (с. 280)), и «новая внешняя слагающая»: «С вами говорит Благодетель. Немедленно ко мне!» (с. 279).

Страницы 36-ой записи – о «христианском Боге» и о «моей матери» (с. 281), о мировой «величественной трагедии» и о трагедии маленького человека («не нумер <...> не молекула <...> а простой человеческий кусок» (с. 283)), притчи о рае и грешной земле, о болванке и молоте, о пуле и теле, крик о спасении: «Но никто не слышит, никто не слышит, как я кричу: спасите же меня от этого – спасите!» (с. 283).

Последние главки – 37–40-ая – четыре аритмичные записи – сейсмограммы «конца»: «огромный, до неба, железный круглый гул» (с. 284), «все спустилось, сошло с вековых рельсов» (с. 284), «осколки некогда стройной великой Машины <...> посыпались» («инфузории растерянно мечутся вбок, вверх, вниз» (с. 284)), «Стену – Стену взорвали» (с. 285), «острыми, черными, пронзительными, падающими треугольниками заполнили небо» (с. 285) птицы, «Светопреставление» (с. 284, 286), «эхо взрыва

внутри» (с. 286) Д (в комнате I «смахнул все талоны со стола на пол, наступил на них – на себя – каблуком – вот так, так – и вышел» (с. 286)) (37-ая запись); «десять-пятнадцать минут, жестко скрученных в самую тугую пружину» (с. 287) – прощание Д с I: «И я все нежнее, все жестче сжимаю ее – все ярче синие пятна от моих пальцев… <...>

– Говорят, ты вчера был у Благодетеля? Это правда?

<...>

– Ты за этим и приходила – потому что тебе нужно было узнать?

<…>

А когда ушла – я сел на пол, нагнулся над брошенной ее папиросой – –

Я не могу больше писать – я не хочу больше!» (с. 288) – запись 38-ая («Конспект: НЕ ЗНАЮ, КАКОЙ, – МОЖЕТ БЫТЬ, ВЕСЬ КОНСПЕКТ – ОДНО: БРОШЕННАЯ ПАПИРОСКА» (с. 287)); «КОНЕЦ» записи 39-ой («Конспект: КОНЕЦ» (с. 289)): решение Д «убить себя» («может быть, только тогда я воскресну. Потому что ведь только убитое и может воскреснуть» (с. 289)), «пустые, как выметенные какой-то чумой, улицы» (с. 289), труп R-13 («он смеялся мне в лицо» (с. 290)), мифическая / анекдотическая исповедь Д-503 «двоякоизогнутому» S: «И тогда я – захлебываясь, путаясь, – все, что было, все, что записано здесь. О себе настоящем и о себе лохматом <...>.

И вдруг – мне молнийно, до голизны, бесстыдно ясно: он – он тоже и х... И весь я, все мои муки, все то, что я, изнемогая, из последних сил принес сюда, как подвиг – все это только смешно, как древний анекдот об Аврааме и Исааке» (с. 291)), последний, «апокалиптический час» Единого государства («все гибло, рушилась величайшая и разумнейшая во всей истории цивилизация» (с. 292)) и последний философский диспут «в одной из общественных уборных при станции подземной дороги»: сократовская парабола старика: «Я вычислил, что б е с к о н е ч н о с т и  н е т !

<...> вселенная конечна, она сферической формы <...> мне только и надо – подсчитать числовой коэффициент и тогда...

<...> и тогда мы победим философски» (с. 292), и последний вопрос-«дёрг» Д-503: «а там, где кончается ваша конечная вселенная? Что там дальше?» (с. 292).

В этой, 39-ой записи Д-503не успел «поставить точку – так, как древние ставили крест над ямами, куда они сваливали мертвых» (с. 292). Последняя романная «точка» поставлена в 40-ой записи – «Конспект: ФАКТЫ. КОЛОКОЛ. Я УВЕРЕН» (с. 293). Она завершает четвертую десятку, десятую «четверку» записей / глав, закольцовывает повествование по всем содержательным нравственно-философским, эстетическим, идеологическим, психологическим и структурным, композиционным – интегральным основам, координатам и параметрам; это – последняя, постоперационная, «ясная», «разумная», «победная» запись: «День. Ясно. Барометр 760.

<...> я здоров, я совершенно, абсолютно здоров <...> из головы вытащили какую-то занозу, в голове легко, пусто. <...>

<...> мы были привязаны к столам и подвергнуты Великой Операции.

На другой день я, Д-503, явился к Благодетелю и рассказал ему все, что мне было известно о врагах счастья. <...>

Вечером в тот же день – за одним столом с Ним, с Благодетелем – я сидел (впервые) в знаменитой Газовой Комнате. Привели ту женщину.

<...> ее ввели под колокол <…> и она все-таки не сказала ни слова» (с. 293-294). Глава строится в том же масштабе, на том же «соотношении», что и весь роман, – 4/3: по тексту – «Барометр 760» (7 + 6 + 0 = 13; 1 + 3 = 4), «написал двести двадцать страниц» (220: 2 + 2 + 0 = 4), знакомый нумер аудиториума 112 (1 + 1 + 2 = 4), «так повторялось три раза» (с. 294). Финальный абзац 40-ой записи обозначает цивилизационный рубеж – стену «на 40-ом проспекте»: «Но на поперечном, 40-м проспекте удалось сконструировать временную стену из высоковольтных волн. И я надеюсь – мы победим! Больше: я уверен – мы победим! Потому что разум должен победить!» (с. 294).

Важное место в структуре романа занимает «Оглавление» (с. 295–296), которое «вмале» даёт содержательный образ «целого», « конспект» романа в 40 (сорок) «записей».

Таким образом, Евг. Замятин блестяще справился со своей «конструктивной» художественной задачей – написал «прекрасный» роман о человеке, человеческой душе, современном «кризисе гуманизма» (А. Блок[1]) и о человечестве, судьбе цивилизации, «морфологии истории» (О. Шпенглер[2]), включаясь тем самым своим диагностическим и прогностическим творением в интеллектуальную, гуманистическую «повестку дня» XX века.

Роман Е. Замятина «Мы» – не просто утопический или антиутопический, дистопический, какатопический романный жанр (о чем много писалось и пишется в последнее время), это синтетический, полифонический русский роман, написанный в размере мировом, вселенском, цивилизационном (в масштабе, соотношении микро – и макрокосма: четырехмерного мира и трехмерной / человеческой реальности), – один из оригинальных, новаторских образцов романной формы XX столетия.

«Мы» Евг. Замятина – трагический роман, или, точнее, роман-трагедия, объединяющий, синтезирующий в своем содержательном строе, структуре (40 «записей») «историю души» / «болезнь души» и роман-событие, «роман-катастрофу», историю «смерти» и «воскресения». И в этом жанрово-конструктивном плане замятинский роман «архитектурно» необычен и выразителен. Невольно возникает композиционная аналогия с «сорока колоннами» и «сорока окнами» купола собора Святой Софии Премудрости Божией, построенного в 6 в. н. э. в Константинополе и зримо воплотившего «идею храма: четырехугольного в плане <...>, с колоссальным сферическим куполом <...>, вознесенного на головокружительную высоту»; «купол опирается на 4 громадных столба, 40 колонн дорогого мрамора поддерживают обширные хоры», – «с массой света» из сорока

[1] *Блок А.* Крушение гуманизма // Блок А. Собр. соч.: в 8 т. Т. 6. М., 1962. С. 93–115.

[2] *Шпенглер О.* Закат Европы / предисл. проф. А. Деборина; перевод. Н. Ф. Гарелина. Т. 1. М.-Пг.: Изд. Л. Д. Френкель, 1923.; *Бердяев Н. А., Букшпан Я. М., Степун Ф. А., Франк С. Л.* Освальд Шпенглер и Закат Европы. М.: Берег, 1922.

окон»[1] – 40 путей вовне и вовнутрь, 40 записей Д-503 – 40 «окон» замятинского «романа-храма», захваченного «разумом».

Вторая «конструктивная» аналогия с современным нашим термометром / «градусником», которым мы измеряем температуру человеческого тела / души. На 42-градусной шкале «термометра» человека и человечества Е. Замятин – вместе с автором записей «Мы» – отметил «черной чертой» (с. 239) 40 «глав – градусов». Так что «Мы» с полным правом можно назвать «романом 40-го градуса», «романом черты».

Понятно, что такой роман и мифологичен, неомифологичен, и антимифологичен по своей природе, точнее Е. Замятин создал один из романных «мифов» XX века (в русской литературе первой трети XX века «Огненный ангел» В. Брюсова, «Петербург» А. Белого. «Странствия и приключения Никодима Старшего» А. Скалдина, «Чевенгур» А. Платонова). Мифологической символикой наполнены все числовые выражения романной конструкции: «четыре – символ <...> целостности, универсальности мироздания», «тройка символизировала божественный разум, духовный порядок, гармонию микромакромиров, совершенство, небо», число шесть является символом сотворения Вселенной, жизненной силы, <...> борьбы добра со злом», «число восемь – символом космического равновесия, микро – и макрокосма», «число сорок символизирует цельный цикл в процессе божественных свершений или определенную неделимую целостность <...> цикл жизни или нежизни»[2]. М. М. Маковский в «Сравнительном словаре мифологической символики в индоевропейских языках» приводит еще два значения числа «сорок»: «в тохарских языках: sruk – смерть (циклическое чередование жизни и смерти) и sark – болезнь» (с. 596).

В статье «Генеалогическое дерево Уэллса» Е. Замятин назвал свой роман «Мы» в ряду современных европейских / рус-

[1] См.: Энциклопедический словарь Русского Библиографического института «Гранат». 7-ое переработанное издание. Т. 4. С. 262.

[2] См.: *Маковский М. М.* Сравнительный словарь мифологической символики в индоевропейских языках. Образ мира и миры образов. М.: Гуманитарный изд. центр ВЛАДОС, 1996. С. 388–397. Далее цитируется это издание с указанием страниц в тексте.

ских «фантастических романов», продолжающих и развивающих «органику» / генетику уэллсовского «нового литературного жанра», «новой, оригинальной литературной формы». В зеркале синтетических представлений Е. Замятина об Уэллсе-художнике: «сплавы идей», «рядом: математика и миф, физика и фантастика, чертеж и чудо, пародия и пророчество, сказка и социализм», «архитектор, построивший воздушные замки научных сказок, и архитектор, построивший шестиэтажные каменные громады бытовых романов – один и тот же Уэллс», «вся колоссальная, космическая шахматная доска помещается внутри микрокосма – человека», «в социально-фантастических романах Уэллса – сюжет – всегда динамичен, построен на коллизиях, на борьбе, фабула – сложна и занимательна»[1] – еще отчетливее выступают особенности «полифонической конструкции» романа «Мы» – «романа воспитания души» и «романа – предупреждения» современного человека и человечества: «надо поторопиться лечить «болезнь» разума, поубавить гордыню: «мы победим <...> разум должен победить» (с. 294).

В Предисловии к роману «Мы» декабря 1922 года Е. Замятин отметил: «Я писал для тех, кто умеет не только ходить, не только маршировать в ногу, но и летать» (с. 302). А в конце календарного XX века А. И. Солженицын писал о «знаменитом» «Мы»: «Художественно – ярко до ослепительности.

Социально-провидчески»[2].

[1] См.: *Замятин Евг.* Мы: Роман, повести, рассказы, пьесы, статьи и воспоминания / сост., послесловие Е. Б. Скороспелова. Кишинев: Лит. Артистикэ, 1989. С. 582, 590. 595, 599, 604, 605, 607, 608.

[2] *Солженицын А.* Из Евгения Замятина. «Литературная коллекция» // Новый мир. 1997. № 10. С. 192.

*Глава пятнадцатая*

# ЗАМЯТИНСКАЯ ФОРМУЛА АНТИУТОПИИ: ГЕНЕЗИС ЖАНРОВ РУССКОЙ ФАНТАСТИКИ XXI ВЕКА

*© Е. В. Борода*

Современная фантастика отличается разнообразием тем и жанров. Проблемы современности, научные изобретения, реконструкция мифологического мышления, вымысел и фантазия – это и многое другое находит отражение в прозе авторов XXI века. Обобщение картины развития отечественной научно-фантастической прозы входит в число наиболее актуальных, но вряд ли полностью решаемых задач современного литературоведения. А между тем основополагающую парадигму русской социальной фантастики заложил в начале XX века не кто иной, как Евгений Замятин.

Надо вообще отметить, что художественном мире Замятина, писателя и инженера, сфокусированы основные интеллектуальные тенденции его времени: достижения философской мысли (актуализированная социологическая теория обособленных культурно-исторических типов цивилизации Н. Я. Данилевского и историко-культурная концепция «причинности и судьбы» в развитии мировой культуры О. Шпенглера; ницшеанская теория жизнестроительных аполлонического и дионисийского начал; учение об Антихристе в русской религиозной философии); научные (геометрия кривых плоскостей Н. И. Лобачевского, теория относительности А. Эйнштейна, квантовая механика, второй закон термодинамики) и новаторские поиски в искусстве («цветовые симфонии» А. Н. Скрябина, творчество художников-авангардистов, полотна Ю. П. Анненкова, Б. Д. Григорьева, Б. М. Кустодиева, новаторский театр В. Э. Мейерхольда). В системе мировосприятия Замятина все это суть революционные открытия, смещающие и определяющие общую парадигму мышления человечества на длительную перспективу.

Таким образом, Замятин оказывается определяющей, знаковой фигурой для целого столетия. Л. В. Полякова, например, оценивая масштаб личности художника, отмечает, что ему удалось отразить, пожалуй, «все перипетии народной жизни и наиболее характерные поиски искусства не только на отрезке своего творческого пути, но и в перспективе»: «Его личность, творческое поведение, особенности прозы, драматургии, публицистики, критики и теории настолько уникальны и вместе с тем столь характерны для русской литературы не только первой трети, но и всего столетия, что обращение к наследию и творческой биографии этого писателя оставляет возможность скорректированного взгляда на весь литературный процесс столетия»[1].

В первой трети XX века Замятин одним из первых обратился к социальной и научной фантастике (роман «Мы», «Рассказ о самом главном»), к изучению фантастической прозы (статьи «Герберт Уэллс», «Генеалогическое древо Уэллса»). Отечественная фантастика, по его оценке, всегда развивается в соответствии с законами нового времени, демонстрируя поворот к фабуле, сюжету, интриге. В то же время фантастическая проза органично вписывается в традиции классической русской литературы, вбирая в себя основные ее тенденции: гуманистический пафос, широту общественной проблематики, сатиру и иронию, попытку социального предвидения. Развитие научной фантастики в середине XX века происходило во многом в соответствии с художественными прогнозами Замятина. Гуманистическая и социальная проблематика, логически обоснованный прогноз характеризуют творчество, например, И. Ефремова («Туманность Андромеды», «Лезвие бритвы», «Час Быка»), А. и Б. Стругацких (цикл произведений «Полдень XXII век», «Хищные вещи века», «Град обреченный»). Фантастика служит средством социальной сатиры в произведениях В. Аксенова («Остров Крым»), В. Войновича («Москва 2042»).

[1] *Полякова Л. В.* Евгений Замятин в контексте оценок истории русской литературы XX века как литературной эпохи. Тамбов: Изд-во ТГУ им. Г. Р. Державина, 2000. С. 50.

Важно подчеркнуть, что Замятин показал меру художественных возможностей литературы своего времени и тем самым оказал общее влияние на дальнейшее культурное развитие, а также на становление жанров, которые получили развитие в наше время. Любой перечень следов литературного влияния лишь в малой степени обнаруживает их значение для литературы последующего периода. Следует изучить не только произведения двух или более авторов, но и весь контекст, в котором был взращен художник. Только проанализировав разные художественные смыслы произведений, можно открыть глубокое, подлинное, а не формальное усвоение художественной традиции. Это непростая задача, поскольку на смену внешнему, формальному, очевидному следованию традиции приходит более сложная и утонченная традиционность внутренних форм и представлений. По словам Н. К. Пиксанова, «при изучении влияний необходимо строго различать случайное совпадение, внешнее сходство, простое заимствование, прямое подражание, наконец, органически переработанное возбуждение – истинное влияние»[1]. О том же говорит Д. С. Лихачев: «Формы традиционности становятся в литературе более совершенными и постепенно теряют свою «жесткость». Шаблон уступает место более высокой устойчивости в области эстетических представлений. Сама традиция при этом не исчезает – она становится лишь менее заметной, но переходит при этом в более значительную область общих эстетических представлений и в область общего накопления опыта всего мирового развития литературы»[2].

Собственно, все вышесказанное способно объяснить разнообразие типов наследования художниками, чьи имена представлены в статье. Воззрения Замятина о человеке и свободе лежат в основе гуманистической платформы всей русской литературы. Однако Замятин, со свойственной художнику проницательностью и с учетом революционного характера эпохи, осмысливает

[1] *Пиксанов Н. К.* Грибоедов и Мольер. Переоценка традиций. М., 1922. С. 44–45.

[2] *Лихачев Д. С.* Прогрессивные линии развития в истории русской литературы // О прогрессе в литературе / под ред. А. С. Бушмина. Л.: Наука, 1977. С. 76.

концепцию человеческой свободы не только в параметрах проблем «человек и государство», «человек и власть», но экстраполирует ее на будущий историко-культурный процесс в соответствии с растущими темпами технического и социального прогресса.

Роман Замятина «Мы» в творчестве писателя – произведение принципиально программное, доминантное. В нем обобщены основополагающие положения замятинской историософии, проблемы личности, индивидуальной памяти, взаимоотношения личности и государства. В основу произведения заложены перспективы развития отечественной антиутопии, двух ее типов, в которых общество будущего представляет собой либо диктатуру власти, либо мир всеобщего благоденствия.

Тотальная механизация бытия, глобалистические тенденции, контроль за личностью – всё это в изображении Замятина становится признаками грядущего.

В настоящее время замятинская парадигма всё ещё очень актуальна, она не исчерпала себя, хотя и получила воплощение в совершенно новых, обособленных жанрах социальной фантастики. Прицельно рассмотрим некоторые из них.

***Киберпанк*** – жанр научной фантастики, основанный на идее контраста между развитием высоких технологий и упадком социального устройства. На возникновение киберпанка в значительной степени повлиял очередной скачок в развитии информационных технологий в начале 1980-х годов. В традиционной научной фантастике, которая была близка к киберпанковской проблематике, в частности, в антиутопии, проблемы технократического будущего уже не находили объективного отражения. Киберпанк был ориентирован на технически подкованного, информационно ориентированного читателя, требовал от него определенной осведомленности в области информационных и компьютерных технологий.

Киберпанк – это жанр протеста. Сюжетом киберпанковских произведений, как правило, становится борьба героя-одиночки против корпоративной порочной системы. В мире киберпанка могущество высоких технологий и фантастические возможности

искусственного разума соседствуют с упадочным социальным устройством, нищетой, анархией, общим бесправием или бесправием отдельных слоев населения.

Основные черты киберпанка: киберпространство, виртуальная реальность, искусственный интеллект, наличие биороботов или киборгов, проникновение в область генной инженерии, картины социального упадка, постапокалиптический разгром, деятельность криминальных синдикатов, мощная корпорация Зла, нанотехнолонии и прочее. В России в настоящее время в жанре киберпанка работают Вадим Панов, Сергей Лукьяненко, Анна Старобинец.

В последние десятилетия от общей ветви антиутопии обособился ***постапокалипсис*** – жанр, посвящённый описанию жизни людей после глобальной катастрофы. По самому своему определению, постап обращается к проблемам выживания и становления общества, критическому осмыслению пути человечества, смыслу существования и нравственным проблемам. Мастерами постапокалипсиса в настоящее время можно назвать Татьяну Толстую («Кысь»), Эдуарда Веркина/ Макса Острогина («Через сто лет», «Пролог», цикл «Инферно»), ряд других авторов, в том числе Дмитрия Глуховского с его трилогией «Метро».

По Острогину (Веркину), катастрофа неминуема, когда стираются грани между добром и злом. Прогресс нивелирует этот процесс. Человек теряет способность различать добро и зло. Тогда наступает Апокалипсис, Человечеству нужно напомнить, где Добро, а где Зло. Вот тут и появляется такой герой, как Дэв.

Дэв – двойственное имя. Давид сражался с Голиафом, но дэв – это еще и злой дух. Так же двойственная роль героя и его цели. Он стремится к добру – и не останавливается перед убийством. История Дэва – это история рефлексии. Он проходит разные стадии, от бездумной и абсолютной веры до гордыни: он убеждён, что праведникам везёт. Он праведник, значит, он прав, он всё делает правильно. А в финале «Икры будущего» он вообще высказывает мысль о том, что, может быть, и Алиса с Егором нужны были для того, чтобы он, Дэв, выполнил миссию. И Гомер тоже – научил всему и погиб, спасая жизнь. Гордыня

маскируется чувством долга. Дэв ведь уходит, не оглядываясь, не зовя за собой, не желая рисковать дорогими людьми. В одиночку. Но и Егор, и Алиса делают свой выбор: идут с ним до конца. Они не думают о миссии. Они просто любят Дэва.

И тут писатель выруливает на традиционный путь классической литературы, насквозь пронизанной гуманностью и стоящей на отказе от слезинки ребёнка как неоплатной цены. Его герой делает выбор в пользу живого человека, а не абстрактной цели. И смиряется. И приходит к трезвому осознанию своего места и предназначения. Когда в его жизни появляется Алиса, перед ним впервые встает такой выбор. Путь, пройденный с ней, учит его, что все не так однозначно. И главное – он привязывается к человеку. Она ему дорога. Поэтому он не может её убить, когда она оказывается поражённой поганью, хотя ранее «совмещать смерть с неподвижностью» было его основной функцией.

Постапокалипсис – это начало нового круга. Когда важнее не думать, а делать. А Конец Света – это конец, он неизбежен. Меняются сценарии (ледник, метеорит, потоп), но финал один. Веркин и сам предлагает несколько вариантов: запуск Коллайдера (повести про Дэва), активизация вируса из Антарктиды («Здравствуй, брат, умри»), Третья Мировая и мобильное бешенство («Остров Сахалин»), но это не принципиально.

***Космическая опера (космоопера)*** – жанр приключенческой научной фантастики, который обращается к описанию инопланетных миров в условном антураже и эпическом стиле. Космическая опера отличается эклектичностью содержания, в ней соседствуют футуристические и архаические элементы антуража: например, космические корабли и лазерные мечи, рабовладельческий строй и достижения генной инженерии.

Основным признаком космооперы была и остается авторская свобода в создании вымышленных миров. Научное обоснование в произведениях космической оперы уходит на второй план, приоритет остается на стороне масштабности, колоритности, тщательно продуманному антуражу. Частой темой произведений космооперы является война между планетами или мощными корпорациями межпланетного или межгалактического масштаба.

Следует заметить, что название жанра достаточно условно и в какой-то мере иронично (по аналогии с «мыльной оперой»). Однако оно довольно точно отражает масштабность изображения освоенного межзвёздного пространства, многоголосие и полифункциональность сюжетных линий, многообразие персонажей, типов и характеров.

Среди мастеров космооперы можно назвать Сергея Лукьяненко и известный писательский дуэт Дмитрия Громова и Олега Ладыженского, издающихся под псевдонимом «Генри Лайон Олди».

И если Лукьяненко демонстрирует незаурядную фантазию, создавая многочисленные расы планет на основе биологических видов, то Олди конструируют мир Ойкумены (на данный момент это более 10 книг), устройство которого копирует культурную панораму нынешнего дня. По сути, космос будущего с его населенными планетами представляет собой тот же калейдоскоп культур, главные характерные черты которых эволюционировали до своего логического предела: расчетливость и математическая точность гематров демонстрирует каббалистическую платформу; лукавая законопослушность вехденов растёт из восточной, строго регламентированной культуры; своеобразные понятия помпилианцев о чести берут начало из этической и эстетической системы Римской Империи, и так далее.

Основная мысль, которую стремятся передать авторы, как мне кажется, состоит в том, что качественные изменения общества проигрывают в сравнении с количественными. Человечество осваивает новый мир в соответствии со своей парадигмой, строит его по заданному образцу, перенося систему ценностей на более широкую площадь. Олди, по сути, развивают бесстрастную мысль Замятина об экспансии Единого Государства, стремящегося «проинтегрировать бесконечную вселенную». Человечество переносит свои представления о цивилизации на планетарный масштаб. То есть, экспансия – это потребность человечества в прогрессе. Но качественного преображения не происходит, просто влияние одной культуры (к примеру, Римской Империи) переносится на целую планету – Великую Помпилию.

Создание колланта – коллективного антиса, объединение представителей разных рас в единое энергетическое тело – это шанс преодолеть свои предубеждения, свою расовую ограниченность. Только так можно преодолеть замкнутость и прийти к единству. И непременно всем вместе. Решение приходит случайно, в условиях жесточайшего экстрима, на краю гибели. Впрочем, подобные решения часто так и принимаются.

Коллант, оказывается, способен преодолеть даже смерть, а это уже совсем другой уровень, это эволюционный скачок и открытие, к которому так стремится человечество. Точнее, без чего существование человечества теряет смысл. Колланту, конечно, находят применение (путешествия в космосе в форме астрального тела), но дело даже не в этом. Дело в том, что без открытия и расширения пространства человечество впадает в коллапс. Наступает стагнация и смерть: энтропия, по Замятину.

Таким образом, эстетическая, философская и социальная платформы творчества Замятина оказываются благодатной почвой для художественных поисков литературы начала XXI веков, в том числе в оформлении жанровой структуры социальной фантастики. Произведения современных авторов. Их собственные творческие поиски демонстрируют широкое пространство реализации замятинских открытий, определяя заслуженное место художника в истории литературы – место классика.

*Глава шестнадцатая*

# ЗЛОВЕЩЕЕ ПРЕДЗНАМЕНОВАНИЕ: СУДЕБНЫЙ ПРОЦЕСС ЗАМЯТИНА ВОКРУГ ПЬЕСЫ «АТТИЛА»

© *Р. Гольдт*

Работа Замятина над темой Аттилы (или, как он пишет, Атиллы) и гуннов относится к периоду его интенсивного обращения к театру во второй половине 1920-ых годов и тем субверсивным возможностям, которые предоставлял материал «параллельных» эпох. Самым очевидным образом Замятин воспользовался подобными соответствиями уже в своей первой пьесе «Огни св. Доминика». Теперь он обращается к поздней античности. В неопубликованном черновике предисловия Замятин сам разъясняет подход к выбору темы: «Автор полагает, что на протяжении истории человечества есть параллельные, одинаково звучащие эпохи "перемещения народов", эпоха величайших мировых войн, эпоха столкновения западной, уже стареющей культуры с волной свежих, варварских народностей – готов и славян»[1].

Несложно угадать, что заинтересовало Замятина в пятом веке после Рождества Христова: кризис в Европе и намечавшийся распад все ещё высокой цивилизации под натиском варварских народностей – тема, которая предоставляла немало свободного места для толкования и двойного смысла, и заодно казалась подводимой под цензурные условия.

Уже осенью 1924 г. Замятин ознакомляется с темой, следовательно, ещё во время работы над «Блохой»[2]. Драма быстро обрета-

[1] *Замятин Е. И.* [Предисловие]. Автограф // Парижский Архив Замятина. Ед. хр. 11. Влияние Белого и Шпенглера на замятинские воззрения на историю очевидно.

[2] Первым конкретным свидетельством о работе над темой «Аттила» является дневниковая запись К. Чуковского от 9 ноября 1924 г. о беседе с Замятиным (ср. Чуковский 1990. С. 290). Ср. также письмо Замятина Аврааму Ярмолинскому от 11.3.1925 г., в котором Замятин рассказывает о начатой осенью

ет очертания, пока, начиная с лета 1925 г., всё новые проекты не отодвигают завершение. Только в первой половине 1926 г. Замятину удаётся представить годный для постановки вариант пьесы[1].

После блестящего успеха «Блохи» перед писателем открываются все двери. Ведущий в Ленинграде Большой драматический театр (БДТ) проявляет интерес, и уже 7 июня заключается контракт. Это предвещает новое театральное событие. БДТ, созданный непосредственно после революции по инициативе Александра Блока, М. Горького и М. Ф. Андреевой, сделал себе имя не только громкими постановками классиков (Шекспир, Шиллер, Гольдони, Мольер), но и за счёт быстрого восприятия западноевропейского авангарда, особенно немецкого экспрессионизма: такие драматурги-современники, как Георг Кайзер и Эрнст Толлер премьеры своих произведений на русской сцене увидели в БДТ, позднее эти постановки послужили предлогом для кампании против «формалистских тенденций» в БДТ. Здесь работали «сливки» ленинградского актерского театрального искусства: Юрьев, Монахов (с главной ролью в «Блохе» Замятина), Максимов, Лаврентьев и др. создали репутацию театра как одного из лучших в стране. Не удивительно, что Замятин рад сообщить В. Каминскому 14.6.1926 г. о том, что “Атилла” уже читан в театре (Больш[ом] Драм[атическом] и продан – стало быть, рожден. Но послед еще не вышел, и из опасения острой цензурии (есть такая болезнь, очень неприятная) приходится еще повозиться с одним актом»[2].

---

1924 г. работе над «большой повестью». Опубликовано здесь: *Мальмстад Дж., Флейшман Л.* Из биографии Замятина: По новым материалам // Stanford Slavic studies. Stanford, 1987. Vol. 1.С. 118). Замятин сохранил интерес к столкновению времен и культур до конца жизни; роман «Бич Божий» как известно так и не был завершен. 23.12.1931 г. в интервью пражской газете *Lidovй Noviny* Замятин почти дословно повторяет мысли, высказанные в письме Ярмолинскому, при этом используя различение «культуры» и «цивилизации» в смысле Шпенглера.

[1] Ср. в связи с этим письмо Замятина к Аврааму Ярмолинскому от 5.7.1925, а также письма от 8.03. и 9.06.1926 г., опубликованные здесь: *Мальмстад Д. Флейшман Л.* Из биографии Замятина… С. 122, 127–128.

[2] Письмо Василию Каменскому от 14 июня 1926 г. // РО РГАЛИ. Ф. 1497. Оп. 2. Ед. хр. 41.

Опасения руководства театра были обоснованы, ввиду препятствий, чинимых уже тогда Главным репертуарным комитетом, цензурным ведомством в сфере театрального искусства. В чем они состояли, можно реконструировать по редакциям пьесы, не раз переработанным под давлением Москвы.[1] Деликатная тема натиска на несмотря ни на что всё ещё высокую цивилизацию требовала прямо-таки пристрастного истолкования – в смысле апофеоза революционным историческим силам, – с которым Замятин был не в состоянии согласовать свои художественные требования. В равной степени неприемлемыми были его амбивалентное изображение Аттилы и первоначально положительное воплощение его римских антиподов Максимина и Аэция, которые, несмотря на осознание деградации Рима и его неизбежного крушения, отстаивают этические ценности, вечность которых попросту отрицает Аттила, движимый только желанием достижения власти.[2] То обстоятельство, что пьеса кончалась обросшим легендами поражением Аттилы, воспринималось, естественно, как политическая провокация, ведь его смерть указывала не только на высокое значение личности в истории, но и на тезис I-330 из романа «Мы», в соответствии с которым не может быть ни последней революции, ни последнего числа. Так что сообщение о том, что его пьеса не войдёт в репертуар сезона 1926/27 г., по-видимому, не было для Замятина столь неожиданным[3].

В сентябре 1926 г. Замятин отправляется в Москву, чтобы добиться постановки в столице. В Малом театре, оправдываясь

[1] Ср. на основе архивных данных (Гольдт 1996).

[2] Особенно от Аэция в единственном опубликованном варианте почти не сохранилось ни одной сущностной черты. Даже в набросках 1928 г. всё выглядит по-другому. Ср.: К характеристике действующих лиц пьесы «Атилла». Авторские пояснения [1928] Автограф. 3 лл. // ОР ИМЛИ. Ф. 47. Оп. 1. Ед. хр. 143. Аттила изначально был задуман как воплощение прометеева человека и следовательно амбивалентных, одновременно разрушающих и воссоздающих антиэнтропийных сил: «Ат[илла] – богоборец, рокоборец – бросает вызов року» («Атилла» [«Бич Божий»]. План повести и наброски к ней. 1925, мая 30 – 1926, мая 30. Черновой автограф. 9 лл. // ОР ИМЛИ. Ф. 47. Оп. 1. Ед. хр. 130).

[3] Ср. письмо жене от 7.10.1926 // Рукописные памятники… 1997. С. 306.

загруженностью труппы, обнадёживают постановкой через год. С театральным критиком Павлом Марковым Замятин обсуждает возможности и шансы постановки в Художественном театре: «Марков передал рукопись для прочтения Леонидову – единственному возможному у них Атилле»[1].

Одновременно Замятин пытается связаться с Мейерхольдом и рассматривает возможность сотрудничества с театром им. Вахтангова. Приём у Мейерхольда состоялся лишь неделю спустя: «Этого несчастного Мейерхольда видел только вчера (все был на даче, черт). Просидел у него часа 1S. Был очень любезен, комплиментировал “Блоху”. Оставил ему “Атиллу”»[2].

В марте 1927 г. Замятин вновь прибывает в Москву, чтобы возобновить переговоры с Мейерхольдом. Дуайен советского русского театра был заинтригован, ввиду чего пригласил Замятина – а заодно и Эрдмана – 8 марта к себе домой. Через несколько дней проходит чтение залежавшейся рукописи, с опозданием в полгода, однако её «не жаждут», как пишет Замятин[3].

Остаётся неясным, удерживало ли ещё отсутствующее к тому времени цензурное разрешение и Мейерхольда, и Малый театр от вложения денежных средств и творческих сил в эту затею с неопределенным исходом, или сомнения художественного плана сыграли решающую роль. Для театральных кругов, несомненно, не было секретом, что в то же самое время издательства не решались печатать рукописи Замятина.

В любом случае постановка в Москве в обозримом будущем была маловероятна. Сохранялась надежда на постановку в Ленинграде, где весной 1928 г. БДТ приступает к репетициям. На афишах уже значится будущее событие. Любовь Блок обращается даже лично к Замятину, чтобы получить роль Ильдегонды,

[1] Письмо к Л. Н. Замятиной от 7.9.1926 // Рукописные памятники… 1997. С. 300. Л. М. Леонидов (1873–1941), прославившийся ролью Каина в одноименной пьесе Байрона («Cain. A Mystery») и Пугачёва в «Пугачёвщине» Тренева, в самом деле мог быть идеальным исполнителем роли Аттилы.

[2] Письмо к Л. Н. Замятиной от 17.9.1926 // Рукописные памятники… 1997. С. 305.

[3] Письмо к Л. Н. Замятиной от 14.3.1927 // Там же. С. 316.

той германской принцессы, которая заколола Аттилу в опочивальне после свадьбы[1].

Когда пьеса после рассмотрения расширенным художественным советом театра, который состоял из делегатов многих ленинградских заводов, 15 мая была утверждена и собственно художественным советом под руководством Р. Шапиро и Б. Иоффе к постановке, казалось, уже ничего не угрожало. Примечательны, прежде всего, зафиксированные в протоколах заседаний оценки рабочих и рабочих корреспондентов, в которых все без исключения высказались в пользу пьесы. Только оценка представителя цензурного ведомства, Кальменса, оказалась отрицательной: «Замятин сильный, умный, талантливый враг. Замятин всей душой с Западом. Он всей душой проотив большевиков-варваров и вся его пьеса – это тоска по гибнущему Западу. Атилла – это враг самого Замятина. Все римляне в пьесе положительные фигуры, а гунны – отрицательные. Атилла же – это сокрушающий все на своем пути большевик-варвар, представитель черни. Вся пьеса – это плач по погибающему Риму. Передача гибели Атиллы исторически неверна. Классовой борьбы в пьесе нет. Вещь не наша и почти контр-революционная»[2].

Присутствовавшие рабочие делегаты, безусловно, не являвшиеся «контрреволюционерами», рассуждали более дифференцированно, чем их самопровозглашённые адвокаты. Показательна оценка рабочего корреспондента журнала «Рабочий и театр», Кожевникова: «Конечно, Замятин не наш и даже не попутчик нам. Но все же не прав т. Кальменс, предвзято подходя к пьесе “Атилла”»[3]. Шапиро осторожно лавировал, поскольку хо-

[1] 16.2.1928 г. Блок пишет Замятину: «Вы понимаете, что “Атилла” – то событие литературной и театральной жизни, которое я ждала с самого выступления своего в театр. Трагедия, русская современная и прекрасная, и образ Ильдегонды – исконный образ царственной женщины – “богоподобной царевны” – вылившийся в изумительную роль (...) Я должна предложить Вам себя в Ильдегонде; другой актрисы нет» (РО РГАЛИ. Ф. 1776. Оп. 1. Ед. хр. 7).

[2] Протокол Заседания Художественного Совета Государственного Ленинградского Большого Драматического Театра от 15 мая 1928 г. РО Архива Горького (в дальнейшем А.Г) КГ-П 28-28-6.

[3] *Там же.*

тел спасти пьесу, не нанося репутационного урона театру в «органах»; неохотно и после колебаний он удовлетворил просьбу Замятина предоставить Горькому копию протокола[1].

Несмотря на возражения Кальменса, пьеса была включена в репертуар сезона 1928/29 г. Тем неожиданней застиг всех участников 30 мая запрет пьесы ленинградским цензурным ведомством. Замятин отреагировал немедленно. Как хороший знак Замятин воспринял посещение Горьким Советского Союза: уже 31 мая он отправит свою пьесу вместе с просьбой о ходатайстве старейшине советской русской литературы, заодно посвящая Горького в отношение советской власти к рабочему классу: «”Пьеса имеет большие формальные достоинства, она очень интересна, она может стать основной пьесой сезона – и тем хуже”, – заявил мне сегодня один из цензоров. “А то, что она очень понравилась рабкорам – это еще опасней”, добавил он»[2].

На личном опыте Замятин испытал истинность своих слов, произнесённых на заре советской власти, когда он обличал перегибы культурной политики, которая, казалось, преследовала одну цель – «охранить от соблазна этого малого несмышленныша – демос российский»[3]. Совершенно чётко он даёт понять, что с судьбой своей пьесы он связывает и свою дальнейшую писательскую судьбу в Советском Союзе: «Простите, что затрудняю Вас этим. Но для меня, это вопрос серьезный: можно ли мне еще оставаться и работать в России – или нельзя»[4].

Вскоре Замятин отправится в Москву, чтобы, неустанно перерабатывая текст, согласовать пьесу с цензурными требованиями. Эта внешняя уступчивость проистекала не в последнюю очередь из материальной необходимости. После запрета всех либеральных журналов Замятин в значительной степени лишил-

---

[1] Ср. письмо Замятина к жене 8.6.1928 г. // Рукописные памятники… 1997. С. 332. Это письмо (с небольшими опущениями) было впервые опубликовано здесь: *Замятин Е. И.* Сочинения. М., 1988. С. 477–478.

[2] Письмо к Горькому от 31.5.1928. РО АГ КГ-П 28-28-1.

[3] *Замятин Е. И.* Я боюсь //*Замятин Е.И.* Сочинения. Т. 4. Мюнхен, 1988. С. 255. Впервые опубликован в сборнике «Дом искусств» (№ 1, (1920)); номер вышел, ввиду некоторых задержек, только в январе 1921 г.

[4] Письмо к Горькому от 31.5.1928. РО АГ КГ-П 28-28-1.

ся возможности публикации. В случае отказа театров от сотрудничества Замятину грозило бы неминуемое столкновение с экзистенциальными трудностями. В программном предисловии к «Атилле» Замятин пытается доказать политическую значимость своего произведения: «Представим себе, что послеоктябрьская (sic!) история России написана Чемберленом. Каковы были бы русские – Russian Bolsheviks – в изображении этого историка? Ясно: это были бы азиаты, варвары, имеющие только одну цель – разрушить дотла европейскую цивилизацию. Именно в таком освещении вошла в историю эпоха Атиллы и гуннов, эпоха "великого переселения народов" (...) Меня заинтересовала задача изменить устоявшийся, шаблонный взгляд на гуннов и Атиллу (...)»[1].

Горький не отказал в просьбе своему соратнику, которого он знал ещё из петроградского периода своего творчества. 7 июня между ними состоялся разговор, в ходе которого Горький высказал мнение, что пьесу нужно поставить и печатать[2].

Но проводившиеся в тот период переговоры с (либеральным!) издательством «Федерация» показали Замятину, что теперь тексты из-под его пера не теряли свою антисоветскую репутацию даже тогда, когда они публиковались в Советском Союзе: сразу несколько издательских комиссий в течение многих дней занимались вопросом выяснить, какие тексты можно включить в намеченное издание избранных сочинений, и является ли их издание вообще политически уместным. Замятин понимал, что его пьеса, уже известная в определённых кругах, даже с печатью Главреперткома едва ли нашла бы свой театр, если Горький одновременно не напишет категорическую рекомендацию.

Цензурные ведомства – в данном случае председатель Главреперткома Раскольников – в свою очередь придерживались, явно надеясь на скорое возвращение Горького в солнечный Сорренто, гибкой выжидательной тактики.

---

[1] К постановке пьесы «Аттила». РО АГ КГ-П 28-28-6; английский текст в оригинале. Не датировано; во всяком случае, написано *после* запрета Ленобллитом.

[2] Ср. письмо к Л. Н. Замятиной от 8.6.1928 // Рукописные памятники… 1997. С. 333.

В середине июня в телефонном разговоре с Горьким Замятин узнает, что после второй встречи с Раскольниковым, тот пообещал снять запрет с пьесы, обусловленный якобы чрезмерным усердием нижестоящих отделов: «Раскольников сказал, что пьесу разрешат и (будто бы) намылит голову тому молодому человеку, к[оторый] запретил»[1]. Это была, конечно, только попытка выгородить себя, поскольку в последующей встрече с самим Замятиным Раскольников предъявил список с пожеланиями о внесении изменений. Чтобы спасти свою пьесу, Замятин, скрежеща зубами, исполнил их в последующие дни. Но этим дело вовсе не было исчерпано. День спустя Замятин узнает, что областное цензурное ведомство в Ленинграде (Леноблрепертком) *категорически* отвергло «Аттилу», т.е. отказывалось от любого другого варианта. И Раскольников обнаруживает теперь всё новые нюансы. По прошествии десяти дней после, казалось бы, завершённой работы над поправками, Замятин появляется уже с четвёртым, составленным в лихорадочной спешке – в Ленинграде ждали иные обязанности и борьба с местными цензурными ведомствами – вариантом, за которым опять не последовало положительного решения. 29 июня 1928 г. наконец появляется разрешение на постановку пьесы в Советском Союзе – но, скорее всего, не из-за обширных поправок, а ввиду письменной рекомендации Горького, в которой он пытался донести своё понимание пьесы: как восхваления восстания против римского рабовладельческого государства: «Пьесу Е. Замятина я считаю высоко ценной и литературно, и общественно. Ценность эту вижу в том, что гунны во главе с Атиллой идут разрушить Рим, как государство, фабрикующее рабов. Нахожу также, что героический тон пьесы и героический сюжет ее полезен – как нельзя более – для наших дней, когда мещанство шипит все более громко»[2].

Но в Ленинграде не хотят слышать ни о снятии запрета в Москве, ни о советах Горького: пьеса остаётся в списке запрещённых произведений. Даже Горький ошеломлён: «Можно думать, что факты такого рода имеют источником своим прово-

[1] Письмо к Л. Н. Замятиной от 17.6.1928. Там же. С. 336.
[2] РО АГ ПГ-рл 16-7-4.

кацию»[1]. Одновременно он обращается к председателю Совета народных комиссаров, Рыкову, но тот находится в ещё более бедственном положении. В феврале 1929 г. его осудят за «беспринципность», и он потеряет своё политическое влияние[2].

За это время Замятин решился на роковой шаг: осенью 1928 г. он начинает судебный процесс против нарушающего, по его мнению, договор БДТ, который, невзирая на действующий договор и разрешение из Москвы, не ставил его пьесу. Действительная цель Замятина ясна: суд должен установить примат центрального цензурного ведомства в Москве и заставить ленинградское ведомство подчиниться этому решению. Оно в свою очередь попыталось выйти из неприятного положения тем, что официально отменило запрет пьесы, но одновременно обозначило её пометкой «не рекомендуется к постановке»: «Для театра это, конечно, было равносильно запрещению».3 В партийных кругах осознавали возможный сигнальный эффект процесса и запретили его освещение: непрозрачные полномочия отдельных ведомств, не следовало критически освещать.

8.01.1929 г. Замятин ставит Горького в известность о ходе процесса: «По поводу самого процесса ни в одной газете не было ни слова – хотя все об этом деле знали и в писательских кругах к нему был большой интерес (...) Суд с самого начала был явно на стороне автора. Несомненно, большое впечатление произвело прочитанное на суде Ваше письмо»[4].

---

[1] Письмо к Замятину от 4.11.1928. РО АГ ПГ-рл 16-7-4.

[2] Осуждению Политбюро и ЦК подверглись также Бухарин и Томский, последний покончит жизнь самоубийством. В 1938 г. на процессе против «антисоветского, право-троцкистского блока‘» Рыков будет стоять на втором месте после Бухарина, на котором он отнесёт начало своей «террористической» и антигосударственной деятельности на 1928 г. Ср. *Судебный отчет по делу антисоветского «право-троцкистского блока».* Полный текст стенографического отчета. М., 1938. С. 174.

[3] Письмо Замятина к М. Горькому от 26.10.1928. РО АГ КГ-П 28-28-2. Там же Замятин пишет следующее: «Суд, в сущности, только формально адресован к театру: театр я не виню, его положение я понимаю»» – Горький тогда – как каждую зиму после возвращения в СССР – находился в Сорренто; он выехал из Советского Союза 12 октября. Только после 1932 г. ему перестали выдавать разрешение на выезд.

[4] Письмо к М. Горькому от 8.01.1929 г. РО АГ КГ-П 28-28-3.

Подобный процесс был, разумеется, и лакмусовой бумажкой для советской судебной системы. Параллели во всех областях культуры, науки и управления каждый раз изумляют: в 1928 г. – за исключением высочайшего уровня и в чисто политических судебных процессах – органы правосудия ещё не были полностью приобщены к государственной идеологии. Лишь 1929 г. привнёс и в эту область решающие перемены. В четырёхдневном процессе (17-20.11.1929 г.) иск Замятина удовлетворяется, что было сенсацией. Естественно, суд не мог заставить театр к постановке пьесы, но он присудил Замятину компенсацию на сумму 1500 рублей.

Независимо друг от друга и БДТ и Леноблрепертком подают кассационную жалобу. С 22 по 25 марта 1939 г. проходит повторный процесс, на этот раз перед Кассационной коллегией Ленинградского областного суда (председатель А. Петров, заседатели: П. Березовский, В. Зверев). Снова иск Замятина признаётся правомерным, а размер компенсации даже удваивается. В мотивировке приговора, среди прочего, подмечается, что «постановление Облита датировано 21 июня 1928 г. о снятии с репертуара пьесы “Атилла”, между тем, постановление Главлита датировано 4 июля 1928 г., то есть отсюда надлежит делать вывод, что постановление Облита было аннулировано вышестоящей инстанцией. Кроме того, это разрешение подтверждено тем же Облитом в лице заместителя председателя Облита Арского 22 августа 1928 г. При таком положении дела у Дирекции не было никаких оснований к отказу в постановке пьесы»[1].

Этим не завершается ход по инстанциям: оппонентам Замятина остаётся Гражданская кассационная коллегия Верховного Суда, которая возглавляется юристами иного формата. Здесь дело принимает другой оборот, Замятин проигрывает в неравной борьбе в третьей и последней инстанциях. По распоряжению Председателя суда Нахимсона приговор был пересмотрен по всем пунктам, а театр оправдан.

Замятин всё ещё не намерен сдаваться. Он обращается с прошением к Генеральному прокурору Н. В. Крыленко, в руках которого не так давно лежали сценарии первых показательных процес-

[1] Определение Кассационной Коллегии ЛенОблСуда. Дело № 7290 – 1929. РО АГ КГ-П 28-28-6.

сов 1920-х годов. И снова Замятину удаётся заручиться поддержкой Горького. 7.07.1929 г. он ходатайствует у «уважаемого товарища Крыленко» по поводу очевидного неправосудного решения: «Уважаемый т. Крыленко, очень прошу Вас обратить внимание на дело Е. И. Замятина. По делу этому состоялось три приговора в пользу истца, а затем, под давлением председателя суда, приговоры эти были отменены. Так передали мне ход дела, и если это действительно так, а не перепутано мною, это, разумеется, жестоко компрометирует Советский суд»[1].

Если в деле участвовал Крыленко, то в совершенно ином виде, чем того ожидали Замятин и Горький. Во всяком случае, жребий был брошен, когда 6.10.1929 г. – уже отшумел скандал вокруг романа «Мы» – под председательством судей Абрамова, Розенберга и Копяткевича вступает в силу принятое в последней инстанции решение против Замятина. То, что ключевым в этом деле было выражение позиции, соответствующей линии партии, явствует из небрежно сформулированного приговора, в котором говорится о *запрете* Леноблреперткома, уже не действительного к моменту предъявления иска. Нижестоящим цензурным инстанциям одновременно разрешалось не считаться с распоряжениями московского центрального ведомства – конечно же, в ущерб заявителю: «Принимая во внимание, что пьеса истца Замятина была запрещена [!, РГ] к постановке Облитом, который, действуя таким образом, своих полномочий не превысил (…), ответчик на этом основании освобожден от ответственности»[2].

[1] Письмо М. Горького к Н. Крыленко от 7.7.1929 // ОР ИМЛИ. Ф. 47. Оп. 2. Ед. хр. 115. Горький ошибается, когда пишет о *трёх* приговорах в пользу Замятина: как следует из вышесказанного, выиграл Замятин только в двух инстанциях.

[2] Определение Гражданской Касколлегии Верхсуда от 6 октября [1929 г]. Дело № 32 778. РО АГ КГ-П 28-28-6. Выдержки из этого приговора также содержатся в письме Ленинградского общества драматических и музыкальных писателей (Драмосоюз) от 14.10.1929 г. к Замятину (ОР ИМЛИ. Ф. 47. Оп. 2. Ед. хр. 116). Там подмечается: «Вам станет ясно положение, если Вы загляните в № 34 еженедельника Сов[етской] Юстиции и прочтете статью «Авторское право и практика ВС» автором которой является тот же Копяткевич».

*Глава семнадцатая*

# «РУССКАЯ СТИХИЯ» И ПОЭТИКА ЕЕ ВОПЛОЩЕНИЯ В ПРОЗЕ Е. ЗАМЯТИНА (НА МАТЕРИАЛЕ РАССКАЗА «ЁЛА»)

© *Н. Н. Комлик*

Тема «самой настоящей» России, русского характера («русской стихии») всегда была в центре художественного внимания Е. И. Замятина, одним из результатов которого стало появление в его творчестве целого ряда произведений («Непутевый», «Африка», «Знамение», «Север», «Ёла»), образующих своеобразный цикл о русской душе в ее мужском варианте. В нем, в отличие от иронической «уездной трилогии», в которой положено начало напряженному поиску национального типа, его исторически устойчивого ядра, преобладающим становится лирико-романтическое начало, возникающее в значительной степени в результате интенсивного использования фольклорно-мифологических мотивов народного творчества, рождающих бездну ассоциаций. Функционирование в текстах этого своеобразного «пятикнижия» элементов былины, сказки, славянского мифа, реминисценций из произведений древней русской литературы, неожиданно сочетающихся, переплетающихся между собой, переходящих одно в другое, воссоздает утонченную и вместе с тем колоритную ткань русской национальной жизни, на фоне которой «уярченно» предстает национальный характер в его самых выразительных ипостасях. Главная из них – органическое отвращение, презрение к будням, каждодневной реальности, ярко проявившееся у всех замятинских героев-максималистов лирико-романтического цикла.

Неприятие повседневности выливается у них в светлую мечту, дающую импульс жизни, уносящую их на своих крыльях, подобно Могол-птице, в лучезарную неизведанную даль. Все главные герои этого цикла (Сеня Бабушкин, Федор Волков, Селиверст, Марей, Цыбин) отвергают сытость как главный смысл

жизни, как единственное ее предназначение. В их поведении и поступках много от образа действий самого любимого героя русских сказок – Ивана-дурака. Детскость, непосредственность, непрактичность, «странность», с точки зрения обыденного сознания, поведения, оторванность от реалий будничной жизни роднит многих из них с этим персонажем фольклора, никогда не удовлетворяющегося «пошлостью земной утопии сытого рая...» (Б. Вышеславцев) как самой заветной мечты. В этих героях, как и в персонажах русского эпоса, выразилось самое заветное и лучшее, чем всегда восхищалась и чему поклонялась народная душа, – вечное тяготение земной юдолью и вечная устремленность в иные земли, в «иное царство» в поисках лучшей доли, в надежде встретить то, чего в жизни никогда не бывает, но что всегда так томит и о чем так кручинится русская душа. Впитав с молоком матери народные этику и эстетику, Замятин воссоздает, продолжая традиции русской литературы, тип духовного странника, «скифа», «Агасфера», взыскующего Града Небесного и никогда его не достигающего. Принципиальная неспособность национальной души жить вне абсолюта, вне идеала, принимающего форму мечты, грезы, видения, влекущих в неведомые дали, в ее почти физическом неумении довольствоваться малым, принимать жизнь в будничном, каждодневном течении, обрекает ее на трагический исход. Мечта, озаряющая высоким смыслом бытия жизнь героев Замятина всегда сопряжена со смертью. Гибнет на баррикадах Сеня Бабушкин («Непутевый»), умирает от разрыва сердца Федор Волков («Африка»), уходит на дно озера Селиверст («Знамение»), заканчивается смертью жизнь Марея («Север»), канет в «бешеной» морской пучине Цыбин, еще один мечтатель из рассказа Замятина «Ёла».

Созданный в 1928 году, через десять лет после окончания повести «Север», он органично завершает «пятикнижие», объединенное в единое целое общей для входящих сюда произведений темой русской стихии, русской души, очарованной мечтой.

Цыбин, так же как и герои рассказов «Африка», «Север», грезивших о любви прекрасной, как «белая гага», девушки или о чудесном фонаре, сияющем над миром «мерзлой тысячеверст-

ной тьмы»[1], мечтает о приобретении собственной лодки, ёлы, предмета совершенно необходимого в суровых буднях поморских рыбаков, о которых идет речь в рассказе. И в силу будничности, повседневности этого предмета рыбацкого быта заветное желание Цыбина кажется, на первый взгляд, прозаичным, лишенным того романтического ореола, которым овеяны мечтания и Федора Волкова, и Марея. Да и весь рассказ в целом с явно приглушенной фольклорно-мифологической стилистикой, всегда усиливающей лирико-романтическую струю, особенно ярко проявившуюся в рассказах Замятина «Непутевый», «Африка», «Кряжи», «Север», «Куны» и других, поражает своей кажущейся обыденностью, незатейливостью, простотою формы. Кстати, на эту особенность рассказа указывал, не без гордости, сам писатель в статье «Закулисы», где он, в частности, писал: «Все сложности, через которые я шел, оказывается, были для того, чтобы прийти к простоте (рассказ «Ёла», повесть «Наводнение»)[2] (т. 2, с. 403).

Незамысловатость и безыскусность сюжетной канвы рассказа очевидны. Поморский рыбак Цыбин, давно мечтающий иметь свою собственную лодку, три года, «с мясом отрубая от себя и от Анны», своей жены, «каждый рубль» (т. 1, с. 508), наконец, в результате удачного лова селедки, получает нужную сумму, чтобы купить ее. Он отправляется за желанной шлюпкой в далекий Мурманск, не без драматических перипетий приобретает ее и по возвращении домой, застигнутый бурей, гибнет вместе с ней.

Таков первый, видимый, план сюжета, за которым по мере вчитывания в текст рассказа открываются все новые и новые смысловые пласты, возникающие в результате виртуозно разработанной системы мотивов и лейтмотивов. Она образует исключительно динамичную, гибкую структуру, поражающую удиви-

[1] *Замятин Е. И.* Избр. произведения: в 2 т. Т. 1. М.: Худож. лит., 1990. С. 247, 389. Далее цит. это издание с указанием тома и страниц в тексте.

тельным богатством фольклорно-мифологических, литературных, философских и культурных подтекстов.

Первой ступенью, вводящей нас в эту структуру, является заглавие рассказа, представляющее собой важнейший элемент его поэтики. Подчеркнуто нейтральное и краткое (что вообще типично для названий произведений Замятина и о чем, наверное, можно написать целое исследование), фиксирующее внимание на обыденном бытовом предмете – ёле, как называют на севере России «ял, шлюпку, лодку» [1], оно в то же время является отправной точкой вхождения в подтекст рассказа. Приоткрывающиеся уже в самом названии семантические глубины этого произведения связаны со вторым значением слова «ёла», которое приведено в словаре Вл. Даля со знаком вопроса ввиду крайне редкого его употребления. В тех же северных губерниях России этим словом называли «удачу» и «счастье»[2]. И именно во втором своем значении оно является тем заветным «ключом», с помощью которого открываются потаенные замки глубинных смыслов рассказа. Слово-образ, вынесенное в заглавие, схватывая произведение в единое целое, фиксирует главную его тему – тему счастья, которая органично сопряжена с темой русской души, томящейся в мечте о счастье.

Носителем такой мечты, как уже отмечалось, является «прочный», как хорошо сработанная ёла, «смоленый» Цыбин. Крепкий, с огромными, похожими на тяжелые «гири» руками, он принадлежит к тому богатырскому племени русских поморов, к которым относятся и Федор Волков, и Марей, и живущие рядом с Цыбиным норвежцы Клаус, Олаф, старый силач Фомич, что когда-то давно «в драке <...> одним ударом уложил человека наповал” (т. 1, с. 512).

Мотив богатырства, имеющий в художественной структуре рассказа «Ёла» важное значение, так же, как в «Африке» и «Севере», развивается одновременно в двух планах – внешнем и внутреннем. На поверхности сюжета его функционирование связано с ежедневной и дерзновенной борьбой отважных помо-

[1] *Даль В. И.* Толковый словарь живого Великорусского языка: в 4 т. Т. 1. М.: Русский язык, 1989. С. 517.

[2] *Там же.* С. 518.

ров с «океаном-зверем», «встающим на дыбы» и «глотающим» своей «ревущей, бешеной белой пастью» таких «белозубых крепких людей, как Цыбин, как Клаус, как его младший брат Олаф» (т. 1, с. 509-510). Но, уходя в план внутреннего, потаенного действия, этот мотив обретает иносказательное значение силы и мощи мечты о счастье, которая овладевает всей без остатка душой русского богатыря Цыбина, неистово стремящегося его «достигнуть», «догнать», как «догонял» он селедку, «уходившую за Олений остров» (т. 1, с. 508). Понятие «счастья» в художественной структуре рассказа имеет два значения. Во-первых, под ним подразумевается «успех, удача», «чувство и состояние полного и высшего удовлетворения»[1], охватившее душу героя после сказочно богатого улова сельди, приблизившего исполнение его заветного желания. «Цыбин шел домой. В лицо, в глаза било косым холодным дождем, но он ничего не чуял, кроме ёлы, кроме зашитых в левом кармане денег, кроме *счастливого*, накрывающего с головой сна» (т. 1, с. 511) (Курсив мой. – Н. К.). Накал этой эмоции так силен, что она доминирует и в его сне, в котором он улыбался, как «улыбаются дети, обнявшись с давно желанным, нынче, наконец, полученным в подарок деревянным конем» (т. 1, с. 511). Ликующее ощущение сияющей полдневности бытия, распирающее Цыбина, сконцентрировано в образе «какого-то великолепного солнца», всюду светящего и «снаружи, и здесь – везде», хотя «за окном» было «толстое ватное небо» (т. 1, с. 511). Этим солнцем-счастьем, дарующим блаженную уверенность, что «ничего теперь не может, не должно случиться» и что теперь «все будет счастливое, легкое» (т. 1, с. 519), является «выкрашенная в желтую, радостную краску» со сверкающей, «будто окованной золотом», мачтой ёла, ставшая судьбою Цыбина (т. 1, с. 514). Именно такое старинное значение приобретает в поэтической глубине рассказа понятие «счастье», связанное с образом ёлы. Ёла – это не только «состояние полного и высшего удовлетворения», удача, которой страстно добивается в жизни Цыбин, но еще и «участь», «доля»,

[1] *Ожегов С. И.* Словарь русского языка. М.: Русский язык, 1988. С. 639.

«судьба»[1], имеющая трагический исход для героя, потому что хозяйкой ёлы-счастья, ёлы-судьбы оказалась женщина с «холодными» и мертвыми руками, то есть Смерть.

Замятин продолжает искать ответ на мучающий его извечно русский вопрос «кто виноват?» и в чем причины трагически складывающейся национальной судьбы. Поэтому вновь главным предметом художественного исследования в «Ёле» становится мечтающая душа русского человека, ее нравственно-этический состав, душевно-духовная география, метафорическим эквивалентом которой, как и в рассказе «Африка», и повести «Север», выступают безграничные просторы северного моря. Вообще пространственные отношения в выявлении русского, национального характера в поэтике творчества Замятина играют существенную роль. Они, используя теоретические выводы Ю. Лотмана, «выступают в качестве языка для выражения нравственных»[2], этических, психологических, социально-исторических, философских построений. Необъятные просторы русского Севера, на которых происходит действие произведений «трилогии», – это образно емкое, метафорически точное представление бескрайности и неструктурированности души русского человека. Обладатели такой души (Сеня Бабушкин, Федор Волков, Марей, Цыбин), в отличие от «героев неподвижного "замкнутого" Locus'a»[3] «уездной трилогии», являются людьми «открытого» пространства, «героями степи», которые «не имеют запрета на движение в каком-либо боковом направлении», и «вместо движения по траектории здесь подразумевается свободная непредсказуемость направления движения»[4].

«Свободная непредсказуемость направления движения» замятинских героев «степи» психологически обусловлена «необъятностью пространства, которое со всех сторон окружает и тес-

[1] *Даль В. И.* Толковый словарь живого Великорусского языка: в 4 т. Т. 4. М.: Русский язык, 1989. С. 371.

[2] *Лотман Ю. М.* В школе поэтического слова. Пушкин. Лермонтов. Гоголь. М.: Просвещение, 1988. С. 257.

[3] *Там же.* С. 256.

[4] *Там же.* С. 257.

нит русского человека» и которое становится «не внешним, материальным, а внутренним, духовным фактором его жизни. Эти необъятные русские пространства находятся и внутри русской души и имеют над ней огромную власть»[1], порождая ее безбрежность и безграничность, олицетворенные в замятинском рассказе в образе необъятного морского простора, ежеминутно грозящего своей стихийной непредсказуемостью. Эта не прогнозируемость усилена в тексте контрастно соседствующим с морем образом неподвижного, каменного берега, состоящего «из огромных круглых камней», которые «дыбились друг над другом» и напоминали «поднятые бурей и навеки остановившиеся волны» (т. 1, с. 519). Это та твердь, монолит, неподвижность, несвобода, что присутствуют в Клаусе, Олафе, даже Фомиче, но что совершенно отсутствует в душе Цыбина, «ушибленной ширью» и растворенной в ее сверкающей, северной, дикой красоте.

Излюбленный Замятиным прием параллелизма, усвоенный им из фольклора, подчеркивает органику слиянности героя со стихиями моря, солнца, ветра, туч. Его быстро и резко меняющееся настроение похоже на изменчивый ветер, то разгоняющий, то собирающий над северными просторами тучи, а сердце, точно солнце, то, «сломя голову, летит все выше» (т. 1, с. 516) при мысли о «достигании» счастья, то резко, от ужаса потерять его, срывается вниз, как падает перед бурей в мрачную бездну балансирующее всего «одну секунду <...> на краю стены» (т. 1, с. 520) могучее светило.

Цыбин настолько слит с природными стихиями, что пейзажным становится даже его внешний облик, в котором отчетливо проступают типичные черты морского ландшафта. «Темное, смоляное лицо» героя, напоминающее днище лодки, одновременно озарено романтическим сиянием белеющего в морской дали «туго натянутого паруса» («Белеет парус одинокий...»), на который похожи «крутые узлы» мышц «под скулами».

[1] *Бердяев Н. А.* Судьба России. М.: Харьков, 1998. С. 326.

Традиционный для романтической литературы мотив паруса, возникающий в детали портрета Цыбина, – это вариация магистральной для рассказа темы счастья-ёлы, углубляющая ее, наделяющая многообразием смысловых оттенков, помогающая в результате прояснить духовно-нравственный «состав» русской души. Парус – это всегда символ свободной стихии, символ исканий, устремленности за горизонт. Это всегда окрыленное надеждой движение, путь, полет в неведомые дали, без чего невозможно существование не терпящей оковы, «напружиненной, как парус под ветром, когда все снасти дрожат от радости и поют» (т. 1, с. 520), русской души, воплощенной Замятиным в герое рассказа «Ёла». В этом контексте образ ёлы становится знаком свободы, оторванности от ограничивающей тверди «каменного берега», освобождения от мутного потока повседневности и буден, которые так тяготят и Сеню Бабушкина, и Федора Волкова, и Марея, и Цыбина. Избавление от них приходит ненадолго, оно призрачно, иллюзорно. Вдохнув счастья «достижения» заветных Африки, фонаря, ёлы, герои тут же с ним расстаются, потому что прощаются с жизнью, которая им, кстати говоря, с утратой мечты становится ненужной. Лишенные мечты, замкнутые круговертью повседневности, они сразу же мертвеют, становятся «обмякшими», неживыми, «балухманными», «чомором помраченными». И тот напор, с каким русская душа, томимая буднями, устремляется вдаль и высь, к мечте, к обладанию ею, связан с проявлением, может быть, самой национальной нашей черты – аффектом бытия, страстностью русской стихии, ее «кипением», вроде того, которое, стоя на «каменной площадке» высокого берега, наблюдали рыбаки, глядя вниз, в морскую «глубь». Там, «недалеко от берега, легкие водяные вихри прокалывали снизу водяную гладь, тотчас же опадали, рядом выскакивали новые – и еще, и еще – вся вода в этом месте как будто *кипела*.

У Цыбина заколотилось сердце, но он нарочно самым простым голосом сказал:

– Играет» (т. 1, с. 507) (Курсив мой. – Н. К.).

Заявленный в самом начале рассказа мотив “игры”, повторенный в повествовании «множество раз, выступая при этом каждый раз в новом варианте, новых очертаниях и во все новых сочетаниях с другими мотивами»[1], становится лейтмотивом, то есть образом-символом гигантской смысловой емкости и многоплановости. Перетекая и переливаясь из одного в другое («играет» у берега селедка, «играет» по-кошачьи с людьми океан, «играет» с Судьбой, испытывая ее, Цыбин), он организует сложную, разветвленную сеть «мотивных комбинаций», через неожиданное сочетание, «сцепление» которых проступает неповторимый узор русской души, русской стихии.

В мотиве «игры», сопряженном с мотивом «кипения», репродуцировано образное представление эмоциональной сферы русской души, имеющей поразительную степень напряженности, давлеющей над рассудком, холодным расчетом. Ее «кипящая», «играющая», пьянящая соком жизни страстность, заявляющая о себе во многих сценах, эпизодах, художественных деталях, особенно ярко представлена в коллективном лове сельди, когда «уже никто не знал – день сейчас или ночь» и «все забыли о том, что нужно есть, спать» и само «солнце все время вертелось в небе, как сумасшедшая круговая овца» (т. 1, с. 510). И как апогей динамики этих страстей – фигура «белозубого, пьяного, счастливого» Цыбина, с неистовой одержимостью участвующего в этом процессе, весело кричащего с «берега вниз» Фомичу о своей победе над морем, над Судьбой.

Мотив судьбы, определяющий в структуре рассказа, связан с мотивом азартного карточного поединка, в который плавно перетекает мотив игры, проясняющий мысль об органической неспособности живущего страстями русского человека «хладнокровно, спокойно» рассчитывать жизнь.

Образ азартной карточной игры, которую Цыбин ведет сначала с Клаусом, выигрывая у него нужную ему цену за помощь в ловле сельди («Игра шла крупная: ставкой была цыбинская

[1] *Гаспаров Б. М.* Из наблюдений над мотивной структурой романа М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита» // Даугава. Рига. 1988. № 10. С. 98.

ёла»), затем с океаном («Наполовину игра была уже выиграна, осталось взять еще одну карту: у моря <...>» (т. 1, с. 509)), делает рассказ подключенным к традициям отечественной классики, где карточная игра была образным воплощением поединка человека со Случаем, Судьбой.

Вообще страсть к карточной игре, «самой сильной» из всех свойственных человеку страстей, – настойчиво повторяющийся мотив русской литературы. С поразительной психологической глубиной ее природу исследовал Ф. М. Достоевский в романе «Игрок», назвавший эту страсть «своего рода адом, своего рода каторжной "баней"»[1], которую самому писателю, по собственному его признанию, довелось испытать во время заграничного путешествия в 1865–1867 годах. В одном из писем к А. Г. Достоевской он дает развернутую психологическую картину этого «ада»: «Вот уже раз двадцать, подходя к игорному столу, я сделал опыт, что если играть хладнокровно, *спокойно* и с расчетом, то нет *никакой возможности проиграть!* Клянусь тебе, возможности даже нет! Там слепой случай, а у меня расчет, следовательно, у меня перед ним шанс. Но что обыкновенно бывало? Я начинал обыкновенно *с сорока гульденов,* вынимал их из кармана, садился и ставил по одному, по два гульдена. Через четверть часа обыкновенно *(всегда*) я выигрывал вдвое. Тут-то бы и остановиться, и уйти, по крайней мере до вечера, чтобы успокоить возбужденные нервы (к тому же я сделал замечание (вернейшее), что я могу быть спокойным и хладнокровным за игрой не *более как полчаса сряду*). Но я отходил, только чтобы выкурить папироску, и тот час же бежал опять к игре. Для чего я это делал, зная наверное почти, что не выдержу, то есть проиграю? А для того, что каждый день, вставая утром, решал про себя, что это последний день в Гамбурге, что завтра уеду, а следовательно, мне нельзя было выжидать у рулетки. Я спешил поскорее, изо всех сил, выиграть сколько можно более, зараз в один день (потому что завтра ехать), хладнокровие терялось, нервы раздража-

[1] *Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч.: в 30 т. Т. 28-2. Письма 1860–1868 гг. Л.: Наука, 1985. С. 51.

лись, я пускался рисковать, сердился, ставил уже без расчету, на случай, который терялся, и – проигрывал (потому что, кто играет без расчету, тот безумец)»[1] (Курсив Ф. М. Достоевского. – ).

Страстное желание «выиграть сколько можно более, зараз в один день», «жажда мгновенного обогащения, то есть чуда, составляющие атмосферу игры в карты»[2], удивительным образом совпадают с национальным «составом» русской души, всегда «уповающей на чудо». Чудо всегда было «мотором русской истории», потому что русский человек, «играющий *без расчета*» с Жизнью, Судьбой, всегда «жаждал мгновенного» достижения цели, чудесно быстрой победы над ними (Курсив мой. – Н. К.). Не случайно, «нигде карты не вошли в такое употребление, как у нас: в русской жизни, карты – одна из непреложных и неизбежных стихий»[3]. Ее «непреложность и неизбежность» обусловлены модусом аффективной русской души, вечно томимой неясной мечтой о какой-то фантастически быстрой, сказочно-счастливой перемене своей судьбы, в результате чего наступит совершенно «новая, великолепная жизнь» (т. 1, с. 509), мечтой о которой захвачен и герой рассказа Замятина Цыбин, связывающий это «великолепие» с приобретением красавицы – ёлы. Кстати, в самом имени этой мечты, ёла, ставшего наименованием всего рассказа, репродуцирован мотив карточной игры, всегда ассоциирующейся с «нежданной *удачей*», являющейся «воплощением поэзии Случая, надежды на счастье, приходящих внезапно»[4] (Курсив мой. – Н. К.).

Выступая во все новых и новых смысловых «сцеплениях» и «комбинациях», мотив игры плавно, как в повороте калейдоскопа, перетекает в мотив пира, усиливающего мысль об избытке природной стихии в русском человеке.

---

[1] *Там же.* С. 193.

[2] *Лотман Ю. М.* В школе поэтического слова. Пушкин. Лермонтов. Гоголь. М.: Просвещение, 1994. С. 156.

[3] *Вяземский П. А.* Старая записная книжка. Л.: Издательство писателей в Ленинграде, 1929. С. 85.

[4] *Лотман Ю. М.* В школе поэтического слова. Пушкин. Лермонтов. Гоголь. М.: Просвещение, 1994. С. 155.

Возникший в сцене удачного, счастливого улова сельди, когда «для людей и чаек начался пир – и люди и птица стали, как пьяные, от огромных охапок серебряной, трепещущей, прыгающей пищи» (т. 1, с. 510), этот образ становится эквивалентом неистовой жажды жизни, аффекта бытия, сосредоточенных в русской стихии. В метафорически концентрированной структуре рассказа он обретает бесчисленное множество смысловых оттенков, организующих нравственно-философский подтекст рассказа.

Это и «братский пир» «людей и чаек», означающий союз, слияние человека и природы, их единение в общем чувстве «опьянения» жизнью, ее ликующей полноты. Это и восходящий к фольклорному образ «битвы-пира», которую ведут, похожие на богатырей, «крепкие» поморы с «тяжелым, медленным» океаном. Это и «свадебный пир», на который нетерпеливо спешит к своей ёле-невесте наряженный «в новую, еще не стиранную рубаху, в черный пиджак» вместо привычных «кожана» и «буксов» влюбленный Цыбин (т. 1, с. 513). Мотив невесты-ёлы, сквозной в художественной структуре рассказа, как и многие другие «мотивные комбинации», проясняет «состав» русской стихии. В любви к красавице-ёле, в которой «конфузливо» и «не глядя» в глаза Фомичу признается Цыбин, проявилась не робость и нежность неопытного сердца, а все-подчиняющая себе, самая подлинная, пылающая, вулканически – огнедышащая страсть, которая целиком овладевает героем, двигая всеми его помыслами, поступками и действиями. Именно она заставляет Цыбина самозабвенно копить три года деньги, складывая их в «жестяную довоенную коробку от Высоцского чая», в недрах которой, а не в чреве Анны, ставшей похожей «на пустой наполовину сверток» (т. 1, с. 508), «медленно зрел» плод его исступленной любви. Движимый этой слепой страстью, дико ревнуя, Цыбин чуть было не убил неожиданно объявившегося во время «сватовства»-торга за невесту-ёлу ненавистного соперника, «кругленького человечка в синей вязаной мурманке» (т. 1, с. 516).

В неистовом цыбинском стремлении обладать ёлой – одержимость яростной русской стихии, хорошо знакомой нам по

произведениям Ф. М. Достоевского, воплощенной им в образах Дмитрия Карамазова, Ставрогина, Рогожина и других и поэтически емко и точно сформулированной А. Блоком: «Да, так любить, как любит наша кровь, Никто из вас давно не любит!»[1]. С огромной глубиной и силой этим художникам удалось воплотить особенности национальной стихии. Они угадали, что «аффект бытия есть любовь»[2] и что эта любовь, как и сама русская стихия (явление мощное и всеохватное), – амбивалентна. Окрыляя и поднимая человека к духовно-нравственным высотам, она одновременно может оказаться слепой и разрушительной силой, уничтожающей прежде всего самого носителя этого чувства-страсти, как погубила она спешащего на свадебный пир Цыбина, обернувшегося для него «пиром-гибели».

Гибельность сил, содержащихся в самой двойственной, противоречивой, контрастной, как русская природа, русской душе, олицетворена в образе океанской стихии. В ней зеркально отразилась беспредельность и «необъятность» души Цыбина, «с которой трудно ему справиться» самому и которая обуславливает трагический исход его судьбы, потому что «широк русский человек, широк как русская земля, как русские поля. Славянский х а о с бушует в нем»[3] (Разрядка моя. – Н. К.).

Буря на море, в которую попадает возвращающийся домой с желанной ёлой Цыбин, – это аллегория «славянского хаоса», его водоворотов, вихрей и омутов, в которых гибнет герой рассказа. Это те скрытые подземные силы национальной стихии, которые, грозя прорваться наружу, бушуют «под порогом сознания», в подкорке русского человека, о чем гениально написано Ф. М. Достоевским и что вслед за ним отмечает в своих героях Е. Замятин. Ее «кипение» и напор едва сдерживаются «нарочно самой простой» (т. 1, с. 503) и будничной интонацией, с какой говорит Цыбин о страстно ожидаемой им и наконец случившей-

[1] *Блок А. А.* Стихотворения. Поэмы. Л.: Лениздат, 1974. С. 274.

[2] *Вышеславцев Б. П.* Русская стихия у Достоевского // Русские эмигранты о Достоевском. СПб.: «Андреев и сыновья», 1994. С. 86.

[3] *Бердяев Н.А.* Судьба России. М.: Харьков, 1998. С. 327.

ся «игре» сельди, загнанной китами в морскую губу; ее мощные подземные толчки обманно прикрываются нарочито спокойным курением героя, «сидящего на камне, возле своей избы» (т. 1, с. 508), и нетерпеливо поджидающего работодателя Клауса.

Бессознательная и подсознательная стихия, клокочущая за «спокойным изо всех сил» (т. 1, с. 509) внешним поведением Цыбина, образно конкретизируется в развитии мотива «дна», сквозном для творчества Е. Замятина и имеющем множество смысловых значений и оттенков, разнообразно проявленных в повестях «Уездное», «На куличках», в «Рассказе о самом главном», «Севере» и других. «Темно, где-то *на самом дне* в себе» (т. 1, с. 521) ощущающий жизнь Цыбин, движим именно этой стихией (Курсив мой. – Н. К.). «Темное», «подсознательное», «донное» накрывает как волной, захлестывает героя, неожиданно повторяясь в развитии мотива «оскаленных зубов», обретающих в поэтике творчества Замятина функцию глаз. «Смотрит на отца зубами» (т. 2, с. 8) наказанный им Атилла («Бич Божий»). С таким же «оскалом» в глазах «вцепляется» он взглядом в Басса, спровоцировавшего во время обеда учеников-заложников римского императора издевательский смех над Атиллой. Временами «оскалены, как зубы», пугающие Софью глаза Трофима Ивановича («Наводнение (т. 2, с. 171). «Оскаленными белыми зубами» глядит в «пухлое бабье лицо» ненавистного своего «соперника» Цыбин.

«Оскаленные глаза» – это квинтэссенция страсти, накала русской стихии, того темного и утробного в ней, что идет *со дна* души и что граничит с безумием, то есть с «забвением всякой меры во всем», с утратой чувства всякого предела (Курсив мой. – Н. К.).

Мотив безумия, важнейший в развитии темы русской души, многократно и разнообразно повторенный, неразрывно связан с поведенческим рисунком героя и заявлен в самом начале рассказа. Одержав первую победу в торге с Клаусом, Цыбин в порыве захлестнувших его эмоций «заорал вовсю <...> облапил Клауса, поднял его.

– Ты что? *С ума сошел*? – еле слышно продышал Клаус.

Цыбин и правда как *свихнулся*» (т. 1, с. 509) (Курсив мой. – Н. К.).

«Свихнувшийся» сначала от счастья, а потом от отчаяния Цыбин, «свихнувшееся» солнце, «все время вертящееся в небе, как сумасшедшая круговая овца» (т. 1, с. 510), «прорванные» внутри героя «шлюзы», в результате чего «все хлынуло в голову» (т. 1, с. 517), и ему захотелось «по-медвежьи» «“крушить все и ломать», – эти явные признаки безумия символизируют крайнюю степень напряжения русской стихии, ее неистовство и исступленность, прорывающие границы обыденной, будничной повседневности, опрокидывающие все, что мешает достижению цели, что оказывается препятствием на пути к ней, вплоть до убийства чужой и своей жизни. Неотвратимое подчинение своим страстям толкает Цыбина на безумный, с точки зрения холодного рассудка, поступок: не в силах расстаться с мечтой, воплощенной в ёле, стремительно несущейся по «черным волнам» к своей гибели, он «прыгает туда, к себе, на свою ёлу», куда его, «должно быть, звала» ее хозяйка-смерть (т. 1, с. 524).

В этом неразумном импульсивном поступке – вся суть национального характера, трагическая судьба которого, по Замятину, обусловлена его подчиненностью стихийным силам страстей, отсутствием в нем рационального самообладания и трезвого расчета, что характеризует поведение и Сени Бабушкина, и Федора Волкова, и Марея, и Цыбина.

Но одновременно в этой практической неразумности Замятин усматривал высокий смысл безумия «тех вечно несытых душ» России, о которых «поют в Чистый четверг на Страстной» (т. 2, с. 255). «В безумии, как верно считает Б. Вышеславцев, есть одна особенность – оно родственно с фантазией, бесконечно близко к ней, почти едино. Безумие и фантазия одной и той же стихии, живут в одном и том же лоне, все безумцы – фантасты, и все фантасты немного безумцы. Фантазия есть преображенное и просветленное безумие»[1].

[1] *Вышеславцев Б. П.* Русская стихия у Достоевского // Русские эмигранты о Достоевском. СПб.: «Андреев и сыновья», 1994. С. 83.

«Просветленное безумие» замятинских героев-фантазеров и мечтателей – в их романтической неспособности принять пошлость «обнесенной тыном» жизни, устроенной по законам рассудочного знания, голой логики, практической целесообразности, убивающих «душу живу». Поэтому вечны поиски дороги «в Дамаск», тоска по «Прекрасной Даме», огромному «фонарю», красавице-ёле, вечно страждущей и вечно ищущей «Града грядущего» русской души. «Здесь – трагедия и здесь – мучительное счастье подлинных скифов»-романтиков[1], к числу которых относится поморский рыбак Цыбин, герой рассказа Замятина «Ёла».

[1] *Замятин Е. И.* Я боюсь. Литературная критика. Публицистика. Воспоминания. М.: Наследие, 1999. С. 26.

*Глава восемнадцатая*

# «ДЕСЯТИМИНУТНАЯ ДРАМА» Е. ЗАМЯТИНА И НЕКОТОРЫЕ ЕЕ КОНТЕКСТЫ

© *Е. С. Тарасова*

Рассказ Е. И. Замятина «Десятиминутная драма» иронически изображает противостояние «старого» и «нового» мира и их парадоксально-комическое примирение. Композиционной доминантой, вокруг которой организован весь текст, становится движение трамвая по определенному маршруту, соотносящееся с развитием «десятиминутной трамвайной драмы»[1] по контролируемому рассказчиком сценарию. Пространство рассказа сужается до размера вагона: герои выходят на трамвайную площадку будто из-за кулис. Статика вагона, сцены, на которой разворачивается трагикомический конфликт «Десятиминутной драмы», противопоставляется динамике «несущегося» трамвая, о которой говорится в первых и последних строках рассказа. Дореволюционные и пореволюционные топонимы, фиксирующие маршрут трамвая, встраиваются в систему антитез и контрастов, которая покрывает все пространство текста, и сталкивает старый, досоветский мир с новым, коммунистическим: «Бывшая Благовещенская площадь, – по-новому площадь Труда!»[2], «Большой проспект… ныне проспект Пролетарской Победы!»[3]. Борьба старой и новой эпохи, заданная пространственным противопоставлением, развивается благодаря появлению «необходимых данных для трагического конфликта: с одной стороны – труда, с другой стороны – нетрудового элемента»[4].

Первоначальный замысел Замятина, как известно из одного его блокнотного наброска, был в изображении конфликта между

[1] *Замятин Е. И.* Десятиминутная драма // Замятин Е. И. Бич Божий: Роман. Париж: Дом книги, 1938. С. 112.

[2] *Там же.* С. 112.

[3] *Там же.* С. 115.

[4] *Там же.* С. 112.

двумя «классовыми противниками» – «пьяным мастеровым» и «очень щеголеватым нэпманом»[1]. Динамика настроения подвыпившего рабочего, восхищение которого сменяется «пролетарским гневом», показывает неотвратимость страшной сцены столкновения героев: «Ах, красавчик ты мой! Ну, и хорош! Одни сапожки чего стоят... Эх, ты милый... – Пауза. – А погоди, уж и бить же мы будем вашего брата, сволочей! Прямо... в плюшку вас всех... так вашу так!»[2]. Настраивая читательские ожидания на нужный ему лад, Замятин развивает этот мотив: «Пьяный встает, покачивается, к нэпману. Ну – сейчас в морду даст»[3]. Но социальное напряжение между героями резко снимается с помощью комического финального хода, от которого все пассажиры трамвая «умирают со смеху»[4]: «Может, и никогда в жизни уж больше тебя не увижу – так дай я напоследок тебя расцелую... милый ты мой!»[5]. Сохраняя основную идею наброска, Замятин перестраивает конфликт между героями, изменяя воплощение «старого» Благовещения: «щеголеватый» нэпман в сапожках трансформируется в «прекрасного молодого»[6] интеллигента в американских очках. Неожиданная развязка блокнотной зарисовки, превращающая ее в анекдот, реализуется в итоговом тексте «Десятиминутной драмы» как новеллистический пуант.

Жанрово рассказ отчетливо тяготеет к фельетону с его сиюминутными, газетными подробностями. В первый вариант «Десятиминутной драмы» Замятин внес «крымские» детали, тематически встраивающие рассказ в контекст литературно-научного и художественного сборника «Гул земли». Привлечением разных деятелей искусства и науки к изданию сборника занималась особая Комиссия помощи Крыму после землетрясения

---

[1] *Замятин Е. И.* Собр.соч.: в 5 т. Т. 5. Трудное мастерство / сост., подгот. текста, коммент. С. С. Никоненко и А. Н. Тюрина. М.: Русская книга, 2011. С. 182.

[2] *Там же.* С. 182–183.

[3] *Там же.* С. 183.

[4] *Там же.* С. 183.

[5] *Там же.* С. 183.

[6] *Замятин Е. И.* Десятиминутная драма // Гул земли: Литературно-научный и художественный сборник. Л.: Красная газета, 1928. С. 25.

1927 года. Замятин, избранный в 1928 году председателем Всероссийского союза писателей, помещает в «Гуле земли» «Десятиминутную драму», а в альманахе «Писатели Крыму» – другой рассказ «Ёла». Элементы «Десятиминутной драмы», прямо связывающие рассказ с крымским землетрясением, выделяются на общем фоне повествования: «Расстопырив ноги в валенках, он [мастеровой] непрочно стал посредине вагона. Никому кроме него неощутимое – под валенками происходило крымское землетрясение в три-четыре балла»[1]; «нагнулся он погладить добермана, но землетрясение подкосило его»[2]. Вписанное в текст для усиления фельетонной злободневности крымское землетрясение, которое не было значимо для развития сюжета, было с легкостью элиминировано Замятиным в следующей редакции рассказа, когда событие 1927 года стало забываться и потеряло свою остроту. Карикатурный образ «лакированного» интеллигента в «дышле» очков, победа «труда» над «нетрудовым элементом» без применения грубой силы, имплицитный мотив всепрощения по отношению даже к «члену капитала» и описание крепкого и полного сил мастерового («У молодого человека сверкали очки, у моего соседа – зубы. Зубы у него были белые, крепкие – от ржаного хлеба, от мороза, от улыбки»[3]) – все это позволяет при желании увидеть в рассказе Замятина идейную советскую направленность, благодаря которой текст был допущен к публикации. Парадоксально, однако, что «крымский» вариант «Десятиминутной драмы» был положительно воспринят и периодическими эмигрантскими изданиями: рассказ был приведен в соответствие с правилами дореволюционной орфографии и в 1928 году переиздан в парижской газете «Дни», в харбинской газете «Гун-Бао» и в бухарестском номере «Нашей речи» (нет сведений, что Замятин давал разрешение на эти публикации). Вероятно, интерес эмигрантских изданий привлек злободневный характер «основной коллизии» рассказа – столкно-

[1] *Замятин Е. И.* Десятиминутная драма // Гул земли: Литературно-научный и художественный сборник. Л.: Красная газета, 1928. С. 25.

[2] *Там же.* С. 25.

[3] *Там же.* С. 25.

вение аккуратного красавчика-интеллигента с грубым подвыпившим рабочим и гротескные детали в изображении последнего: «Растопырив ноги в валенках, он непрочно стал посредине вагона»[1]; «А и бить же мы вас, сволочей, будем! – вдруг сказал он прекрасному молодому человеку. – Ты – хто? Ты – член капитала, вот ты хто!»[2]

Второй вариант рассказа, датируемый автором 1929 годом, вошел в книгу «Бич Божий», опубликованную в Париже только после смерти писателя в 1938-ом году, спустя десять лет после «крымского» издания. В этой редакции «Десятиминутной драмы», стилистически отточенной на идейно-тематическом, композиционном и сюжетно-временном уровнях текста, фельетонные детали не пропадают, но трансформируются из-за более жесткой иронии над советской действительностью. Предмет спора «розовых комсомолок»[3], скрытый в «крымском» варианте из-за цензурных соображений, в тексте 1929 года назван прямо: если в «Гуле земли» они спорили о какой-то неопределенной «оппозиции»[4], то во второй редакции – о Троцком[5]

| | |
|---|---|
| «Внутри вагона было светло. Две розовые комсомолки спорили *о Троцком*»[6] | «Внутри вагона было светло, две розовые комсомолки спорили *об оппозиции*...»[7] |

Скорее всего, комсомолки обсуждают действия «объединенной оппозиции» Троцкого, Каменева и Зиновьева, выступавшей против курса Сталина в 1926–1927 годах – один из самых острых политических процессов для современников Замятина. Если учитывать, что действие рассказа происходит зимой, а первая публикация текста относится к лету 1928 года, можно

---

[1] *Замятин Е. И.* Десятиминутная драма // Гул земли: Литературно-научный и художественный сборник. Л.: Красная газета, 1928. С. 25.

[2] *Там же.* С. 25.

[3] *Там же.* С. 25.

[4] *Там же.* С. 25.

[5] *Замятин Е. И.* Десятиминутная драма // *Замятин Е. И.* Бич Божий: Роман. Париж: Дом книги, 1938. С. 112.

[6] *Замятин Е. И.* Десятиминутная драма // Гул земли: Литературно-научный и художественный сборник. Л.: Красная газета, 1928. С. 25.

[7] *Замятин Е. И.* Десятиминутная драма // *Замятин Е. И.* Бич Божий: Роман. Париж: Дом книги, 1938. С. 112.

предположить, что девушки спорят о правомерности высылки Троцкого в Алма-Ату, постановление о которой вышло в январе 1928 года, или же о более раннем лишении Троцкого постов наркома по военным и морским делам и председателя реввоенсовета в январе 1925 года. Примечательно, что не только Замятин интересовался Троцким, но и Троцкий Замятиным. В 1923 году, называя писателя «художником “Островитян”», Троцкий писал: «Дело у него идет, собственно, об англичанах. <...> Но под той же обложкой у него очерки о русских островитянах, об интеллигентах, которые живут на острове в чуждом и враждебном им океане советской действительности. <...> И пишет ли Замятин о русских в Лондоне или об англичанах в Петрограде, сам он остается несомненным внутренним эмигрантом»[1]. Изображенный в «Десятиминутной драме» путь интеллигента в американских очках на Васильевский *остров* и его отторжение от советского рабочего при желании можно пародийно соотности с этой цитатой из Троцкого.

Яркая фельетонная деталь – «Брошюра с Троцким» – появляется и в другом рассказе Замятина «Икс» (1926 год). Катастрофа в «Иксе» должна случиться от столкновения «двух враждующих линий спектра – красной и золотой, революционной и купольной»[2], пересекающихся с третьей – «сиреневой, майской, любовной»[3]. Схожий прием построения текста находим и в «Десятиминутной драме»: два разговора, заявленные в начале рассказа, намекают на две ключевые линии, пунктиром проходящие через весь текст: социально-политическую («Две розовые комсомолки спорили о Троцком»[4]) и библейскую («Кондуктор тихо беседовал с бывшим старичком о Боге»[5]). Противопоставление мирского, громкого спора сакральной, тихой беседе открывает цепочку контрастов, из которой «соткан» весь

[1] *Троцкий Л. Д.* Литература и революция. М.: Политиздат, 1991. С. 38–39.

[2] *Замятин Е. И.* Собр. соч.: в 5 т. Т. 2 / сост., подгот. текста, коммент. С. С. Никоненко и А. Н. Тюрина. М.: Русская книга, 2003. С. 97.

[3] *Там же.* С. 96.

[4] *Замятин Е. И.* Десятиминутная драма // *Замятин Е. И.* Бич Божий: Роман. Париж: Дом книги, 1938. С. 112.

[5] *Там же.*

текст рассказа. «Революционная» и «купольная» линии выражены
в тексте «Десятиминутной драмы» более эксплицитно, любовная – менее явно, косвенно проявляясь лишь в образе «Девы Марии» и финальном поцелуе мастерового и интеллигента. В анекдотическом ключе в «Иксе» также употребляется актуальный для эпохи 1920-х годов канцеляризм «нетрудовой элемент»: «Но духовные особы размахивают не кадилами, а метлами, что переносит все действия из плана религии в план революции: это – просто нетрудовой элемент, отбывающий трудовую повинность на пользу народа»[1]. Трое милиционеров в «Иксе» названы Замятиным «статистами без слов»[2] – сходную характеристику в «Гуле земли» писатель дает пассажирам трамвая: «Никто, кроме меня, не знал, что сейчас они <...> сделаются статистами моего рассказа»[3]. Немногочисленная «трамвайная аудитория» «Десятиминутной драмы» – комсомолки, старичок из «бывших», дама с контрабандным щенком и кондуктор – представлена в «Десятиминутной драме» как галерея социальных типов эпохи, что полностью соответствует установкам стандартного фельетониста.

Замятин насмешливо показывает, что мастеровой, появившись в трамвае, сначала восхищается «замечательным щенком» («Тютька, тютька... Тютёчек ты мой!»[4]) и только после этого, замечая интеллигента, взаимодействует с ним аналогичным образом: «Очки-то, глядите, братцы мои! Ну, и хорош! Милый ты мой!»[5]. Речевая характеристика персонажа и в целом принцип прорисовки социально типа 1920-х годов напоминает упражнение в фельетонном стиле М. Зощенко. Образ дамы, везущей в корзинке щенка, созвучен известному стихотворению С. Я. Мар-

[1] *Замятин Е. И.* Икс // *Замятин Е. И.* Собр. соч.: в 5 т. Т. 2. М.: Русская книга, 2003. С. 94.

[2] *Там же.* С. 104.

[3] *Замятин Е. И.* Десятиминутная драма // Гул земли: Литературно-научный и художественный сборник. Л.: Красная газета, 1928. С. 25.

[4] *Замятин Е. И.* Десятиминутная драма // *Замятин Е. И.* Бич Божий: Роман. Париж: Дом книги, 1938. С. 113.

[5] *Там же*. С. 113.

шака «Багаж», впервые опубликованному в 1926 году. Примечательно, что «крымском» варианте рассказа намеренно подчеркивается породистость «маленькой собачонки»: «дама везла в корзиночке щенка – добермана»[1] (порода щенка указывается в рассказе шесть раз). Но в поздней редакции «Десятиминутной драмы» фраза перестраивается: «Дама контрабандой везла в корзинке щенка»[2]. Указание на породу собаки – доберман, которая в советскую эпоху применялась для служебнорозыскных целей, заменяется ироничным уточнением «преступной» характеристики багажа дамы: щенка видит вся «трамвайная аудитория», хотя, предполагается, что дама везет его скрытно, «контрабандой» (не для того ли, чтобы собачонка не пропала, как это случилось в стихотворении Маршака?).

Однако Замятин во время написания «Десятиминутной драмы» мог ставить себе и еще одну важную цель – спародировать знаменитое стихотворение Николая Гумилева «Заблудившийся трамвай»: в глаза бросаются достаточно многочисленные переклички между этими двумя текстами. Сразу же отметим, что Замятин и Гумилев тесно общались в марте 1920 года, когда было написано гумилевское стихотворение[3], и что в поздних блокнотных заметках Замятина даже отыскивается запись «Какое счастье: попасть на заблудившийся трамвай»[4]. Встреча и взаимоотношения разных эпох – ключевая тема обоих текстов: если трамвай Гумилева тревожно блуждает «в бездне времен»[5], то в «Десятиминутной драме» столкновение двух эпох реализуется через встречу мастерового и интеллигента, фоном которой служит контраст старых и новых топонимов. Обращаясь к тематике

[1] *Замятин Е. И.* Десятиминутная драма // Гул земли: Литературно-научный и художественный сборник. Л.: Красная газета, 1928. С. 25.

[2] *Замятин Е. И.* Десятиминутная драма // *Замятин Е. И.* Бич Божий: Роман. Париж: Дом книги, 1938. С. 112.

[3] См.: Жизнь Николая Гумилева / сост., авторы комментариев Ю. В. Зобнин, В. А. Петрановский, А. К. Станюкович. Л.: Международный фонд истории науки, 1991.

[4] *Замятин Е. И.* Собр. соч.: в 5 т. Т. 5 / сост., подгот. текста, коммент. С. С. Никоненко и А. Н. Тюрина. М.: Русская книга, 2011. С. 452.

[5] *Гумилев Н. С.* Полн. собр. соч.: в 10 т. Т. 4. М.: Воскресенье, 2001. С. 81.

крымского землетрясения в первом варианте своего рассказа, Замятин *не* переносит действие рассказа на юг. Писателю, по-видимому, было важно изобразить именно ленинградский трамвай: петербургский локус объединяет «Десятиминутную драму» с текстом Гумилева. Если первые строки из «Гула земли» («Трамвай № 4, с двумя желтыми глазами, *летел* сквозь зиму, ветер, невскую ледяную тьму»[1]) созвучны «гумилевскому» началу «Передо мною *летел* трамвай»[2], то измененный фрагмент из второго варианта рассказа («Трамвай № 4, с двумя желтыми глазами, *несся* сквозь холод, ветер, тьму вдоль замерзшей Невы»[3] соотносится с дальнейшем описанием «заблудившегося трамвая» – «*Мчался* он бурей тёмной, крылатой»[4]. Финальная фраза «Десятиминутной драмы», окольцовывающая весь текст («трамвай *грохотал* по рельсам все дальше – сквозь ветер, тьму, вдоль замерзшей Невы»[5]), перекликается со звуковой характеристикой трамвая Гумилева («Мы *прогремели* по трём мостам»[6]).

Реальный ленинградский трамвай №4, изображенный в рассказе Замятина, в 1910–1920-х годах, то есть во время написания обоих текстов, следовал от Площади Труда по мосту Лейтенанта Шмидта на Васильевский остров. Несмотря на полет сквозь пространство и время, гумилевский «заблудившийся трамвай» держится своего петербургского «маршрута». Гумилев мог связывать «забор дощатый», «дом в три окна и серый газон»[7] с домом на Васильевском острове (Тучков переулок, 17), в котором он прожил два года вместе с Ахматовой. Путешествие трамвая по Петербургу конкретизируется в тексте и далее: упоминание

---

[1] *Замятин Е. И.* Десятиминутная драма // Гул земли: Литературно-научный и художественный сборник. Л.: Красная газета, 1928. С. 25.

[2] *Гумилев Н. С.* Полн. собр. соч.: в 10 т. Т. 4. М.: Воскресенье, 2001. С. 81.

[3] *Замятин Е. И.* Десятиминутная драма // *Замятин Е. И.* Бич Божий: Роман. Париж: Дом книги, 1938. С. 112.

[4] *Гумилев Н. С.* Полн. собр. соч.: в 10 т. Т. 4. М.: Воскресенье, 2001. С. 81.

[5] *Замятин Е. И.* Десятиминутная драма // *Замятин Е. И.* Бич Божий: Роман. Париж: Дом книги, 1938. С. 112.

[6] *Гумилев Н. С.* Полн. собр. соч.: в 10 т. Т. 4. М.: Воскресенье, 2001. С. 81.

[7] *Там же.* С. 82.

Медного всадника и «Исакия» показывают перемещение трамвая на другой берег реки. Мотив пересечения границы – переход через Неву, отделяющую Васильевский остров от остальной части города – появляется и в «Заблудившемся трамвае», и в «Десятиминутной драме». Именно перед попаданием на другую сторону Невы к Медному всаднику, то есть во время пересечения реки, в сознании лирического героя Гумилева происходит перемена:

> Понял теперь я: наша свобода
> Только оттуда бьющий свет,
> Люди и тени стоят у входа
> В зоологический сад планет[1]

«Космическая», «планетарная» метафора, связанная со светом и темнотой, возникает и в тексте Замятина: «Мастеровой, не отрываясь, глядел в его очки. Вселенная, покачиваясь, плыла перед ним. Земля в нем совершила полный оборот в течение секунды, солнце заходило – и вот оно уже зашло, белые зубы потемнели. На лице была ночь»[2]. Если в стихотворении Гумилева мотив пересечения границы возникает прямо через упоминание моста («Мы прогремели по трём мостам»[3], «И за мостом летит на меня»[4]), то Замятин, наоборот, дважды сообщает, что его трамвай движется «вдоль замерзшей Невы». Переход трамвая №4 через Неву для тех, кто не был знаком с этим трамвайным маршрутом, угадывается лишь в одном уточнении рассказчика, сообщающего, что интеллигенту: «надо вовремя, точно попасть на Васильевский остров к полудеве Марии»[5]. Как и в «Заблудившемся трамвае», пересечение Невы в «Десятиминутной дра-

[1] *Гумилев Н. С.* Полн. собр. соч.: в 10 т. Т. 4. М.: Воскресенье, 2001. С. 82.

[2] *Замятин Е. И.* Десятиминутная драма // *Замятин Е. И.* Бич Божий: Роман. Париж: Дом книги, 1938. С. 114.

[3] *Гумилев Н. С.* Полн. собр. соч.: в 10 т. Т. 4. М.: Воскресенье, 2001. С. 81.

[4] *Там же*. С. 82.

[5] *Замятин Е. И.* Десятиминутная драма // *Замятин Е. И.* Бич Божий: Роман. Париж: Дом книги, 1938. С. 113.

ме» символически можно связать с изменением точки зрения героя: намерение подвыпившего мастерового: «А и бить же мы вас, сукиных детей, будем... эх!»[1] резко трансформируется в: «Красавчик ты мой – дай я тебя поцелую!»[2] именно после движения по мосту. Замятин перестраивает реальное движение трамвая №4, пропуская несколько остановок в реальном маршруте и намеренно выделяя станцию «Проспект Пролетарской Победы», что в некотором роде позволяет назвать этот трамвай «заблудившимся», сошедшим со своего «реального» пути. Писатель вводит этот топоним в кульминацию рассказа для усиления приема обманутого ожидания, заставляя читателя поверить в финальную «победу» рабочего и приближающийся удар по американским очкам «классового врага».

Вагоновожатого в «заблудившемся трамвае», мчащемся «бурей тёмной, крылатой»[3], можно трактовать как Харона, везущего души через реку Стикс. Косвенно загробная тематика, возможно, появляется и в «Десятиминутной драме»: трамвай № 4 во время написания рассказа был маршрутом, соединяющим два кладбища – Волково и Смоленское, его две конечные остановки. Но если у Гумилева лирический герой остается неуслышанным («Остановите, вагоновожатый, // Остановите сейчас вагон!»[4]) и вагон не останавливается, то герой Замятина оказывается сильнее и властнее кондуктора, не позволяя ему, наоборот, начать движение трамвая, пока «сцена» с интеллигентом не закончена. Кондуктор хватает мастерового за рукав со словами «Гражданин, гражданин! Полегче! Тут не полагается!»[5], но резкий и внушающий страх ответ мастерового «Ты... ты лучше не лезь! Не лезь, говорю!»[6] заставляют кондуктора «окаменеть»[1]

---

[1] *Замятин Е. И.* Десятиминутная драма // *Замятин Е. И.* Бич Божий: Роман. Париж: Дом книги, 1938. С. 114.

[2] *Там же*. С. 115.

[3] *Гумилев Н. С.* Полн. собр. соч.: в 10 т. Т. 4. М.: Воскресенье, 2001. С. 81.

[4] *Там же*. С. 81.

[5] *Замятин Е. И.* Десятиминутная драма // *Замятин Е. И.* Бич Божий: Роман. Париж: Дом книги, 1938. С. 115.

[6] *Там же.*

и ясно дают понять, что борьба с «членами капитала» «полагается» пролетарию в любых обстоятельствах. Следующую остановку кондуктор уже объявляет не возгласом, а робким бормотанием, что парадоксальным образом не стыкуется с восклицательной окраской его реплики: «Большой проспект... ныне проспект Пролетарской Победы! – пробормотал кондуктор, робко открывая дверь»[2]. Важно, что Гумилев изображает именно вагоновожатого, то есть водителя, контролирующего ход трамвая, в то время как в «Десятиминутной драме» появляется кондуктор, который лишь давал вагоновожатому звонок, сообщающий, что трамвай готов к отправлению. Но вместе с этим у Замятина роль кондуктора наделяется дополнительными функциями, скрепляющих разные планы текста: он ответственен не только за порядок в трамвае, но и за соблюдение «законов драматургии»[3] и христианского долга. Действие драмы открывается «возгласом кондуктора», он не может «отправить вагон, пока там не появится второй элемент, необходимый для драматического конфликта»[4], а затем в нужный момент заполняет драматическую паузу: кондуктор «торопился к месту действия, чтобы выполнить свой долг христианина и главы пассажиров»[5]. Укажем, что кинематографический и драматический уровень рассказа был подробно проанализирован нами в другой работе «“Американские очки” как ключ к рассказу Е. Замятина “Десятиминутная драма”».

Почти все герои второго плана «Десятиминутной драмы», «трамвайная аудитория», как называет их Замятин, фигурируют в тексте несколько раз. Только «бывший старичок» единожды «промелькнул» в тексте рассказа так же стремительно, как и в пятой строфе у Гумилева:

---

[1] *Там же*.

[2] *Замятин Е. И.* Десятиминутная драма // *Замятин Е. И.* Бич Божий: Роман. Париж: Дом книги, 1938. С. 115.

[3] *Там же.* С. 114.

[4] *Там же.*

[5] *Там же.*

...промелькнув у оконной рамы,
Бросил нам вслед пытливый взгляд
Нищий старик, – конечно, тот самый,
Что умер в Бейруте год назад[1]

С образом старика из «бывших», тихо беседующего с кондуктором о Боге, в «Десятиминутную драму» проникает библейская составляющая текста, чрезвычайно важная для «Заблудившегося трамвая». В дальнейшем эта тема развивается через топонимику: с дореволюционном названием остановки трамвая № 4 связана библейская метафора, иронично раскрывающая образ интеллигента. Замятин обозначает молодого человека как «явно нетрудового элемента в виде архангела Гавриила, с неожиданным известием представшего Деве Марии»[2]. Очаровательный молодой человек входит в трамвай на Благовещенской площади, держа в руках советскую общественно-политическую газету «Известия», тем самым предоставляя рассказчику прекрасную возможность провести параллель с библейским образом архангела Гавриила, принесшего Деве Марии благую весть (известие) о будущем рождении Христа. Замятин развивает эту метафору и в дальнейшем: интеллигент «нетерпеливо постукивал в пол лакированным копытом: нужно было вовремя поспеть на Васильевских остров к полудеве Марии»[3], и ближе к развязке – «он понял, что его василеостровское счастье погибло: в крови, синяках – он не сможет явиться своей Марии»[4]. Через постепенный переход «Дева Мария» – «полудева Мария» – «своя Мария» Замятин постепенно «материализует» библейский образ, косвенно вводя в рассказ любовную линию: Мария представляется читателям как возлюбленная прекрасного молодого человека. Но Мария остается «неявленным» читателю персонажем «Десятиминутной драмы», как и Машенька, которая «жила и пела»[5]

[1] *Гумилев Н. С.* Полн. собр. соч.: В 10 т. Т. 4.. М.: Воскресенье, 2001. С. 81.

[2] *Замятин Е. И.* Десятиминутная драма // *Замятин Е. И.* Бич Божий: Роман. Париж: Дом книги, 1938. С. 112.

[3] *Там же*. С. 113.

[4] *Там же*. С. 114.

[5] *Гумилев Н. С.* Полн. собр. соч.: в 10 т. Т. 4. М.: Воскресенье, 2001. С. 82.

в том месте, мимо которого пронесся «гумилевский» «заблудившийся трамвай». Дистанция между героем и его возлюбленной, недосягаемость и «призрачность» образа Марии-Машеньки, также связывают тексты Замятина и Гумилева.

Таким образом, в своей экспериментальной новелле Е. Замятин, как нам кажется, соединяет «гумилевское», поэтическо-символическое, и «зощенковское», фельетонное, начало. На площадке «заблудившегося» трамвая Замятина появляется новый, «трудовой» элемент советского общества, заглушающий лиризм Гумилева. В заключение отметим, что восьмого августа 1929 года Замятин читал «Десятиминутную драму» на даче у хорошо осведомленного Максимилиана Волошина[1], возможно, рассчитывая как раз на ситуацию узнавания «гумилевского» сюжета и его переосмысление в контексте советской эпохи конца 1920-х годов.

[1] Рукописное наследие Евгения Ивановича Замятина. Вып. 3. Ч. 1. / сост. Л. И. Бучинина, М. Ю. Любимова. СПб: Издательство Российской национальной библиотеки, 1997. С. 346.

*Глава девятнадцатая*

# РУССКОЕ/УНИВЕРСАЛЬНОЕ. «НА ДНЕ» РЕНУАРА ПО СЦЕНАРИЮ ЗАМЯТИНА

© *Л. Геллер*

В 1936 году знаменитый уже тогда французский режиссер Жан Ренуар снял по мотивам пьесы Максима Горького фильм *На дне*. Сценарий для него написал Евгений Замятин. Фильм получил премию Луи Деллюка за лучшую кинокартину года. Он и сегодня важен как произведение киноискусства; вместе с тем он очень интересен для исследователей Горького, Замятина, культуры русской эмиграции, русской культуры в ее связях с другими культурами. Интересен, наконец, для тех, кто изучает диалог искусств, – в этом случае взаимодействие между театром, литературой, кино.

Мы не исключаем, что существуют исследования ренуаровского *На дне* в горьковедческой перспективе; нам они неизвестны. В среде же замятиноведов фильм упоминается часто, и появляются публикации, посвященные сценариям Замятина, в том числе и сценарию *На дне*. Мы широко пользовались работами Наталии Примочкиной, Брайана Д. Харви, Марины Любимовой, Натальи Нусиновой, Натальи Желтовой[1]: выражаем им нашу признательность. С чувством печали и глубокой благодарности необходимо упомянуть покойных Александра Галушкина и Рашита Янгирова, без которых нельзя себе представить ни изучение наследия Замятина, ни изучение культуры эмиграции.

Несмотря на то, что *На дне* изучается, тема далеко не исчерпана. К тому же порой она затемняется противоречивыми сведениями, часть которых берет истоки в высказываниях

[1] См. список литературы в конце монографии. См. также: *Желтова Н.* Наука о Е. И. Замятине в монографиях начала XXI века // Вестник Тамбовского университета. Серия: Гуманитарные науки. 2012. Вып. 2 (106).

современников, как свидетелей, так и участников процесса. Это относится не только к изучению русской литературы или культуры. То же происходит в киноведении, в бесчисленных исследованиях творчества Жана Ренуара, в богатой мемуаристике, связанной с историей французского кино.

Возьмем пример. В *Хронике*, составленной Рашитом Янгировым, находим заметку из газеты «Харбинское время» о показе *На дне*:

Осколок былой России. <…> Родные мелодии. Улицы старого Санкт-Петербурга. <…> Наш город под впечатлением популярной драмы, ныне переделанной для кинематографа известным эмигрантским писателем Замятиным. Надо отдать ему справедливость, сделан фильм прекрасно. <…> Картина, если не считать языка. полностью русская. Русским является весь типаж (городовые, чиновник, прислуга в ресторанах и т.д.). Наконец, огромное впечатление оставляет мелодия популярной песни «Солнце всходит и заходит» в исполнении хора. Вчера публика расходилась под впечатлением, можно сказать, исключительным. Картина ее покорила и обворожила.[1]

Сообщение о том, что в начале 1938 года, год спустя после парижской премьеры, фильм был показан в Харбине, интересно как указание на охват и темпы распространения кинопродукции в мире русской эмиграции, и, прежде всего, как свидетельство о восприятии фильма. С одной стороны, Замятину полностью приписывается заслуга за качество фильма, с другой, особый упор делается на «русскость» произведения, его декораций, типажей, атмосферы.

Рецепция фильма во Франции расставляет акценты совсем иначе. Эти и другие несовпадения достойны рассмотрения.

Резюмируем, упрощая для удобства изложения, представления, которые, как кажется, уже вошли в замятиноведческий обиход. (а) Замятин адаптирует пьесу Горького для кино, реализуя свою старую идею. (б) При этом он остается верен пьесе, внося в нее лишь необходимые с кинематографической

[1] Хроника кинематографической жизни русского зарубежья. Т. 2 / сост. Р. Янгиров. М.: Книжница-Русский путь, 2010. С. 395.

точки зрения изменения. (в) Писатель находит режиссера, который увлекается сценарием и следует ему в постановке фильма. (г) Предполагается, как в «Харбинском времени», что именно Замятину картина обязана успехом и у публики, и у критики, выражением чего служит завоеванная ею премия. (д) Большинство комментаторов, осыпающих похвалами режиссера, забывают о мастерском качестве сценария; исследователям предстоит раскрыть решающее значение Замятина для ренуаровской постановки.

В этих утверждениях есть большая доля истины, особенно в последнем пункте; даже серьезным академическим изданиям случается в наши дни, обсуждая фильм, забыть о Замятине: так, в недавно изданной в Польше всеобщей истории кино о сценарии *На дне* сказано только, что он написан самим Ренуаром и Шарлем Спааком.[1] И Александр Сезонски, автор одной из самых авторитетных книг о французских фильмах Ренуара, опирающейся на длинную серию интервью и бесед с режиссером, утверждает прямо, что последний просто-напросто отбросил текст Замятина и вместе со Спааком создал совсем другой сценарий.[2] Мы покажем далее ошибочность этого мнения.

Итак, с перечисленными положениями можно согласиться, – но только до определенной степени. Потребовалась бы объемная монография для обзора богатейшей тематики, которую, как в фокусе, сосредоточивает фильм Ренуара. Мы сможем лишь бегло коснуться некоторых ее аспектов. В центр внимания поставим не сам фильм, не его поэтику или работу режиссера, а процесс адаптации горьковского произведения – и реальный фон этого процесса, – роль Замятина-сценариста, отношения между пьесой, сценарными версиями (их было больше, чем принято думать) и кинофильмом в том виде, в каком он доступен сегодня[3]. Мы используем как материалы, известные по

[1] См. *Lubelski T., Sowicska I., Syska R.* Historia kina. Kino klasyczne. T. 2. Krakyw: Universitas, 2012. S. 180.

[2] *Sesonske A.* Jean Renoir, the French Films, 1924–1939. Oxford: U. Press, 1980.

[3] Мы пользуемся версией, выпущенной фирмой René Chateau на DVD в 2002 году.

другим публикациям, так и новоепрочтение архивов, хранящихся в парижском Музее кино-Синематеке;ихизучал Брайан Харви;из них можно извлечь еще много информации.[1] Русские архивы Синематеки несколько раз горели; часть документов в них потеряна, часть сохранилась только в ксерокопиях и в неполном объеме. Мы обратились к исследованиям по творчеству Ренуара и истории французского кино. Нам не удалось во всем разобраться; история *На дне* все еще полна пробелов; мы постараемся, избегая полемики, по мере возможности уточнить, внести ряд коррективов в устоявшиеся мнения, добавить некоторые подробности, сформулировать новые вопросы.

Начнем с конца, воспользовавшись вышеприведенной цитатой из «Харбинского времени». Подобные оценки и факт премирования фильма подкрепляют убеждение о его большом и всеобщем успехе. Это, однако, не столь очевидно. Так, говоря о премии, обычно забывают добавить, что в то время существовал более престижный Гран-при, Большой Приз, за лучший фильм года (в 1936 году его получил ныне канувший в забвение *Призыв безмолвия* Леона Пуарье), а премию Луи Деллюка стала давать – впервые как раз за тот же 1936 год – группа молодых критиков, боровшихся против засилия «академизма». Фильм был признан авангардным, неудивительно, что его путь к широкому зрителю был нелегким (как нелегким оказался путь к премии: жюри понадобилось голосовать несколько раз, чтобы определить победителя, а ближайшим соперником было *Преступление господина Ланжа*, другой фильм Ренуара[2]).

Пресса, по своему обыкновению, начала рекламную кампанию рано, еще не закончились съемки; в таких журналах как *Французская кинематография* и *Для Вас (Pour Vous)* стали появляться отчеты о ходе производства, анонсы, плакаты. Затем,

[1] Archives de la Bibliothèque Cinémathèque française, fonds Société de films ALBATROS 105 B12, fonds Jean Renoir Renoir1-B1, Renoir2-B2. Приносим искреннюю благодарность работникам библиотеки и, в первую очередь, ответственным за архивы г-ну Режису Роберу (Régis Robert) и г-же Дельфине Варен (Delphine Warin). См. ниже опись материалов и в Приложении выборку, переведенную на русский.

[2] См.: La Cinématographie française. 1936. 10 décembre.

однако, эта кампания прекратилась и, как кажется, раньше, чем для других фильмов, в том числе и самого Ренуара. До выпуска картины такую кампанию ведут продюсеры и прокатчики; затем в дело вступают владельцы кинотеатров. Отсутствие рекламы со стороны последних – плохой признак. И действительно, есть указания на то, что кинотеатры не хотели делать заказы на картину[1]; ситуация несколько улучшилась после того, как стало известно, что главную роль будет исполнять Жан Габен, любимец публики, но проблемы с распространением фильма оставались. В парижских архивах *На дне* среди деловых бумаг обнаруживаются фрагменты переписки продюсеров с партнерами по прокату. Из них явствует, например, что подрядившись показывать фильм в течение восьми недель, кинотеатр Макс-Линдер нарушил договор, остановив прокат после четырех недель. Угроза судебного разбирательства, как видно, подействовала.[2] Согласно программе парижских кинотеатров, которая еженедельно печаталась в журнале *Для Вас*, фильм оставался на экране с 12 декабря 1936 по 4 февраля 1937 года, – но только в одном Максе-Линдере на Больших бульварах (действительно успешные фильмы выходили на четыре-пять экранов одновременно).

«Фильм не имел того успеха, на который мы рассчитывали», - жаловался Жан Габен[3]; то же повторяет большинство исследователей Ренуара.

Надо сказать, что продюсеры были довольны картиной, это видно по протоколам заседаний совета администраторов Альбатроса. На заседании 11 января отмечается успех фильма на публичном просмотре 1 декабря и на открытии проката в Максе-Линдере; если в дальнейшем в Париже и Франции картина шла не слишком удачно, она хорошо покупалась заграницей – ее распространяло Общество Французских дистри-

[1] Неподписанный проект письма владельцам сети кинотеатров; без даты (предположительно середина января 1937), Archives de la Bibliothèque Cinémathèque, fonds ALBATROS 105 B12.

[2] *Там же.*

[3] Цит. по: *Philippe C.-J.* Jean Renoir. Une vie en oeuvres. Paris: Grasset, 2005. P. 193.

буторов, – и до августа 1937 года отчеты говорят о большом количестве стран, в которых был куплен *На дне*: Чили, Боливия, Колумбия, Венесуэла, Мексика, Куба, Северная Америка, Венгрия, Швейцария, Англия, Италия, Финляндия, Польша, Болгария, Палестина, Индокитай, французская Африка. Как мы уже знаем, фильм шел и в Харбине.

В скобках подчеркнем, что с нашей точки зрения кассовая неудача картины (не первая у Ренуара, и не последняя) ни в чем не ставит под вопрос ни ее качества, ни, тем более, качества ее сценария. Кроме того, будем осторожны с воспоминаниями свидетелей, мы еще увидим, насколько они противоречивы. Успех фильма у публики или его провал точнее всего отражаются в цифрах проката, в кассовых сборах; такие статистики в то время не публиковались, их следует восстанавливать окольными методами. Точных данных у нас пока нет, поэтому не будем торопиться с выводами. Нам важно «проблематизировать» восприятие фильма, вывести его из поля очевидностей, сделать объектом описания и анализа.

Позволим себе лишь констатировать, что в литературе о Ренуаре принято говорить о неуспехе *На дне*. Зададим вопрос, что конкретно могло стать его причиной. Из упомянутой переписки можно понять, что некоторые владельцы кинотеатров, ссылаясь на вкусы публики, старались навязать – уже после распечатки копий – большие сокращения в фильме, продюсеры же защищались, указывая, что источником недоразумения являются не те или иные сцены, а ошибка владельцев относительно самого *жанра* картины. Это важное указание, и мы вернемся к вопросу о жанре.

После выхода фильма критика разделилась во мнениях. Многие хвалили. Критик *Для Вас* в рубрике новых фильмов поставил *На дне* отметку «четыре» и хвалил «офорт в манере Горького», хотя и отмечал, что фильм вышел «полу-русский».[1] Критик и режиссер Люси Дерен утверждает, что «серую» эпоху голливудского владычества оживляют своей оригинальной поэтикой и жизненностью только французские «фильмы атмо-

[1] См. Приложение.

сферы», и среди лучших из них называет *На дне*[1]. Благожелательно к фильму отнеслась коммунистическая критика. Как мы знаем, подобно Рене Клеру, Жюльену Дювивье и другим, в эпоху Народного фронта Ренуар сблизился с коммунистами; в том же 1936 году он снял по заказу партии и на собранные ею средства «агитку» *Жизнь принадлежит нам*. Отчет о присуждении премии Луи Деллюка журнал *Французская кинематография* заключает публикацией приветственного письма от секретаря Французской компартии Жака Дюкло, поздравляющего с наградой «друга простого народа Жана Ренуара»[2]. Коммунист Жорж Садуль пространно пересказывает содержание фильма, поставленного, как он пишет, «по знаменитому роману Горького», подчеркивает его социальный реализм и сближает с *Юностью Максима*, следуя подсказке самого Ренуара: тот напечатал к выходу фильма Козинцева и Трауберга в июле 1936 года, то-есть уже в период подготовки *На дне*, очень положительный отзыв[3] Садуль завершает свою рецензию словами: «*На дне*, фильм высокого класса, делает честь французскому кино»[4]. Конечно же, упоминаний о сценарии или о сценаристе в рецензии нет следа.

Естественно, что фильм встретила в штыки правая и с большими сомнениями нейтральная печать. Писали о том, что фильм слишком левый, слишком идеологичный, позже упрекали то в «компромиссном реализме», то в эклектическом выборе актеров: эти упреки, кстати, удержались до наших дней.

Прежде всего, однако, фильму ставили в укор отход от горьковского подлинника. Позднее известный критик Андре Базен иронизировал: «Что касается актеров *На дне*, кто поверит, что они вышли из книги Горького? <…> Фальшивые бороды

[1] *Derain L.* Les grands films d'atmospire // La Cinématographie française. 1936. 25 décembre.

[2] La Cinématographie française. 1936. 15 décembre.

[3] *Renoir J.* La Jeunesse de Maxime // L'Humanité. 1936. 24 juillet.

[4] *Sadoul G.* «Les Bas Fonds», film de Jean Renoir // Regards. 1936. 10 décembre.

и парики парижских мужиков отклеиваются на виду у всех.»[1] И в то же время Владимира Соколова, исполнителя роли Костылева, критиковали за якобы успевшую надоесть зрителю чрезмерно «русскую» манеру игры.[2] Критик и историк Пьер Лепроон неодобрительным тоном замечает, что у Ренуара «социальная драма Горького, как и *Нана* Эмиля Золя, перенесена по ту сторону натуралистического реализма, преображена в свободную фантазию»[3]; под пером этого критикародилось часто повторяемое изречение: «[В фильме] ждали Горького, и не могли найти. Сегодня ждут Ренуара, и его находят».[4] Заметим, что во французском контексте «ожидание» Горького объединяло разные темы кроме модной в те годы русской экзотики. Как уточнял биограф режиссера:

«Он [Ренуар] дал свое согласие на тему, предложенную Каменкой, – адаптацию романа [*sic*] Горького *На дне*. Тема могла по ряду причин казаться совпадающей с вкусами того момента: революционный идеализм и социальный климат 1936 года, мода на славянские фильмы и на деклассированных героев, которых воплощают популярные актеры»[5].

Характерно, что разные наблюдатели, порой прекрасно информированные, вроде Садуля, называют *На дне* «романом»: русский роман получил во Франции статус мифа, и «русское» смешивается с «романическим».

Для самих создателей фильма адаптация русского произведения оказалась чуть ли не главной трудностью. Габен объяснял отсутствие успеха тем, что фильм был странным «русско-французским кремом». Присмотримся пристальнее к этой русской-французской проблематике.

Как мы помним, живописец, режиссер, художник по костюмам, декоратор, близкий друг Замятина Юрий Анненков пишет в *Дневнике моих встреч*:

---

[1] *Bazin A.* Jean Renoir. Paris: G. Leibovici, 1989. P. 69–70. См. *Базен А.*, Жан Ренуар. М.: Музейкино, 1995.

[2] *Leprohon P.* Jean Renoir. Paris: Eds Seghers, 1967. P. 72.

[3] *Там же.*

[4] *Там же.* С. 73.

[5] *Там же.* С. 71.

Любовь к творчеству Горького и личная дружба с ним побудили Замятина перенести на французский экран какое-либо произведение Горького. После долгих колебанй Замятин остановил свой выбор на пьесе *На дне*. Задача была нелегкая, так как атмосфера русского «дна» была чужда широкому французскому кинематографическому зрителю. Замятин решил ее «офранцузить», пересадить на французскую почву[1].

Дело представляется несколько иначе, если читать французские источники. Вот что пишет биограф Ренуара:

Жак Компанеец написал сценарий при участии одного из русских, Евгения Замятина, а тот предусмотрительно послал свой текст автору: «Горький был очень доволен тем, что его произведение выйдет на экраны. Увы, он умер до того, как ему смогли показать законченный фильм…» Между тем Ренуар согласился ставить фильм при условии, что не будет подлаживаться под подлинную Россию. Он переписал с Шарлем Спааком адаптацию и сразу же стал нарушать процесс работы, которая слишком хорошо отвечала общепринятым нормам кинопроизводства[2].

В этом нарративе роль Замятина преуменьшена, его сценарий получает добро Горького, который не увидит только законченного фильма, а Ренуар изначально принимает работу при условии не стремиться к «русскости».

Сам Ренуар несколько раз возвращается к этому вопросу. В приуроченном к выпуску *На дне* в США в сентябре 1937 года интервью газете «Нью-Йорк Таймс», он не только объясняет, какими были его намерения и как он решил проблему «русскости» темы, но и объясняет если не рождение замысла фильма, то свой интерес к нему. Свое интервью он начинает словами: «Я не хотел делать русского фильма. Я хотел сделать человеческую драму»[3]. И продолжает: во время своей поездки

---

[1] *Анненков Ю.* Дневник моих встреч. Цикл трагедий. Нью-Йорк: Междунар. лит. содружество, 1966. Т. I. С. 276.

[2] *Leprohon P.* Jean Renoir… P. 71.

[3] *Renoir J.* Interview // The New York Times. 1937. 5 septembre. Текст частично переведен на русский в книге *Авенариус Г.* Жан Ренуар. Очерк из истории кино во Франции (М.: Книгоиздат, 1938), по которой отрывки интервью цитируются в статье: *Любимова М.* О законе художественной экономии, фабу-

в Севастополь в 1928 году он участвовал в публичном просмотре *Матери* Пудовкина. На сеансе присутствовал сам Горький, только что приехавший в Россию и до того не видевший фильма. Во время сеанса, шум и рукоплескания охваченной энтузиазмом рабочей публики холодно прерываются голосом Горького: «Не отрицаю, все это красиво, хорошо сработано, но [так сделать] очень легко. *Мать* – роман действия и приключений. Пусть попробуют экранизировать мою пьесу, например, *На дне*, где ничего не происходит, все заключается в атмосфере, все – атмосфера. На таком фильме все сломают себе зубы!» И вот, продолжает Ренуар, шесть месяцев назад – то-есть в марте 1936 года – Евгений Замятин, «молодой русский писатель» (он был на десять лет старше Ренуара) написал Горькому с просьбой дать согласие на адаптацию пьесы; Горький согласился, добавив: «ничего у вас не выйдет». Замятин, «прекрасно знавший, что делает», окунулся в работу и написал «прекрасную, волнующую, свободную от всех условностей лирическую поэму о деклассации, о бессмысленном растрачивании людей и потере человеческого достоинства».[1] Эту поэму Ренуар со Спааком переделывают в рабочий сценарий. Причем, повторяет режиссер, переделывают, избавляясь от русского фольклора, от самоваров и балалаек, вдохновляясь прогулками по промышленным окраинам Парижа, где все покрыто сажей и где он нашел экстерьер для фильма, – так он ближе подошел и к духу пьесы. И тут же Ренуар заявляет, что «за шесть месяцев до своей смерти» (то-есть в середине января 1936 года) Горький получил и одобрил готовый сценарий.

В этом интервью многое неясно. Интересно, как свободно память обходится с фактами, как выстраивается, иногда задним числом, видение художником своей работы. Ниже мы вернемся к вопросу о датах. Пока выделим важное для нашего расследования на этом этапе.

---

ле и новых концах. Е. Замятин – сценарист французского фильма «На дне» // Russian Studies. 1996. № 2.

[1] *Там же.*

Во-первых, любопытен эпизод с Горьким в Одессе: он бросает вызов тем, кто соберется экранизировать *На дне*, – не исключено, что вызов связан с его собственной неудавшейся попыткой написать сценарий *По пути на дно*, показав главных героев пьесы до их «падения»[1]. Об этой попытке не мог знать Ренуар, но мог и, вероятно, знал близкий к Горькому Замятин, который несколько раз подчеркивал, что в сценарии дает предысторию героев[2]. Во-вторых, отказ Ренуара от русского колорита независимо от Замятина дублирует стремление последнего «офранцузить» *На дне*. В-третьих, Ренуар видит в замятинском сценарии как набор главных тем пьесы, так и лирический «камертон» для своего толкования. Наконец, в-четвертых, и восприятие пьесы самим Горьким, и локальный колорит тесно связываются у Ренуара с понятием «атмосферы»: вспомним, что для Люси Дерэн «фильмы атмосферы» составляют лучшую часть французского кино, представленную, между прочим, фильмом Ренуара. Иначе говоря, лиризм и атмосфера – не просто удобные для интервью слова, это понятия, на которых строится кинопоэтика Ренуара. И можно сказать, что в случае с *На дне* закваской поэтики фильма был сценарий Замятина, которому постфактум Ренуар, пожалуй, приписывает больше лиричности, чем содержит известный нам текст. Тем самым замятинский текст как бы получает для Ренуара функцию *эмоционального сценария*, практику и теорию которого разработали в конце 1920-х годов Эйзенштейн и Ржешевский, о чем наверняка знал и Ренуар, как мы помним, очень интересовавшийся советским кино.

Еще до интервью «Нью-Йорк Таймсу», за несколько дней до выхода *На дне* на парижский экран – в ноябре 1936 года – Ренуар пишет статью, в которой осмысливает свою работу и выбор поэтики[3]. Интересующий нас отрывок слишком длинен для цитирования; мы поместим его в приложении к статье.

[1] *Горький А.М.* По пути на дно (1928–1930) // *Горький А.М.* Полн. собр. соч. Т. 19. М.: Наука, 1973. С. 304–316.

[2] Например, *Т.Л.* (Тамара Лундина). «На дне» с Ренуаром // Pour Vous. 1936. См. Приложение.

[3] *Renoir J.* Ecrits 1926–1971. Paris: Belfond, 1974. P. 238–239.

Резюмируем: Ренуара влекла реконструкция горьковского мира, но он понял, что поскольку продукция не имеет нужных средств, фальшивые ноты неизбежно будут нарушать гармонию целого, и отказался от этого решения, предоставив осуществлять подлинную реконструкцию эпохи советскому кино. Он отстранил идею осовременить и «офранцузить» пьесу (хотя она совпадала с его пониманием театра Горького и Станиславского и их «непосредственного реализма»), ибо не хотел, чтобы помнившие пьесу зрители сочли трансформацию знаком неуважения к памяти великого писателя. В итоге он выбрал третий путь: некий по его словам «нейтральный», воображаемый мир, где русские имена и русские рубли уживаются с французскими реалиями. И этот мир отвечал убеждению режиссера о том, что внешние детали менее важны, чем глубинный реализм, основная идеяпроизведения, его «дух». Иначе говоря, каждый выбор был обоснован, но тот, что осуществился, наиболее соответствовал принципам свободной поэтики Ренуара.

В литературе о фильме составилась традиция рассказов о том, как Ренуар со своими сотрудниками старался повернуть то во французскую, то в русскую сторону; в какой-то момент никто уже не понимал, в чем состояло содержимое «русско-французского крема»; к тому же скоро оказалась, что коммунисты якобы оказывали давление на Ренуара. Шарль Спаак оставил две противоположных версии того, как это происходило[1]: коммунисты хотели то, чтобы фильм был лишен всех признаков русскости, – чтобы не портить образами нищеты и упадка «имеджа» России; то, наоборот, чтобы фильм оставался верен Горькому, ставшему главным ориентиром в вопросах реализма и социализма. Так или иначе, повторим: не совсем внятные объяснения Ренуара и слухи о манипуляциях не мешают констатировать, что режиссер занял позицию сложную, неожиданную, не в угоду якобы ждавшей Горького публике,

[1] См. *Serceau D.* Jean Renoir. La sagesse du plaisir. Paris: Eds du Cerf, 1985. P. 296–299; *Philippe C.-J.* Jean Renoir. Une vie en oeuvres. Paris: B. Grasset, 2005. P. 194–195.

а коренившуюся в его собственном полуабсурдистском, полуанархистском видении мира. Добавим, что такой вымышленный мир со смешанными признаками времени и места Ренуар создает только в *На дне*, ни в одном другом из своих фильмов; не вдохновило ли его на такой эксперимент, кроме всего прочего, и столкновение горьковского и замятинского текстов?

Замечание в скобках: пожелание Ренуара, чтобы советское кино взяло на себя настоящую реконструкцию горьковской пьесы, воплотилось только в 1952 году, шестнадцать лет после его фильма, в виде заснятого на пленку мхатовского спектакля; с того времени экранизации *На дне* появляются в медленном, но регулярном ритме[1]; недавно, в 2015 году, телевизионный фильм Владимира Котта не только переносит действие в нашу эпоху, но и преображает пьесу средствами «постмодернистского» кино[2]. Посмотрев же *На дне* (1957) Акиры Куросавы, который показал мир современной Японии, следуя за горьковской пьесой чуть ли не сцена за сценой, Ренуар признал, что картина японского постановщика «гораздо важнее» его собственной.[3]

Изучение разных кинематографических версий *На дне* (и их сопоставление с театральными) составило бы – как намекалось в начале статьи – комплекс интереснейших направлений для исследователей и русской культуры, и ее взаимодействия с другими культурами. Симптоматично, что если первую в мире книгу о Ренуаре написал в 1938 году советский кинокритик Георгий Авенариус, то фильм *На дне* вообще не выйдет ни на советские, ни на постсоветские экраны; только на замятинских чтениях в Тамбове в 2004 году будет показана версия на французском диске[4].

Вернемся к Ренуару и его работе со сценарием. Режиссер рассказывает об этом в книге, написанной за несколько лет до смерти. «Сценарий *На дне* уже был написан Замятиным

---

[1] *Фролов А.*, реж. На дне (спектакль МХАТа), 1952; *Волчек Г.* и *Пчелкин Л.,* реж. На дне (для телевидения), 1972.

[2] *Котт В.* На дне (для телевидения), 2014.

[3] *Serceau D.* Jean Renoir. La sagesse du plaisir. P. 308.

[4] *Желтова Н.Ю.* и др. Неизвестный Замятин. По страницам французской газеты «*Comoedia*» // Филологическая регионалистика. 2013. № 2 (10).

и Компанейцем, но я неспособен следовать плану, намеченному кем-то другим. Я принимаю все идеи, все подсказки, при условии, что они рождаются в результате совместной работы.»[1] И Ренуар продолжает, подробно объясняя свой метод:

*Загородная прогулка* и *На дне* хорошо иллюстрируют то, что я думаю об отношениях между сценарием и съемкой. Это отношения не состоят в точном соответствии. Между планом и конечным результатом – целый мир. Тем не менее, моя неверность видимая, ибо я думаю, что всегда остаюсь верен главной идее произведения. Сценарий для меня – всего лишь инструмент, его можно сменить по мере продвижения к цели, но сама цель не должна меняться. Автор носит в себе эту цель, иногда не осознавая этого. <…> Его внутреннее убеждение проявляется со временем и, как правило, в процессе сотрудничества с теми, кто создает фильм, актерами, техниками, натурой или работой декоратора. <…> Режиссер-постановщик не творец, он – повивальная бабка[2].

На первый взгляд ренуаровские объяснения опровергают тезис о том, что фильм придерживается замятинского сценария. Вместе с тем Ренуар дает понять, что пользовался идеями сценария, и, пожалуй, вел дискуссии с их авторами. Присутствовать на съемках тогда было не совсем обычно для сценариста вообще, а тем более для автора текста, который использовался лишь на начальной стадии производства, а затем переделанного. И хотя Замятина нет на известных нам фотографиях со съемок, он всеже приходил на съемочную площадку: прямо свидетельствует об этом репортаж со съемок Тамары Лундиной[3], художницы и журналистки, работавшей в журнале *Для Вас*, и, более косвенно, страничка из архивов *На дне*, распечатанная, повидимому, секретарем продукции, с замечаниями Замятина относительно деталей новых сценарных версий, которые дописывались по ходу съемок.[4] Зная и авторитетный характер «молодого писателя», и пиетет группы во главе

[1] *Renoir J.* Ma vie et mes films. Paris: Flammarion, 1974. P. 117–118.
[2] *Там же.* С. 115.
[3] См. Приложение.
[4] См. Приложение.

с Ренуаром к имени Горького, не будет бессмыслицей предположить, что Замятин, прекрасно знавший последнего и бывший с ним в переписке, находился на особом положении при создании фильма, – на положении тем более особом, что за действиями Ренуара наблюдали приязненные, но зоркие глаза из компартии.

Итак, Замятин продолжал участвовать в создании фильма и на этапе съемок, а во всяком случае, иногда бывал на съемках. Это хороший предлог для того, чтобы открыть тему коллективной работы над фильмом. Историки кино, искусства, в котором техника и коллектив играют особую роль, особенно в наши дни растворения единоличного авторства обращают пристальное внимание на сотрудников режиссера, на продюсеров, прокатчиков и других участников кинопроизводства. В литературоведении такой привычки нет, и сведения о том, с кем и как работали Ренуар и Замятин, очень приблизительны, если приводятся вообще. Во всяком случае, мы не встречались с подробными наблюдениями со стороны литературоведов; а ведь изучение писателя-сценариста должно включать и этот аспект. Не освещен даже тот факт, что везде, где упомянут сценарий *На дне*, с титрами фильма включительно, наряду с Замятиным появляется имя Жака (Якова) Компанейца, и мы уже видели, как в его пользу сводилась на нет роль Замятина в создании сценария.

Характерна публикация русского сценария в собрании сочинений Замятина: его имя указано в начале, но в комментариях сказано: «Сценарий написан в 1935 г. Замятиным и Жаком (Яковом) Компанейцем по одноименной пьесе Горького.» И затем дается цитата из статьи Брайана Харви с приведенным здесь отзывом Ренуара о «сценарии, соавторами которого были Замятин и Жак Компанеец»[1]. Мы не узнаем ничего больше, и нигде в замятиноведческих публикациях мы не нашли интереса ни к тому, кем был Компанеец, ни к тому, как писатели встретились, как вместе работали.

[1] *Замятин Е. И.* На дне // *Замятин Е. И.* Собр. соч.: в 5 т. Т. 4. М.: Дмитрий Сечин-Республика, 2010.

Тем временем, Компанеец важная и интересная фигура и вне связи с Замятиным (который о нем, насколько нам известно, нигде не говорит). *На дне* было первой французской работой для этого эмигранта с Украины, писавшего сценарии в Германии и вынужденного бежать оттуда во Францию в 1936 году (отсюда, между прочим, некоторое сомнение в датировке создания сценария *На дне* 1935 годом); вскоре он стал, наряду со Спааком, крупнейшим кинодраматургом, автором более 80 работ для таких французских постановщиков, как Л'Эрбье, Дювивье, Беккера (который ему обязан сценарием *Золотой каски*, одного из самых знаменитых французских фильмов); он работал и с русскими режиссерами, Виктором Туржанским, Леонидом Моги (Могилевским), Федором Оцепом. Интересно, что в том же 1936 году он написал сценарий и для картины Пьера Бильона *На царской службе*, типичного французского «русского фильма» той эпохи.[1] Произведенный компанией Диана-Фильм, фильм Бильона вышел на парижские экраны в ноябре, за месяц до *На дне*. В этой достаточно успешной вариации на тему жюль-верновского Мишеля Строгова были занято несколько актеров *На дне*, главную же роль играл Пьер Ришар-Вильм, еще в июле того же года значившийся в проекте *На дне* кандидатом на роль Васьки Пепла. Еще деталь: дочь Компанейца, Нина, заняла важное место среди французских кинорежиссеров. Все это может объяснить, почему цитированный нами выше французский историк, много наслышанный о Компанейце и не знавший Замятина, выпятил роль первого соавтора. Но действительно ли соавтора? И в какой мере?

В упомянутой уже здесь прекрасной статье, единственной до сих пор посвященной литературному анализу сценария *На дне*, Марина Любимова убедительно показывает, насколько текст созвучен замятинской поэтике.[2] После многократного его прочтения нам тоже кажется, что авторство Замятина не вызывает сомнений. При чем же здесь Компанеец? Архивы

[1] *Billon P.* Au service du Tsar (1936), prod. Diana Films // URL: http://cinememorial.com/film_1936_-_AU_SERVICE_DU_TSAR_3806.html.

[2] *Любимова М.* О законе художественной экономии, фабуле и новых концах. Е. Замятин – сценарист французского фильма «На дне»...

Синематеки хранят «экспозе сценария» (exposй, т. е. подробное изложение) на французском языке за двумя подписями Замятина и Компанейца. Следовало бы заключить, что Компанеец помогал Замятину переводить сценарий, вернее, транспонировать его на французский, если бы не заметка о Компанейце в немецком кинословаре, где особой его заслугой почитается (без приведения источников информации) тот факт, что несмотря на слабое знание французского языка его немедленно затребовали во французской кинематографии.[1] Можно предположить ошибку в кинословаре: в заметке речь идет только о кинодокументах-интервью, где использовались переводческие таланты Компанейца; но как же тогда последний смог в год приезда самостоятельно написать сценарий *На царской службе*? Возможна очень обыденная гипотеза. Кто-то из административно-финансовых руководителей фильма просто-напросто пристроил Компанейца к производству *На дне* в качестве ассистента «молодого писателя» Замятина (увы, не соответствует истине информация о том, что «искусство Замятина осваивать чужой текст было хорошо известно во Франции, его в полной мере оценили зрители спектакля *Блоха*, успех которого был огромен»[2]). Принятие такой версия повело бы к признанию полной фиктивности подписи Компанейца, что кажется чересчур радикальным решением. Французское экспозе за двумя подписями близко следует за литературным текстом, ряд изменений есть – об этом будет сказано ниже, – и их можно отнести за счет сотрудничества между Замятиым и Компанейцем. Хотя мы не исключаем того, что писатели могли написать литературный сценарий вместе (а поскольку стилис-

[1] Kay Weniger. Das große Personenlexikon des Films. B. 2. Berlin: Acabus-Verlag, 2001. S. 129.

[2] *Желтова Н.Ю.* и др. Неизвестный Замятин… С. 77. О трудностях с постановкой *Блохи* силами актера Поля Эттли и его труппы, о вынужденной реализации спектакля не в Париже, а в Брюсселе, и о его прохладной рецепции см.: *Геллер Л.* О неудобстве быть (русским) эмигрантом. По поводу писем Замятина из парижского архива В. Крымова // Новое о Замятине / под ред Л. Геллера. М.: МИК, 1997.

тическая манера Замятина нам известна, ее проявления заставляют нас атрибутировать текст именно ему).

Не менее, чем Компанеец, интересна фигура художника по декорациям Евгения Лурье, работавшего в мировом кино от Абеля Ганса до Клинта Иствуда. Он создал декорации для *На дне*; фильму посвящено несколько страниц в его мемуарах[1]. В них он утверждает, что продюсер Каменка собирался взять режиссером Туржанского, но он, Лурье, рекомендовал Ренуара, зная его по общей работе над *Мадам Бовари*. Именно Лурье, если верить его словам, посоветовал неуверенному в этом вопросе Ренуару забросить концепцию псевдорусской реконструкции. «Я предложил Ренуару устранить все «русские» в этнологическом смысле детали. Ренуар радостно улыбаясь, ответил, что наши взгляды совпадают, и что он намеревался переписать вместе со Спааком сценарий, руководствуясь идеей универсальности»[2].

Почему нам кажется важным хотя бы назвать имена тех, кто был занят в продукции *На дне*?

Первая причина ясна: ограничиваться замятинскими архивами, бахметьевским и парижским, даже учитывая их богатство, не продвигает вперед исследований; знакомство с сотрудниками Замятина дает нам шанс узнать новое о его жизни и работе, просматривая литературу о них и их архивы, когда удается последние обнаружить.[3] Вторая причина: присматриваясь ближе к сотрудникам, мы получаем образ совместного творчества, и в этой перспективе по-новому высвечивается роль Замятина.

Декорации Лурье в *На дне* очень разнообразны и тщательно подобраны, они не просто составляют фон, они действуют. Вот пример. Часто говорят (Сезонски), что режиссер смазал главный

---

[1] *Lourie E.* My work in Films. NewYork: Harcourt Brace Jovanovich, 1985. P. 9–10.

[2] Цит. по: *Borger L.* Grand illusionniste // Cahiers Jean Renoir (Montpellier). 1999. № 1. P. 176.

[3] Мы предприняли шаги к поискам архива Компанейца, пока безрезультатно; архивы Каменки и Спаака нами локализированы, но первый к ним подход не дал информации о Замятине.

конфликт пьесы – разлад между реальностью и мечтой, правдой и ложью. На первый взгляд, это верно, проблематический центр фильма перенесен на процесс деклассации и на другие коллизии – между социальными порядками и их нарушением, подчинением и бунтом, условностями и чувствами; однако, если всмотреться, горьковский конфликт сохраняется, но в передаче очень тонкой, визуальными намеками. Вот на полке в квартире старьевщика Костылева стоит фигура негритянского менестреля, играющего на банджо. Создавая контраст классической белоснежной статуе из роскошной спальни барона, менестрель «случайно» попадает в кадр во всех важных драматическихи чувствительных сценах, сопровождая героев своей искусственно-театральной улыбкой и неслышной игрой, как бы иронизируя над их спорами и обманами. Юмор, иногда теплый, иногда злой, сатирическая гипербола, ирония – эти черты объединяют Замятина и Ренуара. Писатель вводит в сценарий элементы комического, которых нет у Горького (в основном, в части, посвященной Барону и, в частности, в эпизоде встречи с проникшим к нему вором Пеплом); Ренуар усиливает этот аспект фильма чисто визуальными приемами, декорации Лурье исполняют при этом важнейшую функцию. Интерес к Лурье неожиданно подталкивает коснуться вопроса о замятинском юморе.

Третья причина для разговоре о коллективе, окружающем Замятина, – такой разговор позволяет расширить и проблематизировать «русскую» тему. Из упомянутой уже тамбовской публикации[1] можно узнать, что продюсеры *На дне* делали попытки привлечь к участию в фильме Сергея Прокофьева; тот отказался, и музыку для фильма написал Жан Вьенер, постаравшись – по мысли Ренуара и Замятина – придать ей универсальный, «нерусский» характер (сохранив сильно переработанный мотив песни «Солнце всходит и заходит»). Несмотря на ряд неточностей в комментариях, ценность этой публикации заключается в материалах: интересны данные о взаимосвязях в эмигрантской художественной среде. К Прокофьеву обращался продюсер фильма Владимир Цедербаум. Это –

[1] *См.: Желтова Н.Ю. и др*. Неизвестный Замятин...

ближайший сотрудник Александра Каменки, художественного руководителя *На дне* и директора кинокомпании Альбатрос.

О компании Альбатрос замятиноведы часто забывают[1], а вспоминая, ошибаются (в указанной публикации она названа «киностудией»). Между тем уже есть работы – замечательная хроника Рашита Янгирова, капитальная монография Франсуа Альбера[2], – в которых представлена эта продюсерская фирма, сыгравшая колоссальную роль в эволюции французского кино (ее фильмы обычно снимались на киностудии Эклер в Эпине под Парижем). Собрав цвет русской кинематографической эмиграции, Альбатрос представлял в 1920-е годы высший уровень в области техники и продукции. Люди кино, художники, актеры, создававшие *На дне*, по большей части работали в Альбатросе: кроме Лурье, главный оператор Федот Бургасов, помощник оператора Межинский, ответственный за съемки Василий Курочкин (в титрах Кура), гример Игорь Келдыш, реквизитор Мороз, техники по спецэффектам Павел Минин и Николай Вильке, актеры Владимир Соколов и Наталья Алексеева. И если первым помощником режиссера был Жак Беккер, то вторым – известный театральный актер и режиссер Иосиф Сойфер (не связанный изначально с Альбатросом), который, повидимому, должен был помогать координировать «русские» дела на съемках.

Уточним: эти и другие, неназванные нами, специалисты работали и для Патэ, Гомона, для немецких фирм, многие бывали в Голливуде, но для многих школой был Альбатрос, который в эпоху *На дне* – то есть уже после своих главных успехов, – все еще стоял на первом месте в списке главных кинокомпаний Франции, регулярно печатавшемся в журнале *Французская кинематография*. Надо подчеркнуть: к тому времени компания Каменки стала не «русской», как поначалу, а вненациональной. С ней сотрудничали французы Рене Клер,

[1] Несмотря на то, что в одной из первых статей на тему «Замятин и кинематограф» Владимир Баскаков говорит и о Каменке, и об Альбатросе. См.: Кинематографические записки. 1989. № 3. С. 86–92.

[2] *Albera F.* Albatros: Des Russes a Paris 1919–1929. Paris; Milan; Mazzotta: Cinémathèque française, 1995.

Жак Фейдер, в ней начинал Жак Беккер, в ней формировался бельгиец Шарль Спаак.

Сам Ренуар будто бы стал режиссером под влиянием альбатросовских фильмов, и особенно Ивана Мозжухина; Ренуар пишет: «Я снял *На дне* для кинокомпании Альбатрос, директором которой был Александр Каменка. Это для меня много значило; я большой почитатель немых фильмов, созданных этой компанией. <…> В 1936 году, она уже вошла в норму, мало отличалась от других, но Каменка оставался первоклассным продюсером»[1].

И еще, более подробно:

Я только что закончил снимать *На дне* в студии Эпине, и никогда до сих пор, ни в одним из моих фильмов мне не случалось работать с такой регулярностью. Продюсер г-н Каменка очень следил за тем, чтобы продукция была безупречной: не упускались из виду ни освещение, ни движение камер, ни качество звука. То же самое касалось работы с актерами. <…> Мы закончили *На дне* точно в срок, то-есть за двадцать четыре дня. Этому прекрасному результату мы, конечно, обязаны опыту компании Альбатрос, чей директор г-н Каменка лично руководил производством почти шести десятков фильмов, среди которых лучшие картины Мозжухина, Рене Клера, Фейдера[2].

Перефразируя название фильма, поставленного Жюльеном Дювивье все в том же 1936 году, и который хотел снимать Ренуар, такова «славная компания», в которую попал Замятин, – ее *русская универсальность* и ее коллективное мастерство обеспечили создание *На дне* и его качество. Сценарий Замятина сыграл большую, но далеко не исключительную роль в этом мероприятии.

Кстати, последующий остракизм картины в СССР связан повидимому не только с именем Замятина и других эмигрантов в титрах; это несомненно играло роль, но советским цензурным

[1] *Renoir J.* Ma vie et mes films… С. 117–118.
[2] *Renoir J.* Ecrits 1926–1971. Paris: Pierre Belfond, 1974. С. 93.

ретушерам не составило бы хлопот подделать «паспорт» фильма; решение не выпускать его на экраны – как, впрочем, и большинства фильмов Ренуара – диктовалось, надо думать, несогласием и на переделку пьесы, и на характерную для режиссера анархическую тональность.

Нам не удалось разобраться, каким путем сценарий попал в Альбатрос. За несколько лет, проведенных во Франции, Замятин встречался со многими кинематографистами, хотя и держался на определенном расстоянии от среды русской эмиграции. Насколько мы понимаем, в исследованной до сих пор замятинской корреспонденции не встречено имен Каменки, Цедербаума, Компанейца, Сойфера, Оцепа. Последний упоминается Анненковым; во Франции он снимал для Патэ-Натана, но его имя появляется в бумагах Альбатроса; он наверняка был в связи с Каменкой или другими представителями фирмы; может быть, он и послужил контактом для Замятина.

Как возник сам замысел сценария? Согласно Анненкову, Замятин сначала задумал адаптировать для кино одну из пьес Горького и колебался в выборе. Мы знаем, что 26 декабря 1927 года в Ленинграде был устроен вечер, посвященный Горькому, писатели читали сцены из *На дне*, и Замятину выпала роль Барона[1]. Этот эпизод имел, повидимому, значение не только для выбора пьесы, но и для самого направления адаптации, превратившей Барона в одного из главных героев.

Выше упомянутая тамбовская публикация включает несколько писем. Авторы публикации считают, что Замятин стал думать о сценарии по пьесе Горького сразу же после приезда во Францию, в качестве доказательства приводят отрывок из датированного сентябрем 1932 года письма Анненкову о подготовке сценария для неназванного фильма. Нам эта гипотеза кажется не вполне обоснованной; в переписи парижских архивов Замятина указано больше двух десятков сценариев и сценарных резюме (может быть, частью и заготовленных еще в России, после встречи летом 1931 года с обнадежившим его

[1] *Примочкина Н.* М. Горький и Е. Замятин // Русская литература. 1987. № 4. С. 160.

Сесилем Демиллем); в Париже Замятин вел с разными фирмами переговоры об их постановке. В письме Анненкову он мог иметьв виду *Анну Каренину*, которую Федор Оцеп в 1933 году подрядился снимать для Патэ-Натана (об этом сказано в публикации); могла идти речь и о другом фильме: так, например, в интервью английской газете в августе 1932 года – письмо Анненкову близко по дате – Замятин говорит о том, что предложил компании Вандор (Vandor Films) сценарий «Стеньки Разина» (французское название: «Персидская принцесса»)[1], и что идут поиски режиссера. С другой стороны, Людмила Николаевна, жена Замятина, пишет Булгакову 14 июля 1936: «<…> А теперь [Замятин] – пишет фильм из *На дне* (!) Это дело тянется уже давно, и только на днях подписан договор с Е. И. и приступлено к работе. Горький знал, что Е. И. поручена эта работа и одобрил выбор.»[2] Можно считать, что это свидетельство подкрепляет версию Ренуара о том, что первый набросок сценария был написан за достаточно долгое время (полгода?) до смерти Горького, и одновременно ставит под вопрос, хотя и не совсем опровергает идею о подготовке сценария уже в 1932 году – «дело» тянется давно, но сценарий все еще пишется в июле 1936 года.

Оставим домыслы. Еще много архивов остается необследованными, должны всплыть новые документы.

Вернемся к Ренуару. В своей поздней книге, вспоминая и подводя итоги, он пишет: «Сценарий, который мы со Спааком написали, сильно отличался от пьесы Горького. Мы представили его Горькому для апробации. Он написал письмо Каменке, в котором говорил, что верит в свободную адаптацию и нас полностью поддерживает»[3].

Воспоминание с расстояния трех десятков лет противоречит повествованию, предложенному публике после создания филь-

[1] An Interview with Eugene Zamiatin // Manchester Guardian. 1932. 9 August. Указанный сценарий опубликован по-французски с нашими комментариями: E. Zamjatin: Stenka Razine, ou La Princesse persane // Anthologie du cinéma invisible / ed. C. Janicot. Paris: Editions J.-M. Place, 1995.

[2] *Примочкина Н.* М. Горький и Е. Замятин… С. 160.

[3] *Renoir J.* Ma vie et mes films… P. 118.

ма. Горькому посылается уже не замятинско-компанейцевский черновик сценария, а его переработка, сделанная Ренуаром и Спааком; Горький выражает свое поощрение не Замятину, а в письме Каменке.

Появляется новая тайна. В архивах Каменки не обнаружено письма от Горького; тщетность поисков этого письма помешала Брайану Харви завершить его очень документированное исследование о *На дне*[1]. Было ли письмо? Не затеряна ли его копия в архивах Горького? Что оно имеет общего с реакцией на посылку сценария, о которой говорил Замятин? Дал ли Горький два ответа, один Замятину, другой Каменке?

Письмо Цедербаума Прокофьеву от 4 июля содержит информацию, которая помогает найти один из ключей к раскрытию тайны. Цедербаум пишет:

«Общество S-te [Societe] de Films Albatros. начинает снимать в конце августа – начале сент[ября] больш[ой] фильм по сценарию, инспирированному пьесой *На дне* М. Горького. Первый набросок сценария был сделан Е. И. Замятиным и одобрен был секретаршей Ал[ексея] М[аксимовича] М. Е. Будберг (покойный Ал[ексей] М[аксимович] выразил свое удовлетворение по поводу того, что сценарий делает Замятин). Сценарий этот будет обработан французским сценаристом Charles Spaak (лучшим во Франции), а постановка поручена Жану Ренуару, имя кот[орого] хорошо известно в Москве.»[2]

27 мая 1936 года автор пьесы *На дне* вернулся в Москву из очередной поездки и заболел сразу же после своего приезда; 6 июня опубликован был первый бюллетень о его болезни; он умер 18 июня. Его подруга и бывшая секретарша баронесса Будберг (Мария Игнатьевна Закревская), жившая в Англии, была в то время в Москве, отсрочила визу, чтобы ходить за ним,[3] и присутствовала на его похоронах.[1] Как видно, именно

[1] Частная переписка.

[2] Письмо В. Цедербаума С. Прокофьеву от 4 июля 1936 года // *Желтова Н.Ю. и др.* Неизвестный Замятин… С. 79.

[3] *Александер Т.* Эстонское детство: воспоминания. М.: Русский путь, 1999. С. 156.

она передала в Париж удовлетворение первым наброском сценария, а не новым его вариантом, к которому 4 июля еще не подступались Ренуар и Спаак, договор с которым был подписан за два дня до того[2]; вспомним, что десять дней спустя, как сообщала Людмила Николаевна Булгакову, Замятин еще «пишет фильм».

Сделаем отступление о договорах. Замятин и Компанеец получили свои контракты 9 июля; контракты утеряны, но дата отмечена на письме финансовой конторы компании, которая получила из банка два чека на их имена, вторую выплату их вознаграждения, – 4 тысячи для Замятина и 3 тысячи для Компанейца, и на расписках за подписью Замятина.[3] Как видно по гроссбуху продукции, до того они получили аванс; всего за работу нас сценарием Замятин получил 12, а Компанеец 10 тысяч. Обоим было обещано еще по 3 тысячи в случае хорошей продажи заграницу: поскольку так и вышло, предположим, что сценарий *На дне* принес Замятину 15 тысяч. Спааку было заплачено гораздо больше: 25 тысяч. Вот для сравнения другие бюджетные цифры. Лурье получил 15 тысяч по контракту, подписанному 13 августа. Ренуару причиталось 100 тысяч. Оклад Жана Габена достигал 160 тысяч, больше сорока процентов суммы 375 тысяч франков, того, что было заплачено всем актерам вместе. Еще сравнение: во Франции в 1936 году месячная зарплата квалифицированного рабочего равнялась примерно 3.000 франков[4].

В бумагах Альбатроса есть обгоревший листок, деловое письмо. На нем плохо разбирается дата – вернее всего, 17 не то июня, не то июля (последнее, однако, мало правдоподобно, судя по тому, что с начала июля стали заключаться договора с участниками продукции, иначе говоря, реально пошла ее организация, до получения прав бывшая не более, чем

---

[1] *Баранов В.* Блуждающая комета. Роковая женщина Максима Горького. М.: Аграф, 2001. С. 145–146.

[2] Датированная 5 декабря расписка в получении сальдо фиксированного вознаграждения (25.000 фр.) за подписью Спаака. Фонд Альбатрос. Box 2-4.

[3] Письмо от 14 августа. Фонд Альбатрос. Box2-4.

[4] Гроссбух продукции. Фонд Альбатрос. Box15.

проектом), – от отправителя остался телеграфный адрес, но отчетливо указан адресат: «Об-во по производству и эксплуатации фильма *На дне*». Ясно читается текст: «<…> имея целью завершить оформление Вашего дела, просим Вас как можно быстрее прислать подлинный экземпляр сценария фильма *На дне*, одобренный баронессой Будберг и г-ном Леоном Быстрицким <…>»[1].

Легко угадать по какому делу писалось это письмо. Как устанавливается по другому письму под той же датой, Леон Быстрицкий был поверенным в делах, ответственным за авторские права на пьесу Горького; именно он передал Альбатросу (в лице Общества по производству и эксплуатации фильма *На дне*) право снимать фильм[2]. Альбатрос заплатил за права 200 тысяч, а еще 25 тысяч взяло литературное агентство М.А. Гоффмана, получившее от Быстрицкого полномочия для проведения операции[3], за которой, как видно, наблюдала и баронесса Будберг. Эта сумма составила одну десятую всего бюджета фильма.

Сопоставление письма Цедербаума с адвокатским отношением позволяет предположить, что Будберг передала в Париж, уже после смерти Горького, его одобрение. Но и это не снимает вопроса. Замятин по меньшей мере дважды – в интервью Анри-Фредерику Поттешеру для газеты *Comoedia* (напечатано 25 июля[4]) и в упомянутом выше репортаже Тамаре Лундиной в ноябрьском номере *Для Вас* – говорит о письме Горького ему (а не Каменке). Автор *На дне* выражал в нем свое удовольствие и по поводу того, что адаптацию пишет Замятин, и свое удовлетворение первым наброском: «За месяц до смерти Горького я послал ему сценарий, спрашивая о его мнении. В длинном письме он объяснил мне, как писать имя “Лука”, через “ou”, а не просто через “u”, иначе произношение будет

[1] См. Приложение.

[2] Письмо за подписью поверенного Деброссa, перенимающего все полномочия Быстрицкого. Фонд Альбатрос. Box2-4.

[3] Гроссбух продукции, отдельные бумаги. Фонд Ренуара RENOIR1-B1.

[4] *Желтова Н.Ю. и др.* Неизвестный Замятин… С. 77.

неправильное…»[1]. Почти теми же словами эпизод с письмом передается в интервью Поттешеру. Однако, немногим позже статью о Горьком (выступление на вечере, посвященном памяти Горького) Замятин заканчивает совсем иначе: «За месяц-полтора до его смерти одна кинематографическая фирма в Париже решила сделать по моему сценарию фильм из известной пьесы Горького *На дне*. Горький был извещен об этом, от него был получен ответ, что он уовлетворен моим участием в работе, что он хотел бы ознакомиться с адаптацией его пьесы, что он ждет манускрипта. Манускрипт для отсылки был уже приготовлен, но отправить его не пришлось: адресат выбыл – с земли»[2].

Из этого изложения фактов исчезает письмо, адресованное самому Замятину[3], зато в нем возникает новая дата корреспонденции: за месяц-полтора до смерти Горького, то есть начало-середина мая. Эта дата не очень хорошо согласуется с ренуаровской хронологией (январь-март), но корреспондирует с датировкой переговоров об авторских правах. Решение о том, чтобы перейти от проекта к реализации фильма *На дне*, принимается 8 мая 1936 года на заседании административного совета Альбатроса; тогда же Цедербауму даются полномочия для покупки прав.

Можно представить себе такую серию событий: письмо Каменки Горькому о проекте постановки фильма по его пьесе (с упоминанием Замятина как автора адаптации) отправлено в апреле, в июне прошли переговоры с Быстрицким, завершенные приездом Будберг уже после кончины Горького, тогда же готовятся списки актеров и технического персонала, в июле начался набор на работу, разные версии сценариев создавались в июле-сентябре, съемки прошли меньше, чем за четыре недели, начиная с конца августа, в начале октября Ренуар приступил к монтажу, фильм был готов к показу до 20 октября[4].

---

[1] *Т. Л.*, съемки. См. Приложение.

[2] *Замятин Е. М.* Горький // Замятин Е. И. Сочинения. М.: Книга, 1988. С. 358.

[3] В 17 томе «Писем Горького» должна была печататься его переписка с Замятиным, но последний, 18 том, доведен лишь до 1929 года.

[4] *Янгиров Р.* Хроника, цит. произв. С. 334–335.

В этой реконструкции остаются пробелы. Замечания Горького, видимо, сделаны не после прочтения французского варианта сценария, который писался уже после его смерти, а продиктованы представлениями писателя о французском произношении или же подсказаны разговором с секретарем или Будберг. Интересно, что эти замечания отразились в текстах. В архивах есть три почти идентичных копии неподписанной французской машинописи с изложением сценария, где имя Луки везде пишется через “u” как обычное французское имя *Lucas*. Но во французском экспозе Замятина и Компанейца, при первом своем появлениина первой страницеперсонаж Луки назван еще по ошибке *Lucas*, а затем его имя постоянно пишется *Louka*, что следует за пожеланиями Горького, но необычно для французского глаза. Таково написание имени во всех остальных текстах, во всех различных вариантах сценария. Можно достраивать разные гипотезы *ad hoc*, чтобы включить этот факт в нашу реконструкцию. Так, почему бы и вообще не усомниться в существовании писем от Горького? Будберг могла передать замечания устно, а его личное одобрение былофикцией, созданной продюсерами, чтобы загодя смягчить шок от слишком свободного обращения с пьесой. Подождем новых публикаций.

Перейдем к обсуждению самих текстов, тех версий сценария, которые хранятся в фондах Каменки и Ренуара парижской Синематеки[1].

Брайан Харви писал, что в неопубликованной статье «проанализировал семь текстов: пьесу Горького, первый сценарий по ней, написанный самим Горьким в 1926 году (он назывался «По пути на дно», и были сообщения, что одна берлинская кинокомпания собиралась продюсировать немую версию фильма), три версии экспозиции, сделанной Замятиным и Жаком Компанейцем, окончательный режиссерский сценарий Ренуара и Шарля Спаака и сам фильм»[2].

[1] См. перепись фондов в Приложении. Не забудем, что пожар 2002 г. в архивах Синематеки уничтожил много документов, в частности, из русских фондов.

[2] *См.: Харви Б.* Указ соч.

Мы проделали предварительный осмотр ряда, который состоит из двух изначальных русских компонентов, пьесы Горького (текст Т0) и литературного сценария Замятина и Компанейца (текст Т1) – участие последнего на этом этапе остается мало понятным. Далее многочисленные французскоязычные элементы включают экспозе Замятина и Компанейца (текст Т2), анонимного изложения сценария в трех копиях (текст Т3)[1], синопсиса Спаака (Т4), и разных копий и вариантов технических и режиссерских сценариев Спаака-Ренуара, включающих пространное изложение с диалогами (Т5), технический сценарий (Т6), версии рабочего сценария (тексты Т7а и Т7б). Тексты неполны, в Т2 нехватает трех страниц из 16-ти, неполны рабочие раскадровки. Может быть, существовала еще одна режиссерская версия: в записке, которую Замятин предположительно составил на съемочной площадке, говорится о переходе из рук в руки револьвера[2]; этот эпизод намечается в синопсисе Спаака, но отсутствует в других известных нам машинописных текстах. Естественно, сценарный набросок Горького *По пути на дно* и осуществленный фильмтакже должны учитываться в такой сопоставительно-контрастной процедуре. Важно отметить, что тексты Спаака-Ренуара (Т5, Т6, Т7а-Т7б) полны рукописных замечаний, причем наряду с почерком Ренуара появляются другие; в этих приписках изредка встречаются мелкие ошибки во французском языке, характерные для русскоговорящих. Рука ли это Сойфера, излагающего свои или чьи-то замечания, Компанейца, Замятина, Каменки – мы пока не можем судить.[3] Подробный анализ – не только литературный, но и графологический, и стилистичесий – еще только предстоит сделать. Ниже даем замечания, вызванные беглым сопоставлением.

Особо в ряде рассматриваемых текстов стоит анонимное изложение Т3, которое использует часть мотивов Т1-Т2, но вводит новые, превращающие сюжет пьесы в авантюрно-любовный роман. Большая роль в нем отводится Василисе: она

[1] См. Приложение.
[2] См. Приложение.
[3] См. Приложение.

соблазняет Барона, устраивает ему ловушку, уговаривая взять много денег в долг у Костылева и ускоряя его финансовый крах, затем крадет одолженные деньги, и сама вызывает финальную катастрофу. Ее арестовывают за убийство мужа. О дружбе Пепла и барона говорится немного; последнего спасает любовь мечтательной Насти. В конце сценария две пары покидают ночлежку. По всему тексту Лука пишется как французское имя, что указывает на незнание указаний Горького. Текст писал русский, хорошо знающий французский язык, но все же иногда совершающий прямой перенос русских структур, что легко узнается. Не совсем понятно, кто мог писать этот текст; не Компанеец ли представил свое (кем-то переведенное?) предложение прежде, чем два соавтора взялись за перевод замятинской версии? Заметим, что в этом тексте, так же, как и во всех других, одним из центральных эпизодов, завязкой всего действия оказывается встреча барона и Пепла во время ночной кражи, перенесенная из версии Замятина-Компанейца.

Сравнивать русские тексты Горького и Замятина (Т0 и Т1) не будем, они широко доступны и уже сравнивались (например, в указанной статье Марины Любимовой). Ограничимся констатацией и несколькими самыми общими замечаниями.

Замятин сильно изменил пьесу. Исключил эпизоды «философствования», резко сократив партии Луки и Сатина, и устранив тем самым один из характерных аспектов горьковской пьесы. Самое же главное, он ввел в рассказ авантюрные и мелодраматические элементы, радикально изменив соотношение между действующими лицами, переведя на первый план Барона и превратив тему его дружбы с Пеплом в ось всего повествования; соответственно, на задний план сдвинулись второстепенные персонажи; разумеется, изменились и характеры героев. Трансформирована композиция (самоубийство Актера перенесено в середину действия), резко меняется финал: Костылева убивает Василиса, сваливая вину на Пепла. Действие выводится из ночлежки, появляются другие интерьеры, места, пейзаж. Интересно появление некой «постройки», пространства работы с конторой по найму, рабочими, и т.п. И Барон, и Пепел идут наниматься на работу. Поттешер приводит интересный

автоиронический (?) комментарий Замятина: «Наш Барон будет персонажем, достаточно отличающимся от Барона Горького. Мы из него сделали игрока, скептика… Этот человек понимает, его настоящая судьба – быть рабочим. Итак, как вы знаете, он безработный».[1] Ренуар не использует этой концепции, хотя в синопсисе Спаака она играет важную роль; в фильме о работе говорится, но его последние кадры, показывающие вырвавшихся с дна Пепла с Наташей, прямо отсылают, как многократно замечено, к концовке чаплиновских *Новых времен*: это скорее похвала анархистской свободе от труда.

Французскоязычное экспозе Замятина-Компанейца (Т2) очень близко следует за замятинским сценарием (Т1). Деление на сцены, предложенное в последнем, слегка меняется; в Т1 по театральной привычке сцены совпадают с явлениями, выходом на сцену действующив лиц, в Т2 часть сцен сливаются в более крупные, нарушая этот принцип. Несколько меняется манера изложения, в нем меньше разговорного стиля, французский язык вообще допускает меньше вольностей в литературном регистре, и это отражается в тексте. К тому же исчезают некоторые брутальные детали, в частности, в описаниях мучительства Наташи. Может быть, такие смягчения подсказывал Компанеец, уже знакомый с западными студиями.

Ренуар целиком перестраивает «замятинскую» последовательность событий, установленную в текстах Т1-Т2. Вместе с тем, однако, вопреки заявлениям историков, он сохраняет много эпизодов и сцен. Введенный Замятиным полукомедийный камердинер Барона – Федор по Т2, Феликс по Т5 – получает важное место в фильме; весь эпизод с Василисой у Барона также варьируется на основе сценария Т1-Т2. Самое же важное: фильм точно реализует главную замятинскую модификацию, превращая нарратив пьесы с пассивным коллективным героем и слабо выделенной криминально-любовной интригой в двойной сюжет с двумя главными и очень деятельными героями, динамику которого определяет их дружба, перемирие в классовой борь-

[1] *Желтова Н.Ю. и др.* Неизвестный Замятин… С. 78. Мы не уверены в точности русского перевода.

бе, призыв ко всеобщему равенству (этот пафос содержится и в тексте Замятина).

Парадоксальным образом, сценарий Спаака-Ренуара возвращается и к самому Горькому: в фильме восстанавливается мотив умирания и смерти Анны, переводятся обратно в финал две другие смерти, Актера и Костылева, придается случайный характер убийству последнего; частично, но все же возвращаются в фильм монологи Луки, Актера, Барона. И все это, как говорилось неоднократно, включается в контекст фильмов Народного фронта, картина Ренуара приобретает легкость, не теряя своей серезности. Выше говорилось о мало отмеченных специалистами юмористических моментах. Фильм воспроизводит жанровый уклон литературного сценария, восполняющий недостаток динамического действия в пьесе: в социальной драме усиливаются и водевильные, и криминальные, и мелодраматические звучания; этот поворот начат Замятиным.

Особо отметим, с одной стороны, наличие в документах продукции ряда очень разных вариантов сценария; мы просмотрели архивы полдюжины других фильмов той эпохи, и в них нет такого разнообразия форм от краткого синопсиса и сжатой экспозиции до развернутых изложений с выделенными диалогами и раскадровками и, далее, до подробных рабочих и режиссерских сценариев. С другой стороны, еще раз подчеркнем, все рабочие варианты Т5-Т6-Т7 полны рукописных помет, видно, что текст постоянно изменялся, его фрагментарные дубли показывают, что сцены и диалоги то и дело переписывались по ходу времени и самих съемок. Курьезная, но характерная подробность: в текстах Замятина-Компанейца Т1-Т2 ночную сцену встречи Барона с пришедшим его обворовать Пеплом заключает мотив из *Отверженных* Гюго. Барон дает Пеплу на память портсигар, который затем даст повод полиции обвинить того в краже, а Барону пойти в участок, чтобы подтвердить слова о подарке и тем самым припечатать их дружбу. В тексте Спаака Т4 Барон дарит на прощание Пеплу роскошные настольные часы; в тексте Т5 настольные часы перечеркнуты и написано: «художественная бронза». В текста Т6 мы узнаем, что это фигура «Андрокла со львом», стоявшая на комоде

у Барона. Андрокл – христианин из римской легенды, брошенный на съедение зверям на арене цирка и узнанный львом, которого он некогда спас от смерти, – затем повторяется до последней копии Т7б, где на его место вписывается беговой приз, бронзовая статуэтка двух лошадей; этот солидный размерами предмет Пепел в фильме носит на плече, а в финале отвинчивает одну из лошадей и дает на прощание Барону. Мотив подарка вору разрастается, влияя на разные аспекты произведения; неожиданный тяжелый реквизит заставляет актера приспособить к нему жесты и походку, он входит в действие, порождая сцены и диалоги, влияет на символику фильма. Статуэтка Андрокла со львом – образ укрощения добротой дикого зверя; в роли зверя оказался бы Жан Вальжан-Пепел, а в роли епископа Барон. С экрана повеяло бы христианским духом. Двойная фигура лошадей символизирует одновременно свободу, равенство, дружбу. Вот пример эволюции сценария под влиянием общей работы: тут приложили руку и сценаристы, и реквизитор, и декоратор, и ассистенты, и, разумеется, режиссер.

Остановимся на этом, помня, что наша статья не закрывает темы. Главное здесь сказано. Вряд ли стоит доказывать художественное превосходство того варианта сценария над другим, приписывать больше влияния тому художнику или другому, оценивать удельный вес национальных черт. Чтение архивных материалов показывает, что свободная адаптация, которой хотелось Горькому, была осуществлена силами коллектива, а не одним только Замятиным, как и не одним только Ренуаром, – и это не могло быть иначе в кино того времени. Сценарий Замятина сыграл в этом деле большую роль, во многом определив композиционную и жанровую структуру фильма. При этом, несмотря на отход в повествовательном плане от пьесы Горького, и Замятин, и Ренуар остались верны ее духу, – но каждый по-своему.

Русский характер исходного произведения, русские корни многих участников создания фильма имели огромное значение для всего творческого процесса, но в конечном итоге эта «русскость» была, как в диалектическом процессе по Гегелю,

снята универсальностью и горьковского замысла, и главных идей произведения, и их воплощения – воплощения очень не конформистского, не шаблонного, сохраняющего высокую художественность и сегодня.

***

*Приложение*

1. Жан Р. «На дне». (Ноябрь 1936).

Renoir J. *Ecrits 1926–1971*. Paris: Pierre Belfond, 1974. P. 238–239.

Хотелось бы воспользоваться случаем и ответить здесь на вопрос, который мне часто задают о кинематографической постановке *На дне* Горького. Меня спрашивают: почему Вы не внесли в фильм подлинной русской атмосферы? Этот вопрос, как вы догадываетесь, стоял и перед теми, кто работал над фильмом. В этом отношении перед нами намечались три пути. Самым, как казалось сначала, естественным было бы точное воссоздание атмосферы эпохи, то есть России в 1902 году. Второе, противоположное решение заключалось бы в перенесении действия в наши дни. Наконец, было еще одно, третье решение: не уточнять, где происходит действие, окунуть его в нейтральную атмосферу.

Должен сказать, что меня лично привлекала идея точной реконструкции. Но на этом пути было слишком много препятствий: нам бы не хватило материальных средств, экстерьеры были бы фальшивыми, а в таком деле все детали должны быть безупречно подобраны, включаться в гармонию целого; малейшая фальшивая нота нарушает общее впечатление. Поэтому такой работой следовало заняться советскому кино, оно обладает всеми нужными для этого ресурсами, и материальными, и психологическими. Наша же задача состояла в том, чтобы воссоздать дух произведения, а он в очень малой степени зависит от локальной окраски.

Поэтому я стал думать, как перенести фильм в Париж, в наше время, взяв вместо русских имен французские, заменив

рубли франками и сантимами, короче говоря, осуществляя полную транспозицию. Впрочем, это согласовалось бы с идеей Горького и с первой постановкой Станиславского в Московском Художественном театре. И для Горького, и для Станиславского главным был непосредственный реализм, прямо воздействующий на зрителей. Персонажи становятся интересными для зрителей только когда в них видят современников. Тем не менее, в согласии с продюсером картины Каменкой я отказался от такого подхода, – для того, чтобы не шокировать значительную часть публики, тех, кто был знаком с творчеством Горького и при просмотре фильма помнил бы о пьесе *На дне*, – они могли бы счесть полную транспозицию отсутствием уважения к памяти великого писателя.

Оставался только один выход: придать фильму абсолютно нейтральную атмосферу.

Такое решение, впрочем, соответствовало моим убеждениям по этому вопросу. Я всегда думал, что внешняя точность не считается в кино. <…> Это не значит, что я презираю изучение среды. Напротив, я считаю, что изучение среды необходимо; но оно должно быть серьезным, глубоко продуманным и транспонированным, а не основанным лишь на внешних характеристиках. Поэтому я надеюсь, что лучше послужил памяти Горького, постаравшись перевести в фильм дух его произведения, а не устраивая парада исторических костюмов и псевдо-русских персонажей.

2. Репортаж из серии «Студии и пленэры». Журнал «Для Вас» (*Pour Vous*). 1936. № 11. С. 16

Т. Л. «На дне» с Ренуаром.

Крики, проклятия – два женских голоса смешиваются, звеня в истерике. Мужчина разгневанно кричит.

Посудина с кипятком опрокидывается на ногу юной девушки.

Рыданья, истошный крик…

«Стоп», говорит Ренуар.

Жюни Астор, еще поблескивая слезинками в глазах, улыбается, потирает ногу. Сюзи Прим наклоняет свою белокурую голову и спрашивает со страхом: «Я вам не сделала больно?»

Владимир Соколов гладит седую бородку, садится в потертое кресло.

Со всех сторон хлопочут техники: они кладут рельсы для травелинга.

Жан Габен внимательно за ними наблюдает.

Габен – это Пепел. Совершенный Пепел.

«Я играю только роли, которые мне нравятся. И ясно – если роль мне нравится, я ее чувствую. И мне тогда не нужно ломать голову, как играть, – чувствую роль, вот и все…»

«На площадку, пожалуйста», – объявляет ассистент режиссера.

Оператор скользит со своим аппаратом по рельсам.

Василиса-Сюзи Прим еще допудривается.

«Ах, эта роль меня чрезвычайно увлекает! Я не вызываю симпатии у зрителей, но что поделаешь. Женщину, которую я играю, мне хочется представить так, чтобы несмотря на антипатию к ней, ее характер поражал бы своей правдой. Впрочем, – добавляет она со смехом, – мне всегда везет на роли таких женщин. Но какая радость играть персонаж, созданный Горьким, под руководством Ренуара.»

«На площадку, пожалуйста», – торопит ассистент режиссера.

Снова крики и жалобы.

Бьются тарелки, Соколов-Костылев дерется с Пеплом.

У Наташи-Астор уже нет сил кричать, Василиса получает пощечину.

«Стоп…»

Соколов, отдыхая, рассуждает о своей роли.

«В своей жизни я играл трех разных персонажей в *На дне*. Начинал я совсем молодым, играл тогда Луку, потом Андрюшу. А сейчас в кино я – Костылев. Вы понимаете, между театром

и кино такая разница, что для одной и той же роли нужны разные подходы. Совсем другая работа, иная манера игры.

Творчество в театре – как воспитание детей, нужно время, чтобы созреть.

Кино? Совсем другое дело, это как мозаичная картина. Все камушки готовы, нужно только их собрать и вложить на заранее подготовленное место.»

Продолжается съемка. Соколов внезапно перевоплощается; в реальной жизни он задумчив, спокоен, а тут это злой старик, дрожащий от гнева, он вступает в драку, переворачивает столы, кидает стулья.

Жюни Астор смотрит на него с восхищением:

«Вот это актер, – говорит она. – Работать с такими актерами настоящее удовольствие. Играть такую роль, как у меня, – добрую, симпатичную, – просто радость. Моя концепция? Я позволяю управлять мной Ренуару.»

Начинается другая сцена.

«Я немного изменил пьесу, – рассказывает г. Замятин, сценарист. – Я показываю жизнь героев, прежде, чем они оказываются «на дне». За месяц до смерти Горького я послал ему сценарий, спрашивая о его мнении. В длинном письме он объяснил мне, как писать имя “Лука”, через “ou”, а не просто через “u”, иначе произношение будет неправильное…

Горький был очень доволен тем, что его произведение окажется на экране. Увы! он умер прежде, чем мы сумели ему показать законченный фильм…»

Т. Л. *[Тамара Лундина]*

3. Замечания г-на Замятина по поводу экспозе сценария.

Fonds ALBATROS 105-B12 (4).

1) Во второй сцене ВАСИЛИСА берет револьвер у КОСТЫЛЕВА. Будет непонятно, почему у ПЕПЛА его нет и почему револьвер должна дать ПЕПЛУ жена КОСТЫЛЕВА.

2) В финале тот же револьвер появляется в руках НАТАШИ. Каким образом он вернулся к КОСТЫЛЕВУ?

3) В сцене под лестницей неясна роль НАТАШИ, которая бросает фонарь, чтобы предупредить ПЕПЛА и ВАСИЛИСУ об опасности. Можно будет подумать, что она одобряет это свидание.

4) Относительно часов, которые барон дал ПЕПЛУ: сам по себе факт подарка не позволит ПЕПЛУ заподозрить, что барон предал его полиции. Это напоминает сцену из «Трехгрошевой оперы».

5) – Сцена 12 – Неправильно, что барон предлагает ВАСИЛИСЕ переспать с ним для того, чтобы освободить ее брата; это делает барона антипатичным. Такая сцена имела бы смысл, если бы отношения между ВАСИЛИСОЙ и бароном получили продолжение, как в первом варианте.

6) Слишком много сцен, где барон играет в карты.

7) Сцена смерти Анны слишком угнетает. История актера не проведена до конца.

8) Нужно сильнее подчеркнуть впечатление, которое на НАТАШУ производит появление барона.

9) – Сцена 23 – После смерти Анны. Непонятно, по какой причине НАТАША впервые без гнева разговаривает с ПЕПЛОМ. Следовало бы объяснить эту перемену отношения.

Что касается конца, г-н ЗАМЯТИН считает, что с драматургической точки зрения было бы интереснее и сильнее, если бу ПЕПЛА арестовали и увели до того, как обнаруживается, что убийство совершила ВАСИЛИСА.

**4. Рецензия** *Pour Vous (Для Вас)***.** 1936**.** 11 декабря**.** С.15

Люсьен Валь (LucienWahl). На дне. *Офорт в манере Горького.*

*(*Фильм: французский. Оценка: B)

Все знают, какое большое значение имеет *На дне* в творчестве Горького. Это как бы театральный венец целого ряда романов, в которых выдающийся писатель исследует жизнь несчастных, поставленных вне закона невежеством или нищетой. Г-н Жан Ренуар, один из наиболее индивидуальных,

наиболее решительных в выражении своих чувства французских режиссеров, с необычайной тщательностью руководил постановкой адаптации *На дне* (ее подготовили гг. Замятин и Компанеец). Однако, как создать русский фильм в Париже? Режиссер *Преступления господина Ланжа*, впрочем, этого и не хотел, но он должен был учитывать обычаи и характеры, принадлежащих к определенной среде и определенному времени. Я понимаю, что его намерением было приблизить действие к публике. Невозможное дело!

Самое любопытное заключается в том, что главное качество подлинника лучше всего оказалось переданным в фильме: непосредственное исследование ночного (и дневного) убежища; его владелец, старый перекупщик краденого, хочет заставить свою молодую свояченицу выйти замуж за чиновника, способного прикрыть темные дела старика. У жены перекупщика есть любовник, грабитель; но тот влюблен в ее сестру, ту, что должна выйти за чиновника, и она предпочтет вора после вереницы событий, среди которых будут и убийства. <…>

Театральный диалог достоин отдельного обсуждения. Я знаю, что режиссер не хотел, чтобы его фильм был «славянским». И все же фильм получился «полу-русским».

5. Материалы фондов Каменки и Ренуара в архивах Синематеки (Париж). *Приблизительная опись.*

См. http://www.cineressources.net/repertoires/archives/fonds.php?id=albatros#ALBATROS105-B12

Fonds ALBATROS 105-B12. В общей сложности ок. 500 л.

1. *Tournage. Съемки.*

– Rapport de production. Отчет о ходе производства.

– Rapport d'horaire. Почасовой отчет.

2. *Production. Производство.*

– Correspondance. Переписка.

– Document comptable. Бухгалтерские счеты.

– Document contractuel. Контракты.

– Liste d'acteurs. Список актеров.

– Liste des techniciens. Список технических работников.

– Plan de travail. План работы.

*3. Distribution. Дистрибуция.*

– Matériel publicitaire. Рекламный материал.

*4. Scénaristique. Сценарии.*

– Continuité dialogue. Рабочий сценарий.

– Découpage technique. Технический сценарий с раскадровкой.

– Note. Замечания (Замятина)

– Synopsis. Синопсис.

– Exposé du scénario (Zamiatine, Companeez). Экспозе сценария (Замятин, Компанеец).

Fonds RENOIR1-B1. В общей сложности 1162 л.

*1. Journal comptable; document comptable. Гроссбух продукции..*

Fonds RENOIR2-B2. В общей сложности 369 л.

*1. Scénario de tournage. Режиссерский сценарий..*

*Глава двадцатая*

## ЕВГЕНИЙ ЗАМЯТИН И ЖАН РЕНУАР[1]

© *Ю. Накано*

На основе архивных материалов Замятина, мемуаров Жана Ренуара и новых исследований о нем данная статья рассматривает создание фильма Жана Ренуара «На Дне» в 1936 году. Фильм был основан на пьесе Максима Горького 1902 года. Сценарий фильма был написан Евгением Замятиным и Жаком Компанейцом.

По словам Паскаля Мерижо, автора биографии Жана Ренуара, пьесу Горького представил французскому режиссеру Александр Каменка[2], один из киноработников, составлявших группу продюсера Иосифа Ермольева, покинувшую после революции Россию и попавшую во Францию. В группу входили и такие известные фигуры, как актеры Наталья Лысенко и Иван Мозжухин, режиссер Александр Волков. Ермольев возглавил русское отделение кинокомпании «Пате»; его группа обосновалась в Монтрё около Парижа; была создана компания «Ermolieff-Cinéma». В 1922 году компанию переименовали в компанию «Les Films Albatros». Мерижо пишет: «Студия не пережила приход звука, но производственная компания Альбатрос продолжала свою деятельность под руководством Каменки. Он стал искусно поддерживать привилегированные связи с русскими, и это сделало возможным предложить Ренуару снять экранизацию произведения Горького»[3]. Мерижо указывает, что после прихода во Франции в середине 1930-х годов к власти Народного фронта, Россия стала модной. Следует подчеркнуть, что во французских киностудиях существовала русская среда; среди режиссе-

[1] Данный текст основан на докладе, почитанном на ежегодном Конгрессе американской ассоциации славянских, восточнославянских и евразийских исследований (ASEEES) в 2017 году.

[2] *Merigeau P.* Jean Renoir. A Biography. Burbank: Ratpac Press, 2016.

[3] *Merigeau P.* Jean Renoir. A Biography. Burbank: Ratpac Press, 2016.

ров-эмигрантов особенно отличались Алексей Грановский и Виктор Туржанский.

Мерижо считает, что, возможно, сначала идея адаптации пьесы Горького возникла у Каменки. Он обращается к мемуарам одного из его близких сотрудников: «Согласно тому, что писал художник-постановщик Евгений Лурье, он тоже колебался в выборах режиссера. Лурье, который имел русские корни и по профилю деятельности был художественным директором, и стал одним из самых близких сотрудников Ренуара и его самых верных друзей»[1].

Лурье вспоминает о разговоре с Каменкой об адаптации пьесы Горького в студии в Бийянкуре, когда Ренуар снимал там «Мадам Бовари» и впечатлил его своим «спокойным авторитетом и подходом к работе с актерами». Хотя Каменка склонялся выбрать для постановки Туржанского, Лурье выдвинул имя Ренуара и спустя несколько недель узнал, что режиссер принял проект. Похоже, что для Ренуара, который стремился найти средства для создания своего будущего фильма «Великая иллюзия», предложение Каменки стало возможностью работать с Жаном Габеном, чье имя вскоре будет гарантировать финансовую поддержку новых проектов[2].

И на основе архивных материалов, Мерижо также определяет дату контракта с Замятиным. «Каменка выбрал Замятина для написания адаптации. Документ от 3 августа 1936 года подтверждает это и указывает, что сценарий напишет Замятин с диалогами Шарля Спаака и под режиссурой Жана Ренуара, который получит сумму в 10.000 франков»[3].

Согласно книге Мерижо, фильм «На дне» снимался с 5 сентября по 3 октября 1936 года. Он вышел на экран 10 декабря 1936 года[4]. Диалоги были написаны бельгийским сценаристом Шарлем Спааком.

---

[1] *Merigeau P.* Jean Renoir. A Biography. Burbank: Ratpac Press, 2016.
[2] *Там же.*
[3] *Там же.*
[4] *Там же.*

«Другой документ, недатированный, но, возможно, написанный раньше, упоминает о Жаке Компанейце, который тоже сотрудничал при создании сценария. Контракты Замятина и Компанейца были подписаны в один день, 9 июля 1936 года; но возможно, что до этого дня они уже сдали их сценарий, в который Спаак и Ренуар пытались внести дополнительные поправки. Режиссер характеризует версию Замятина и Компанейца как «очень поэтичную, но абсолютно невозможную для фильма»[1].

Рональд Берган, другой автор биографии Жана Ренуара, упомянул о том, что, когда Каменка обратился к режиссеру, у него был сценарий, написанный Замятиным и Компанейцем[2]. Ренуар предпочел переработать рукопись. На основе текста Замятина и Компанейца Ренуар и Спаак начали совместную работу.

Как Замятин сотрудничал с другими авторами в создании сценария? Размышляя над ролью Замятина, Мерижо заключает, что на этой стадии он был только консультантом, который скорее комментировал фильм.

«Очевидно, после этого, Замятин в основном играл роль консультанта, чья роль состояла в том, чтобы следить за развитием сценария с точки зрения русского, лично знакомого с Горьким и его творчеством. Архивы кинокомпании Les Films Albatros хранят следы этого сотрудничества, в основном в форме «замечаний» Спаака и Компанейца, таких как «слишком много сцен с бароном в игре в карты», «сцена смерти Анны слишком болезненна», «мы не понимаем, почему (у Пепла нет пистолета)», или даже «аудитория не поймет»[3].

Замятин и его жена поселились во Франции в 1932 году, получив решение покинуть советскую Россию благодаря вмешательству Горького[4]. Замятин написал несколько сценариев, в том числе «На дне» и «Атилла», в котором падение империи было описано со многими скрытыми ссылками на современную

[1] *Merigeau P.* Jean Renoir. A Biography. Burbank: Ratpac Press, 2016.

[2] *Bergan R.* Jean Renoir: Projections of Paradise. New York: Arcade Publishing, 1992.

[3] *Merigeau P.* Jean Renoir. A Biography. Burbank: Ratpac Press, 2016.

[4] *Slonim M.* Soviet Russian Literature: Writers and Problems, 1917–1977. Second Revised Edition. New York: Oxford University Press, 1977. P. 90.

европейскую сцену. В письме от 14 мая 1935 года Замятин отправил четыре сценария переводчику, журналисту и корреспонденту прессы “United Press” и других американских газет в Москве Чарльзу Маламуту (1899–1965).

Замятин послал «Царь в плену» об Александре Втором и принцессе Юрьевской, «Великую любовь Гойи», сценарий об Атилле и «Пиковую даму»[1]. В письме Маламуту от 11 сентября 1935 года он упоминает о сценариях, которые он писал для кино. Замятин пишет Маламуту на английском языке.

“Here all the summer I have spent under the sign of cinema: first the scenario of “Tarass Boulba” for Granovsky, then some other one for Otzep, then the third for Strijevsky (the last one finished just yesterday)”[2].

Замятин упоминает о том, что его сценарий «Атилла», возможно, подойдет для американского кинорежиссера Сесила Б. Демилля. В письме от 22 марта 1932 года Сесил Б Демилль надеялся увидеть Замятина.

“It was a great pleasure to receive your letter of February 12th and to know that you are lecturing in some of the cities in Europe on the subjects that are so dear to our hearts.

I have this day written to the American Consulate, in Berlin, as you requested, and am hoping that we shall have the pleasure of seeing you in our part of the world. We are in need of good dramatic brains more than ever at the present time, for good dramatic fare is very scarce”[3]

---

[1] *Мальмстад Д., Флейшман Л.* Из биографии Замятина по новым материалам) // Department of Slavic Languages and Literatures. Stanford University, 1987. P. 145.

[2] «Здесь все лето я провел под знаком кино: первый сценарий «Тарас Бульба» для Грановского, еще другой для Оцепа и третий для Стрижевского (последний кончил только вчера)» (*Мальмстад Д., Флейшман Л.* Из биографии Замятина (по новым материалам) // Department of Slavic Languages and Literatures. Stanford University, 1987. P. 147).

[3] «Это большая радость получить ваше письмо от 12 февраля и узнать, что вы читаете лекции в некоторых из городов в Европе по темам, близким нашим сердцам. Сегодня я написал письмо в Американское консульство в Берлине, как вы просили, и надеюсь, что мы будем иметь счастье видеть вас в нашей части мира. Мы нуждаемся в хороших драматических мозгах как ни-

Ренуар и Спаак внесли ряд исправлений в сценарий Замятина и Компанейца. И Ренуар считал, что он должен получить разрешение на изменения деталей. Ренуар несколько раз упоминал о съемке фильма в современной Франции. Он не хотел определять никакую конкретную страну в фильме.

«В тексте в ноябре 1936 года Ренуар объясняет различные возможные перспективы для адаптации: «точная реконструкция атмосферы периода, другими словами, России 1902 года», потом «определить время и место действия в наше время» и наконец «не определять никакого определенного времени и места, оставить их в неопределенной среде». Он утверждает, что был склонен к первому варианту, но пишет, «нам недоставало материальных способов, и экстерьеры могут быть фальшивыми»[1].

Главный актер Жан Габен подписал контракт на «На дне» 21 июля 1936 года. Он также поддерживал мысль не русифицировать фильм.

«Я не пытался снимать русский фильм. Я хотел сделать человеческую драму на основе пьесы Горького».[2]

Интересно, что французская компартия вмешалась в проект с той же идеей, но по другим побудкам.

«Если верить Роже Вири-Бабелю, который настаивал, что слышал это от Спаака, компартия в лице Арагона вмешалась, чтобы фильм не восприняли как «русский», потому что следовало избежать ассоциации русских и коммунизма с нищетой. Публика действительно, может забыть, что «На дне» описывает мир нищеты, характерный для старого режима, для России до революции. Однако, версия, которую Спаак приводит в его мемуарах, и то, что его жена повторяет в ее собственной книге воспоминаний, совсем отличаются от версии по поводу вмешательства компартии: в этой версии появляются их более разви-

---

когда в настоящее время, потому что хорошие драматические произведения очень редки» (Evgenii Zamiatin Papers. Box.5. Bakhmeteff Archives, Columbia University).

[1] *Merigeau P.* Jean Renoir. A Biography. Burbank: Ratpac Press, 2016.

[2] *Bergan R.* Jean Renoir: Projections of Paradise. New York: Arcade Publishing, 1992.

тые советские братья французских коммунистов, которые выступают против “француживания” произведения Горького».[1]

Неясно, принял ли Горький сценарий. Хотя Ренуар сам уверял, что Горький, который умер 18 июня 1936 года, горячо поддерживал его проект, доказательств этому нет.

«Хотя нет доказательства, что последняя версия сценария, приписываемого Замятину и Компанейцу, не была показана Горькому, последняя версия рукописи Ренуара и Спаака была «утверждена баронессой Будберг и господином Леоном Быстрицким». Леон Быстрицкий проводил переговоры о правах адаптации. Что касается баронессы Будберг, она была одной из самых замечательных фигур своего времени»[2].

Повторим, Горький умер 18 июня 1936 года. На основе его собственного интервью с режиссером, Рональд Берган прокомментировал версию об утверждении Горьким сценария.

«Горький читал его, к моему удивлению, несмотря на много различий между моей рукописью и произведением, которое вдохновило его, он искренне утвердил его», – сказал Жан. «Он даже написал несколько строк, чтобы открыто объявить его утверждение о нем и сказать, что ему показалось, что это было бы неплохим фильмом, это было бы хорошо». Однако, Горький также написал, в письме Каменке, что «На дне» была пьесой, «где ничего не произошло, где всякое дело – атмосфера, только атмосфера», и что режиссеры, возможно, сломают себе зубы на ней»[3].

Существует работа Марины Любимовой, в которой проводится сравнение пьесы Горького с фильмом Ренуара. Она обращает внимание на закон единства места в пьесе.

«Замятин нарушил присущий пьесе Горького закон единства места – действие всех четырех актов пьесы происходило в ночлежке и рядом с ней. В сценарии 78 эпизодов, и только в половине из них действие происходит в ночлежке, оно перено-

[1] *Merigeau P.* Jean Renoir. A Biography. Burbank: Ratpac Press, 2016.

[2] *Там же.*

[3] *Bergan R.* Jean Renoir: Projections of Paradise. New York: Arcade Publishing, 1992.

сится на улицу, в клуб, в квартиру полицейского пристава, на берег реки, к строительной конторе»[1].

В Бахметьевском архиве хранятся два сценария «На дне». Оба сценария написаны на русском языке. Название первого сценария написано на французском и название второго – на русском. Как указывал Мерижо, Ренуар и Спаак внесли исправления в сценарий Замятина и Компанейца. В результате корректирования и изменения деталей фильм заканчивается не самоубийством актера, а побегом Пепла и Наташи. Берган считает, что фильм Ренуара воспринимается как ответ на вопрос, который Чехов когда-то задал Горькому: «как барон попал в ночлежку и почему он барон?». Как показывает фильм Ренуара, Барон потерял все деньги в казино, и судебные приставы опустошили особняк Барона[2]. Исходя из того, что в фильме остается не только «атмосфера» но и русские имена, Мерижо считает, что они внесли исправления в самом конце отработки фильма[3].

В заключение мы пришли к выводу, что в процессе работы над фильмом были внесены разные исправления. На основе пьесы Горького Замятин и Компанеец написали сценарий. Потом Ренуар и Спаак внесли изменения. Горький сам не успел посмотреть фильм. Сохранив русские имена, фильм был «офранцужен». Но, как говорил Лурье, фильм был снят с каким-то идеалом «универсальности»[4]. Пьесу Горького экранизировали не только во Франции, но и в Германии, Японии, Советском Союзе, Норвегии, Финляндии и Англии[5]. Это тоже доказывает универсальность пьесы Горького, показать которую стремился Ренуар. И его фильм стал ключевым случаем для распростране-

---

[1] *Любимова М.Ю.* О законе художественной экономии, фабуле и новых концах... // Russian Studies: ежеквартальник русской филологии и культуры. 1996. № 2. С. 380.

[2] *Bergan R.* Jean Renoir: Projections of Para.ise. New York: Arcade Publishing, 1992.

[3] *Merigeau P.* Jean Renoir. A Biography. Burbank: Ratpac Press, 2016.

[4] *Lourie E.* My Works in Films. London: Harcourt Brace Iovanovich, 1985. C. 10.

[5] IMDB. Maxim Gorky // URL: https://www.imdb.com/ name/nm0331003/ ?ref_=tt_ov_wr.

ния и популяризации пьесы Горького. Насколько актуальна и универсальна пьеса Горького и ее экранизации в современном контексте – это тема другой статьи.

# СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

*Алтабаева, Е. В.* Замятинский текст как лингвокультурный феномен / Е. В. Алтабаева // Вестник Нижегородского университета имени Н. И. Лобачевского. – 2011. – № 6. – Ч. 2. – Т. 1. – С. 27–30.

*Алтабаева, Е. В*. Замятинский текст как объект лингвокультурологии / Е. В. Алтабаева // Филологическая регионалистика. – Тамбов, 2009. – № 1–2. – С. 74–78.

*Алтабаева, Е. В.* Ключевые смыслы в текстовой модели картины мира Е. В. Алтабаева // Текст: семантика, форма, функция. – Тамбов: Изд-во ТГУ им. Г. Р. Державина, 2004. – С. 19–24.

*Алтабаева, Е. В.* О механизме художественного воздействия прозы Е. И. Замятина / Е. В. Алтабаева // Творческое наследие Евгения Замятина: взгляд из сегодня. Кн. VII. – Тамбов: ТГУ им. Г. Р. Державина, 2000. – С. 91–102.

*Алтабаева, Е. В.* Современные подходы к исследованию концептосферы языка (на материале концепта «желание») / Е. В. Алтабаева // Международный конгресс по когнитивной лингвистике / отв. ред. Н. Н. Болдырев. – Тамбов, 2006. – С. 280–283.

*Алтабаева, Е. В.* Человек в концептуальном пространстве замятинского текста / Е. В. Алтабаева // Язык как система и деятельность – 5. – Ростов-н/Д: Изд-во Южного федерального университета, 2015. – С. 197–200.

*Алтабаева, Е. В., Лебедева, Е. А., Маясов, В. Е., Фотинова, Ю. Ю.* Замятинский текст как явление русской культуры и духовности / Е. В. Алтабаева, Е. А. Лебедева, В. Е. Маясов, Ю. Ю. Фотинова / под ред. Е. В. Алтабаевой. – Тамбов: Изд-во Першина Р. В., 2011.

*Алтынбаева, Г. М.* Литературная критика А. И. Солженицына: проблемы, жанры, стиль, образ автора: автореф. дис. … канд. филол. наук / Г. М. Алтынбаева. – Саратов, 2007. – 229 с.

*Анненков, Ю.* Портреты / Ю. Анненков. – Пб.: Изд-во «Петрополис», 1922. – 171 с.

*Астрахан, Н. І.* Буття літературного твору: Аналітичне та інтерпреанаційне моделювання / Н. І. Астрахан. – Київ: Академвидав, 2014. – 432 с.

*Барт, Р.* Как жить вместе: романические симуляции некоторых пространств повседневности / Р. Барт. – М.: Ад Маргинем Пресс, 2016. – 272 с.

*Белый, А.* Арабески / А. Белый. – М.: Кн-во «Мусагет», 1911.

*Белый, А.* Символизм как миропонимание / А. Белый. – М.: Республика, 1994.

*Бердяев Н. А.* Судьба России / Н. А. Бердяев. – М.: Харьков, 1998.

*Бердяев Н. А., Букшпан Я. М., Степун Ф. А., Франк С. Л.* Освальд Шпенглер и Закат Европы / Н. А. Бердяев, Я. М. Букшпан, Ф. А. Степун, С. Л. Франк. – М.: Берег, 1922.

*Браун, Д. Б.* Советская литература после Сталина / Д. Б. Браун // Запад о современной советской литературе – сборник исследовательских материалов о литературе Советской России. – Пекин: Издательство Пекинского Университета, 1982.

*Богомолов, Н. А.* Русская литература начала XX века и оккультизм / Богомолов Н. А. – М.: Новое литературное обозрение, 2002.

*Борода, Е. В.* Отечественная фантастика как реализация эстетического ресурса русской литературы XX в.: братья Стругацкие и Евгений Замятин / Е. В. Борода. – Тамбов: Изд-во Першина Р. В., 2007.

*Борода, Е. В.* Художественные открытия Е. И. Замятина в контексте поисков русской литературы второй половины XX – начала XXI вв. / Е. В. Борода. – Тамбов: Изд-во Першина Р. В., 2010.

*Ван, Ипин.* О несколько важных темах в литературе-антиутопии / Ипин Ван // Искатель. – Хунань, 2012. – № 1. – С. 201–203.

*Ван, Лин.* Дискриминация темы «Мы» в контексте постмодерна / Лин Ван // Филология. – Внутренняя Монголия, 2010. – № 8. – С. 69–70.

*Ван, Лимин.* Значение символа О-90 в контексте любви человечества – анализ персонажа в романе «Мы» Замятина / Лимин Ван // Вестник Харбинского института. – Харбин, 2012. – № 12. – С. 46–49.

*Ван, Мэн.* Откровение антиутопии Мэн Ван // Чтение. – Пекин, 1989. – № 3. – С. 44–47.

*Ван, Сяолинь.* Петербургский текст в прозе Е.И. Замятина – на материале рассказов: «Пещера», «Мамай» и «Дракон» / Сяолинь Ван. – Пекин: Пекинский университет иностранных языков, 2018.

*Ванюков, А. И.* Полифоническая конструкция романа Евг. Замятина «Мы» / А. И. Ванюков // Вестник Тамбовского университета. Серия: Гуманитарные науки. – 2005. – Вып. 4 (40). – С. 48–60.

*Ван, Цзинвэнь.* Влияние «Мы» на «1984» Джордж Оруэлл / Цзинвэнь Ван // Данные о культуре и просвещении. – Нанкин, 2016. – № 35. – С. 135–136, 181.

*Ван, Цзунху.* Концепция хронотопа в русской экспрессионистской прозе / Цзунху Ван // Русская литература и искусство. – Пекин, 2010. – № 2. – С. 44–48.

*Ву, Цзэлинь.* Размышление об отмене запрета романа Замятина «Мы» / Цзэлинь Ву // Русская литература и искусство. – Пекин, 2000. – № 2. – С. 57–61.

*Ван, Цзечжи.* История современной русской литературной критики / Цзенчжи Ван. – Пекин: Китайское издательство общественных наук, 2015. – С. 188–194.

*Воронский, А. К.* Евгений Замятин / А. К. Воронский // Воронский А. К. Искусство видеть мир. Портреты. Статьи. – М.: Советский писатель, 1987.

*Вышеславцев, Б. П.* Этика преображенного Эроса / Б. П. Вышеславцев. – М.: Республика, 1994.

*Галушкин, А. Ю.* У «Зеленой стены»: Евгений Замятин в «задержанной» эмиграции / А. Ю. Галушкин // Русская мысль

= La Pensee Russe. – Париж, 1997. – 9/15 окт. № 4192. – С. 10; 16/22 окт. № 4193. – С. 10; 23/29 окт. № 4194. – С. 10.

*Галушкин, А. Ю.* «Дело Пильняка и Замятина». Предварительные итоги расследования / А. Ю. Галушкин // Новое о Замятине. – М.: Изд-во «МИК», 1997. – С. 89–146.

*Галушкин, А. Ю.* Из истории литературной «коллективизации» / А. Ю. Галушкин // Russian Studies. – 1996. – Т. 2. – № 2. – С. 437–478.

*Галушкин, А. Ю. К* «допечатной» истории романа Е. И. Замятина «Мы» (1921–1924) / А. Ю. Галушкин // Темы и вариации: сб. ст. и мат-лов к 50-летию Л. Флейшмана. – Stanford, 1994. – С. 366–375.

*Галушкин, А. Ю.* Материалы к прижизненной библиографии Е. И. Замятина (1908–1936) / А. Ю. Галушкин // Творческое наследие Евгения Замятина: взгляд из сегодня: науч. докл., ст., очерки, заметки, тезисы: в 14 кн. Кн. 11. – Тамбов: Изд-во ТГУ им. Г. Р. Державина, 2003. – С. 248–249.

*Гаспаров, М. Л.* О русской поэзии. Анализы, интерпретации, характеристики / М. Л. Гаспаров. – СПб.: Азбука, 2001. – 480 с.

*Гаспаров, Б. М.* Из наблюдений над мотивной структурой романа М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита» / Б. М. Гаспаров // Даугава. – Рига, 1988. – № 10.

*Гашева, Н. В.* Поэтика Е. Замятина в аспекте типологических схождений с другими искусствами / Н. В. Гашева // Творческое наследие Евгения Замятина: взгляд из сегодня: научн. докл., ст., очерки, заметки, тезисы: в 14 кн. Ч. 2. – Тамбов: Изд-во ТГПИ, 1994. – С. 176–177.

*Геллер, Л.* «Всё устроено согласно числам», или эзотерические коды Замятина / Л. Геллер // Творческое наследие Евг. Замятина: взгляд из сегодня: кол. монография: в 14 кн. Кн. XIV / под общ. ред. Л. В. Поляковой – Тамбов: Изд-во Першина Р. В., 2007. – С. 20–45.

*Гольдт, Р.* Мнимая и истинная критика западной цивилизации в творчестве Е.И. Замятина. Наблюдения над цензурными искажениями пьесы “Атилла” / Р. Гольдт // Russian Studies. – 1996. – Vol. II. – № 2. – С. 322–350.

*Гуделева, Е. М.* Символика цвета в творчестве Е. И. Замятина: автореф. дис. … канд. филол. наук / Е. М. Гуделева. – Иваново, 2008.

*Гу Ялин.* Неореализм Замятина и его специфика искусства / Ялин Гу // Исследование зарубежной литературы. – Ухань, 1992. – № 2. – С. 7–12.

*Давыдова, Т. Т.* Евгений Замятин / Т. Т. Давыдова. – М.: Знание, 1991. – 61 с.

*Давыдова Т. Т.* Замятинская энциклопедия / Т. Т. Давыдова. – М.: ФЛИНТА, 2018. – 744 с.

*Давыдова Т. Т.* Роман Евг. Замятина «Мы»: открытие и пророчество / Т. Т. Давыдова // Лит. учёба. – 2002. – Кн. 6. – С. 138–147.

*Давыдова Т. Т.* Творческая эволюция Евгения Замятина в контексте русской литературы первой трети XX века / Т. Т. Давыдова. – М.: Изд-во МГУП, 2000. – 364 с.

*Демидова, О. Р.* Мемуарная и автодокументальная проза / О. Р. Демидова // Литература русского зарубежья (1920–1940) / отв. ред. Б.В. Аверин и др. – СПб: Филологический факультет СПбГУ, 2013. – С. 113–134.

*Дубин, Б. В.* Быт, фантастика и литература в прозе и литературной мысли 20-х годов / Б. В. Дубин // Тыняновский сборник: Четвертые Тыняновские чтения. – Рига, 1990. – С. 159–172.

*Дяо, Кэмэй.* Начальное исследование литературно-эстетической мысли Замятина / Кэмэй Дяо // Русская литература и искусство. – Пекин, 2003. – № 6. – С. 32–35.

*Дяо, Шаохуа.* Е. Замятин и его синтетическая экспрессионистская проза / Шаохуа Дяо // «“Мы”. “На куличках”». – Харбин: Северное издательство литературы и искусства, 2002. – С. 3, 7–8.

*Дун, Сяо.* Мое понимание советской классики / Сяо Дун // Русская литература и искусство. – Пекин, 2007. – № 2. – С. 11–16.

*Дун, Сяо*. С «Мы» до «Долог наш путь»: отклик перехода 70 лет – об изменении и возвращении духа антиутопии в русской литературе 20-го века / Сяо Дун // Вестник Института гумани-

тарных наук Нанкинского педагогического университета. – Нанкин, 2018. – № 3. – С. 33–40.

*Евсеев, В. Н.* Проза Е. И. Замятина (вехи творчества, поэтики, опыт анализа рассказа «Пещера») / В. Н. Евсеев. – Ишим: Изд-во ИГПИ, 2000. – 177 с.

*Евсеев, В. Н.* Художественная проза Е. И. Замятина: Творческий метод, жанры, стиль: автореф. дис. … д-ра филол. наук / В. Н. Евсеев. – М., 2001. – 196 с.

*Евсеев, В. Н.* Художественная проза Евгения Замятина: проблемы метода, жанровые процессы, стилевое своеобразие / В. Н. Евсеев. – М.: Прометей, 2003. – 224 с.

Е. И. Замятин: pro et contra, антология / сост. О. В. Богданова, М. Ю. Любимова. – СПб.: НП «МОПО “Апостольский город – Невская перспектива”», 2014. – 974 с.

Е. И. Замятин: pro et contra, антология / Сост. О. В. Богданова, М. Ю. Любимова. – СПб.: НП «МОПО “Апостольский город – Невская перспектива”», 2015. – 484 с.

*Желтова, Н.Ю. «*Духовный поток» профессора Л. В. Поляковой: об итогах всероссийской научно-образовательной сессии «Литературоведение на современном этапе». Тамбов, 15-17 февраля 2017 г.) // Филологическая регионалистика. – 2017. – № 2. – С. 43–47.

*Желтова, Н.Ю.* Лики еретика: наука о Е.И. Замятине в монографиях начала XXI века (70-летию профессора Л.В. Поляковой и 20-летию тамбовского замятиноведения посвящается) / Н. Ю. Желтова // Вестник Тамбовского университета. Серия: Гуманитарные науки. 2012. № 2 (106). С. 52-58.

*Желтова, Н.Ю.* Неизвестный Замятин. По страницам французской газеты «Comoedia» / Н. Ю. Желтова, Н.С. Егорова, О.Г. Ласская, Э.Н. Дзайкос // Филологическая регионалистика. – 2013. – № 2. – С. 75–82.

*Желтова, Н. Ю.* Проза Е. И. Замятина: пути художественного воплощения русского национального характера / Н. Ю. Желтова. – Тамбов: Изд-во ТГУ им. Г. Р. Державина, 2003. – 186 с.

*Желтова, Н. Ю.* Проза первой половины XX века: поэтика русского национального характера / Н. Ю. Желтова. – Тамбов: Изд-во ТГУ им. Г. Р. Державина, 2004. – 396 с.

*Жэнь, Шуби, Чжао, Сяобинь.* «Город правды» и «Мы»: Близнецы русской литературы-антиутопии в 20-ые годы / Шуби Жэнь, Сяобинь Чжао // Русская литература и искусство. – Пекин, 2018. – № 4. – С. 90–97.

*Замятин, Е. И.* Десятиминутная драма / Е. И. Замятин // Замятин Е. И. Бич Божий: Роман. – Париж: Дом книги, 1938.

*Замятин, Е. И.* Десятиминутная драма / Е. И. Замятин // Гул земли: литер.-научн. и худ. сб. – Л.: Красная газета, 1928.

Замятин Е.И. «Мы»: Текст и материалы к творческой истории романа / сост., подгот. текста, публ., коммент. и статьи М.Ю. Любимовой и Дж. Куртис. – СПб.: Изд. дом «Миръ», 2011.

*Замятин, Е. И.* Собр. соч.: в 5 т. / сост., подгот. текста, коммент. С. С. Никоненко и А. Н. Тюрина / Е. И. Замятин. – М.: Русская книга, 2003.

*Замятин, Е. И.* Я боюсь. Литературная критика. Публицистика. Воспоминания / Е. И. Замятин. – М.: Наследие, 1999. 359 с.

*Замятин, Е. И.* Сочинения: в 4 т. / Е. И. Замятин. – Мюнхен, 1970–1988.

*Замятин, Е.* Мы / Е. И. Замятин // Воля России. – 1927. – № 2. – С. 3–33; № 3. – С. 3–32; № 4. – С. 3–28.

*Замятин, Евг.* «Мы»: Текст и материалы творческой истории романа / Евг. Замятин / сост., подг. текста, публ., коммент. и ст. М. Ю. Любимовой и Дж. Куртис. – СПб.: Изд. дом «Міръ», 2011. – 608 с.

*Замятин, Евг.* Новая русская проза / Евг. Замятин // Русское искусство. – 1923. – № 2–3. – С. 59.

*Замятин, Е.* Лица / Е. Замятин. – Нью-Йорк: Изд-во им. Чехова, 1955. 284 с.

Замятин: pro et contra, антология / сост. О. В. Богдановой, М. Ю. Любимовой, вступ. ст. Е. Б. Скороспеловой. – СПб.: РГХА, 2014. – 974 с.

Замятин: Личность и творчество Евгения Замятина в оценке отечественных и зарубежных исследователей / сост. О. В. Богданова. – СПб.: Апостольский город – Невская перспектива, 2015. – 484 с.

Замятинская энциклопедия. Лебедянский контекст: мат-лы, исслед., док., справки. Межвузовский региональный проект / рук. проекта и науч. ред. Л. В. Полякова. – Тамбов–Елец, 2004. – 484 с.

*Замятин, Е. И.* Блоха: Фрагменты текста: Из архива БДТ / публ. Т. Т. Давыдовой / Е. И. Замятин // Федосеева Л. Г. Марина Цветаева. Путь в вечность. – М.: Знание, 1992. – С. 55–58.

*Замятин, Е. И.* Повести. Рассказы / Е. И. Замятин. – М.: Дрофа, 2010.

*Замятин, Е. И.* Ловец человеков / Е. И. Замятин. – М.: АСТ, 2017.

*Замятин, Е. И.* Мы / Е. И. Замятин. – Нью-Йорк: Изд. имени Чехова, 1952.

*Замятин, Е. И.* Записные книжки / Е. И. Замятин / сост., вступ. ст., прим. Ст. Никоненко и А. Тюрина. – М.: Изд-во «ВАГРИУС», 2001. 255 с.

*Замятин, Е. И.* Письма 1910–1920-х гг. разным адресатам / публ. Т. Т. Давыдовой / Е. И. Замятин // Лит. учеба. – 2004. – Кн. 6. – С. 114–142.

*Карасева, О. Г.* Поэтика рассказов Е. И. Замятина в контексте авторской концепции синтетизма: автореф. дис. … канд. филол. наук / О. Г. Карасева. – Ульяновск, 2001.

*Куртис, Дж.* Исследования романа «Мы» за рубежом / Дж. Куртис // Евгений Замятин. «Мы»: текст и мат-лы к творческой истории романа / сост., подг. текста, публ., коммент и статьи М. Ю. Любимовой и Дж. Куртис. – СПб.: Изд. дом «Міръ», 2011. – С. 535–563.

*Комлик, Н. Н.* Творческое наследие Е. И. Замятина в контексте традиций русской народной культуры / Н. Н. Комлик. – Елец: Елецкий гос. пед. ин-т, 2000.

*Колчанов, В. В.* О Евгении Замятине, физике, нанотехнологиях, киборгах и постмодернизме / В. В. Колчанов // Социально-

экономические явления и процессы. – 2011. – № 12. – С. 280–284.

Как мы пишем. – Л.: Изд-во писателей в Ленинграде, 1930. – 224 с.

*Колчанов, В. В.* К мистерии мандалы: Экзотические аллюзии и эзотерические начала в романе Е. И. Замятина «Мы» / В. В. Колчанов // Творческое наследие Евг. Замятина: взгляд из сегодня: в 14-ти кн. Кн. XIV / под общ. ред. Л. В. Поляковой – Тамбов: Изд-во Першина Р. В., 2007. – С. 143–154.

*Комлик, Н. Н.* Творческое наследие Е. И. Замятина в контексте традиций русской народной культуры / Н. Н. Комлик. Елец: Елецкий гос. пед. ин-т, 2000. 265 с.

*Колесов, В. В.* Русская ментальность в языке и тексте / В. В. Колесов. – СПб.: Петербургское востоковедение, 2006. – 624 с.

*Кертис, Д.* «Англичанин… московский» – Евгений Замятин и русская критика (1913–1923) / Д. Кертис // URL: http://zamyatin.lit-info.ru/zamyatin/kritika/kertis-anglichanin-moskovskij.htm.

*Курносова, И. М.* Диалектно-просторечный словарь языка Евгения Замятина / И. М. Курносова. – Елец: ЕГУ им. И. А. Бунина, 2008. – 274 с.

*Курносова, И. М.* Очерки лексикологии и лексикографии языка писателей Центрального Черноземья: (А. И. Эртель, И. А. Бунин, Е. И. Замятин) / И. М. Курносова. – Елец: ЕГУ им. И. А. Бунина, 2009. – 220 с.

*Ланин, Б. А.* Роман Е. Замятина «Мы» / Б. А. Ланин. – М., 1992. – 27 с.

*Лахузен, Т., Максимова, Е., Эндрюс, Э.* О синтетизме, математике и прочем. Роман «Мы» Е. И. Замятина / Т. Лахузен, Е. Максимова, Э. Эндрюс. – СПб.: Сударыня, 1994. – 120 с.

*Ли, Жань.* Метафора и интертекст в «Записках из подполья» и «Мы» / Жань Ли // Любование известных произведений. – Шаньси, 2017. – № 33. – С. 123–125, 128.

*Ли, Синьсинь.* Исследование литературной критики Е. Замятина / Синьсинь Ли. – Харбин: Харбинский педагогический университет, 2017.

*Линь, Цзинхуа.* Популяризация русской души – очарование русской прозы на предыдущем рубеже веков / Цзинхуа Линь // Русская литература и искусство. – Пекин, 2001. – № 2. – С. 25–26, 56.

Литературоведение на современном этапе: Теория. История литературы. Творческие индивидуальности: мат-лы междунар. конгресса литературоведов. К 125-летию Е. И. Замятина. – Тамбов: Издательский дом ТГУ им. Г. Р. Дер-жавина, 2009. – 709 с.

Литературоведение на современном этапе: Теория. История литературы. Творческие индивидуальности. Выпуск 2: К 130-летию со дня рождения Е. И. Замятина: по мат-ам междунар. конгресса литературоведов: в 2 кн. Книга первая / отв. ред. и сост. Л. В. Полякова. – Тамбов: Издательский дом ТГУ им. Г. Р. Державина, 2014. – 536 с. Книга вторая / сост. Н. Н. Комлик. – Елец: Елецкий государственный университет им. И. А. Бунина, 2014. – 471 с.

*Лу, Яньлин.* Уничтожение человечности в двойственности – о вопросах человечности в романе «Мы» / Яньлин Лу // Филология. – Внутренняя Монголия, 2005. – № 11. – С. 125–127.

*Любимова, М. Ю.* Евгений Замятин – автор романа «Мы» / М. Ю. Любимова // Замятин Евг. «Мы». Текст и материалы творческой истории романа / сост., подг. текста, публ., коммент и ст. М. Ю. Любимовой и Дж. Куртис. – СПб.: Изд. дом «Міръ», 2011. – С. 3–136.

*Любимова, М. Ю.* Евгений Замятин – автор романа «Мы» / М. Ю. Любимова // Замятин Е. И. «Мы»: текст и мат-лы к творческой истории романа. – СПб.: «Міръ», 2011. – С. 3–136.

*Любимова, М. Ю.* Е. И. Замятин в годы первой русской революции: (Из писем Замятина 1906 г.) / М. Ю. Любимова // Источниковедческое изучение памятников письменной культуры в собраниях и архивах ГПБ. История России XIX–XX веков. – Л., 1991. С. 97–107.

*Любимова, М. Ю.* О законе художественной экономии, фабуле и новых концах... / М. Ю. Любимова // Russian Studies:

ежеквартальник русской филологии и культуры. – 1996. – № 2. – С. 375–385.

*Люблинская, Л. Н., Лепилин, С. В.* Философские проблемы времени в контексте междисциплинарных исследований / Л. Н. Люблинская, Л. Н. Лепилин. – М.: Прогресс-Традиция, 2002. – 304 с.

*Лю, Лися, Ян, Лэй.* Современность и русская литература-антиутопия – на примере романа Замятина «Мы» / Лися Лю, Лэй Ян // Экономика и культура края. – Хэйлунцзян, 2011. – № 9. – С. 74–75.

*Лю, Мяовэнь, Чжао, Сяобинь.* Литературная преемственность «Серапионовых братьев» / Мяовэнь, Сяобинь Чжао // Русская литература и искусство. – Пекин, 2015. – № 3. – С. 59–66.

*Лю, Сянюй.* Краткое обсуждение романа-антиутопии / Сянюй Лю // Исследование зарубежной литературы. – Ухань, 1993. – № 4. – С. 85–92.

*Лядова, Е. А.* Трагедия «Атилла» в творческой эволюции Е. И. Замятина / Е. А. Лядова. – Тамбов: ТГУ им. Г. Р. Державина, 2004.

*Марченко, Т. В.* Осоргин / Т. В. Марченко // Литература русского зарубежья: 1920–1940. – М.: Наследие, 1993. – С. 286–320.

*Мальмстад, Дж., Флейшман, Л.* Из биографии Замятина: По новым материалам / Дж. Мальмстад, Л. Флейшман // Stanford Slavic Studies. – 1987. – Vol. 1. – С. 103–151.

*Маясов, В. Е.* Глаголы речевой деятельности в концептуальном пространстве замятинского текста: автореф. дис. … канд. филол. наук / В. Е. Маясов. – Тамбов, 2011.

*Михальская, Н. П.* Диккенс в России / Н. П. Михальская // Диккенс Ч. Собр. соч.: в 10 т. Т. 10. М.: Худож. лит., 1982–1986. С. 713–729.

*Нива, Ж.* Возвращение в Европу / Ж. Нива. – М: Наука, 1999.

Новое о Замятине: сб. мат-лов / под ред. Л. Геллера. – М.: МИК, 1997.

*Носкова, И. Н.* Литературные портреты Е.И. Замятина / И. Н. Носкова // Творческое наследие Евгения Замятина: взгляд из

сегодня: научн. докл., ст., очерки, заметки, тезисы: в 14 кн. Ч. 2. – Тамбов: Изд-во ТГПИ, 1994. – С. 167–168.

Писатели о литературе и о себе. – М.; Л.: Круг, 1924. – 165 с.

*Полякова, Л. В.* Евгений Замятин в контексте оценок русской литературы XX века как литературной эпохи: курс лекцій / Л. В. Полякова. – Тамбов: Изд-во ТГУ им. Г. Р. Державина 2000. – 284 с.

*Полякова, Л. В.* Проза Е. И. Замятина: историософские искания художника / Л. В. Полякова. – Тамбов: Изд-во ТГУ им. Г. Р. Державина, 2019.

*Полякова, Л. В.* Солженицын о Замятине / Л. В. Полякова // А. И. Солженицын и русская культура. – Саратов, 1999. – С. 70–82.

«Пишу вам из России…». Письма Е. И. Замятина М. А. Волошину / публ. В. Купченко // Подъем. – 1988. – № 5. – С. 123.

*Потанина, Н. Л.* Е. Замятин и английская литературно-эстетическая традиция: концепция творческого воображения /Н. Л. Потанина // Е. И. Замятин: Личность и творчество писателя в оценках отечественных и зарубежных исследователей / сост. О. В. Богданова. – СПб.: РХГА, 2015. – С. 412–416.

*Потанина, Н. Л.* Диккенс и Гоголь: образ родины и способы его художественного осмысления / Н. Л. Потанина // Образование, язык, культура на рубеже XX–XXI вв.: мат-лы Междунар. научн. конф. – Уфа: Изд-во Башкирского ГУ, 1998. – С. 157–162.

*Потанина, Н. Л.* Евгений Замятие и английская литературно-эстетическая традиция: концепция творческого воображения / Н. Л. Потанина // Кредо. – 1995. – № 10–11.

*Потанина, Н. Л.* Доктрина державности и национальные образы родины в литературе / Н. Л. Потанина // Вестник Тамбовского университета. – 2011. – Вып. 8 (100). – С. 35–39.

*Потанина, Н. Л.* Роман Е. И. Замятина «Мы»: к проблеме антиутопизма / Н. Л. Потанина // Творческое наследие Евгения Замятина: взгляд из сегодня. Кн. V / под ред. Л. В. Поляковой. – Тамбов, 1997.

*Примочкина, Н. Н.* Он хочет писать как европеец. Е. Замятин и М. Горький / Н. Н. Примочкина // Е. И. Замятин: Личность и творчество писателя в оценках отечественных и зарубежных исследователей: сб. ст. / сост. О. В. Богданова. – СПб.: РХГА, 2015. – С. 70.

*Попова, И. М.* Литературные знаки и коды в прозе Е. И. Замятина: функции, семантика, способы воплощения / И. М. Попова. – Тамбов: ТГТУ, 2003.

*Попова, И. М.* «Чужое слово» в творчестве Е. И. Замятина (Н. В. Гоголь, М. Е. Салтыков-Щедрин, Ф. М. Достоевский) / И. М. Попова. – Тамбов: ТГТУ, 1997.

Рукописное наследие Евгения Ивановича Замятина / сост. Л. И. Бучина, М. Ю. Любимова; предисл. и коммент. М. Ю. Любимовой; каталог подгот. Л. И. Бучина; подгот. текста Л. И. Бучина, М. Ю. Любимова. – СПб.: Изд-во РНБ, 1997.

Русская литература XX-XXI веков в нациоанльном культурно-историческом контексте. Коллективная монография / науч. ред. Н.Ю. Желтова. Тамбов: Изд. дом ТГУ им. Г.Р. Державина, 2017. – 530 с.

*Сваровская, А. С.* Писатель-эмигрант и война в очерках М. Осоргина / А. С. Сваровская // Русская литература в современном культурном пространстве. – Томск: Изд-во Томского государственного педагогического университета, 2015. –С. 19–29.

*Скороспелова, Е. Б.* Замятин и его роман «Мы» / Е. Б. Скороспелова. – М., 1999. – 80 с.

*Скороспелова, Е. Б., Голубков, М. М.* Взрасти свой сад. Личность и труды профессора Л. В. Поляковой / Е. Б. Скороспелова, М. М. Голубков // Вестник ТГУ. – 2012. – Вып. 2 (106). – С. 35–43.

*Солженицын, А. И.* Из Евгения Замятина. «Литературная коллекция» / А. И. Солженицын // Новый мир. – 1997. – № 10. – С. 186–201.

*Сюй, Ин.* Сравнительный анализ характерных черт женских персонажей в «Мы» / Ин Сюй // Вестник Нанкинского радиовещательного университета. – Нанкин, 2012. – № 1. – С. 29–32.

*Сюэ, Цзюньчжи.* Исследования советской литературы в Англии и США / Цзюньчжи Сюэ // Запад о современной советской литературе. – Пекин: Издательство Пекинского Университета, 1982.

*Ся, Дун.* О свободе и счастье в романе «Мы» Замятина / Дун Ся // Литературное воспитание. – Ухань, 2018. – № 10. – С. 62–67.

Творчество Е. Замятина: Проблемы изучения и преподавания: мат-лы Первых Рос. Замятинских чтений. – Тамбов: Издательство ТГПИ, 1992.

Творческое наследие Евгения Замятина: взгляд из сегодня: научн. докл., ст., очерки, заметки, тезисы: в 2 ч. / под ред. Л. В. Поляковой. – Тамбов: Издательство ТГПИ, 1994. – Ч. 1. – 304 с. – Ч. 2. – 270 с.

Творческое наследие Евгения Замятина: взгляд из сегодня. научн. докл., ст., очерки, заметки, тезисы: в 6 кн. / под ред. Л. В. Поляковой. – Тамбов: Изд-во ТГУ им. Г. Р. Державина, 1997. – Кн. III. – 202 с.

Творческое наследие Евгения Замятина: взгляд из сегодня: научн. докл., ст., очерки, заметки, тезисы: в 6 кн. / под ред. Л. В. Поляковой. – Тамбов: Изд-во ТГУ им. Г. Р. Державина, 1997. – Кн. IV. – 236 с.

Творческое наследие Евгения Замятина: взгляд из сегодня: научн. докл., ст., очерки, заметки, тезисы: в 10 кн. / под ред. Л. В. Поляковой. – Тамбов: Изд-во ТГУ им. Г. Р. Державина, 2000. – Кн. VII. – 192 с. – Кн. VIII. – 188 с. – Кн. IX. – 196 с. – Кн. X. – 176 с.

Творческое наследие Евгения Замятина: взгляд из сегодня: ст., очерки, заметки, библиография: в 11 кн. / под ред. проф. А. Гилднер. – Тамбов: Изд-во ТГУ им. Г. Р. Державина, 2003. – Кн. XI. – 265 с.

Творческое наследие Евгения Замятина: взгляд из сегодня: научн. докл., ст., очерки, заметки, тезисы: в XIII книгах / под ред. проф. Л. В. Поляковой. – Тамбов: Изд-во ТГУ им. Г. Р. Державина, 2004. – Кн. XII. – 387 с.

Творческое наследие Евгения Замятина: взгляд из сегодня: научн. докл., ст., очерки, заметки, тезисы: в XIII книгах / под

ред. проф. Л. В. Поляковой, проф. Н. Н. Комлик. – Елец: ЕГУ им. И. А. Бунина, 2004. – Кн. XIII. – 253 с.

Творческое наследие Евгения Замятина: взгляд из сегодня: кол. монограф.: кн. XIV / под общ. ред. Л. В. Поляковой. – Тамбов: Изд-во Першина Р. В., 2007. – 206 с.

*Хатямова, М. А.* Творчество Е. И. Замятина в контексте повествовательных стратегий первой трети XX века: создание авторского мифа / М. А. Хатямова. – Томск: Изд-во ТГПУ, 2006. – 184 с.

*Червинська, О. В.* Аргументи форми / О. В. Червинська. – Чернівці: Чернівецький нац. ун-т, 2015. – 384 с.

*Червинська, О. В., Зварич, І. М., Сажина, А. В.* Психологічні аспекти актуальної рецепції тексту / О. В. Червинська, І. М. Зварич, А. В. Сажина. – Чернівці: Книги – XXI, 2009. – 284 с.

*Чернышова, (Видная) О. Е.* Жанр сказки Е. И. Замятина: историко-литературный контекст и структурно-поэтическая специфика / О. Е. Чернышова (Видная). – Тамбов: ТГУ им. Г. Р. Державина, 2003.

*Чжан, Цзяньхуа, Ван, Цзунху.* Русская литература XX века: идейное течение и школа / Цзяньхуа Чжан, Цзунху Ван. –Пекин: Издательство преподавания и исследования иностранных языков, 2012.

*Шайтанов, И.* Русский миф и коммунистическая утопия (роман «Мы» в контексте творчества Замятина) / И. Шайтанов // Canadian-American Slavic. – Studies 45. – № 3–4 (2011). – С. 329–366.

*Шишкина, Л. И.* Е.Замятин и Л. Андреев: типологические параллели / Л. И Шишкина / Л. И. Шишкина // Творческое наследие Евгения Замятина: взгляд из сегодня: научн. докл., ст., очерки, заметки, тезисы. Кн. XIII. – Елец: ЕГУ им. И. А. Бунина, 2004. – С. 28-34.

*Шпак, В. Г.* Синтетизм в системе художественного мышления Е. И. Замятина: автореф. дис. … канд. филол. наук / В. Г. Шпак. – Самара, 2001. – 196 с.

*Шкловский, В.* Потолок Евгения Замятина / В Шкловский // Шкловский В. В. Пять человек знакомых. – Тифлис: Заккнига, 1927.

*Фрезинский, Б. Я.* Тамбовский англичанин Е. Замятин / Б. Я. Фрезинский // Е. И. Замятин: Личность и творчество писателя в оценках отечественных и зарубежных исследователей / сост. О. В. Богданова. – СПб.: РХГА, 2015.

*Юй, Цзию.* Парадокс и трагедия – исследование романа-антиутопии «Мы» / Цзию Юй // Культурное исследование и литературная теория. – Чэнду, 2005. – № 1. – С. 262–272.

*Янгиров, Р.* «Заветный» друг Евгения Замятина. Новые материалы к творческой биографии писателя / Р. Янгиров // Ежеквартальник русской филологии и культуры. – 1996. – Т. II. – № 2. – С. 478-520.

«...Я человек негнущийся и своевольный. Таким и останусь». Письма Е. И. Замятина разным адресатам / публ. Т. Т. Давыдовой и А. Н. Тюрина // Новый мир. – 1996. – № 10. – С. 136–159.

*Andrews, M.* Dickens on England and English / M. Andrews. – London: Chapman @ Hall, 1974.

*Bergan, R.* Jean Renoir: Projections of Paradise / R. Bergan. – New York: Arcade Publishing, 1992.

*Biernat, E.* Eseje biograficzne Eugeniusza Zamiatina / E. Biernat // Zeszyty Naukowe Wydziaiu Humanistycznego. Filologia Rosyjska, 8. – Gdańsk, 1979. C. 7–19.

*Cooke, B.* Human Nature in Utopia: Zamiatin's *We*. Evanston: / B. Cooke. – Northwestern University Press, 2002.

*Cooke, B.* Second Thoughts on the End of Utopia? Zamiatin's Film Scenario, "D-503" / B. Cooke // Canadian-American Slavic Studies 45. – 2011. – № 3–4. – С. 423–440.

*Cooke, B.* Secondary Sources on Zamiatin's *We* / B. Cooke // Canadian-American Slavic Studies 45. – 2011. – № 3–4. – С. 447–488.

*Cooke, B.* A Typescript of *We* / B. Cooke // Canadian-American Slavic Studies 45. – 2011. – № 3–4. – С. 410–422.

*Curtis, J. A. E.* The Englishman from Lebedian'–A Life of Evgeny Zamiatin (1884–1937) / J. A. E. Curtis. – Boston: Ars Rossica, 2013.

*Goldt, R.* Thermodynamik als Textem. Der Entropiesatz als poetologische Chiffre bei E.I. Zamjatin / R. Goldt. – Mainz 1995.

*Heller, L.* Universelle russite: Les Bas-Fonds, ou Gorki revu par Zamiatine revu par Renoir / L.Heller // Studia Litterarum. – 2018. – T. 3. – № 1. – C. 196–211.

*Lourie, E.* My Works in Films / E. Lourie. – London: Harcourt Brace Iovanovich, 1985.

*Merigeau, P.* Jean Renoir. A Biography / P. Merigeau. – Burbank: Ratpac Press, 2016.

*Nakano, Y.* On the History of the Novel We, 1937-1952; Zamiatin's We and the Chekhov Publishing House / Y. Nakano // Canadian-American Slavic Studies 45. – 2001. – № 3–4.

*Ruskin, J.* Modern Painters / J. Ruskin. – London, 1856.

*Ryïewicz, T.* W rozmowie z Czerniawskim A. / T. Ryïewicz // Literatura na Świecie. – 1976. – №. 8.

*Slonim, M.* Soviet Russian Literature: Writers and Problems, 1917–1977. Second Revised Edition / M. Slonim. – New York: Oxford University Press, 1977.

*Spaak, J.* Charles Spaak, mon mari / J. Spaak. – Paris: Editions France-Empire, 1977.

*Shane, A.* The Life and Works of Evgenij Zamjatin / A. Shane. – Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 1968. – 302 p.

*戴·布朗,* 《斯大林逝世后的苏联文学》//《西方论当代苏联文学——俄罗斯苏联文学研究资料丛书》，北京：北京大学出版社，1982年，第113页。

*王一平,* 《论反乌托邦文学的几个重大主题》，载《求索》2012年第1期，第201-203页。

*王琳,* 《后现代语境下‹我们›的主题辨析》，载《语文学刊》2010年第8期，第69-70页。

*王黎明,* 《O-90在人类爱情图景中的意义符码——对扎米亚京‹我们›中的人物分析》，载《哈尔滨学院学报》2012年第12期，第46-49页。

*王蒙,* 《反面乌托邦的启示》，载《读书》1989年第3期，第44-47页。

*王啸林,* 《扎米亚京小说创作中的彼得堡文本——以《洞穴》、《马迈》和《龙》为例》，北京外国语大学2018年硕士学位论文。

*王静文,* 《扎米亚京‹我们›对乔治·奥威尔‹一九八四›的影响》, 载《文教资料》2016年第35期, 第135-136, 181页。

*王宗琥,* 《俄罗斯表现主义小说的时空观》, 载《俄罗斯文艺》2010年第2期, 第44-48页。

*吴泽霖,* 《扎米亚京的‹我们›开禁的再思考》, 载《俄罗斯文艺》2000年第2期, 第57-61页。

*汪介之,* 《俄罗斯现代文学批评史》, 北京：中国社会科学出版社, 2015年, 第188-194页。

*顾亚铃,* 《扎米亚京的新现实主义及其艺术特征》, 载《外国文学研究》1992年第2期, 第7-12页。

*刁科梅,* 《扎米亚京文艺美学思想初探》, 载《俄罗斯文艺》2003年第6期, 第32-35页。

*刁绍华,* 《叶·扎米亚京及其"合成表现主义"小说》//《我们在那遥远的地方》, 哈尔滨：北方文艺出版社, 2002年, 第3, 7-8页。

*董晓,* 《我所理解的苏联文学经典》, 载《俄罗斯文艺》2007年第2期, 第11-16页。

*董晓,* 《从‹我们›到‹长路漫漫›：跨越70年的呼应——兼论20世纪俄罗斯文学中反乌托邦精神的嬗变与回归》, 载《南京师范大学文学院学报》2018年第3期, 第33-40页。

*任曙碧*、*赵晓彬,* 《‹真理城›与‹我们›：20年代俄罗斯反乌托邦文学的双子座》载《俄罗斯文艺》2018年第4期, 第90-97页。

*李然,* 《‹地下室手记›与‹我们›中的隐喻及其互文性》, 载《名作欣赏》2017年第33期, 第123-125, 128页。

*李昕馨,* 《扎米亚京的文学批评研究》, 哈尔滨师范大学2017年硕士学位论文。

*林精华,* 《俄罗斯精神的通俗化形态——上个世纪之交的俄罗斯散文随笔之魅力》, 载《俄罗斯文艺》2001年第2期, 第25-26, 56页。

*卢艳玲,* 《二元背反中人性的抹杀——论‹我们›中的人性问题》, 载《语文学刊》2005年第11期, 第125-127页。

*刘丽霞*、*杨雷,* 《现代性与俄罗斯的"反乌托邦"文学——以扎米亚京的‹我们›为中心》, 载《边疆经济与文化》2011年第9期, 第74-75页。

*刘淼文*、*赵晓彬,* 《"谢拉皮翁兄弟"的文学继承性》, 载《俄罗斯文艺》2015年第3期, 第59-66页。

*刘象愚,* 《反乌托邦小说简论》, 载《外国文学研究》1993年第4期, 第85-92页。

***许英,*** 《‹我们›中的女性性格比较分析》, 载《南京广播电视大学学报》2012年第1期, 第29-32页。

*薛君智,* 《英美的苏联文学研究》//《西方论当代苏联文学——俄罗斯苏联文学研究资料丛书》, 北京：北京大学出版社, 1982年, 第179页。

*夏冬,* 《论扎米亚京‹我们›中的自由与幸福》, 载《文学教育》2018年第10期, 第62-67页。

*田全金,* 《陀思妥耶夫斯基与白银时代俄国文化》, 上海：华东师范大学出版社, 2014年, 第3页。

***张建华、王宗琥,*** 《20世纪俄罗斯文学：思潮与流派》, 北京：外语教学与研究出版社, 2012年, 第141页。

*余自游,* 《悖论与悲剧反乌托邦小说‹我们›研究》, 载《中外文化与文论》2005年第1期, 第262-272页。

# СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

***Алтабаева Елена Владимировна*** – доктор филологических наук, профессор, Заслуженный работник высшей школы Российской Федерации. Член редколлегии научного информационного аналитического журнала «Филологическая регионалистика». С 1994 по 2012 гг. – зав. кафедрой педагогической лингвистики Мичуринского госпединститута. С 2012 по наст. время – профессор кафедры связей с общественностью и речевой коммуникации Российского государственного аграрного университета – МСХА имени К. А. Тимирязева.

Руководитель Лингвистической лаборатории – филиала Международного научного центра по изучению творческого наследия Е. И. Замятина в ТГУ имени Г. Р. Державина. Член-корреспондент Международной Академии наук педагогического образования (МАНПО). Член Российской ассоциации лингвистов-когнитологов (РАЛК).

Научные интересы: лингвопоэтика, когнитивная грамматика, синтаксис современного русского языка, медиалингвистика, концептуальный анализ художественного текста. Разработана концепция замятинского текста как феномена русской национальной культуры и русского языка. В русле проводимых исследований утверждено самостоятельное научное направление «Когнитивно-дискурсивное и лингвокультурологическое исследование художественного текста».

Опубликовано около 300 научных работ в России, Сербии, Белоруссии, Украине, в том числе свыше 50 работ по исследованию идиостиля замятинского текста. Основные монографии: *Алтабаева Е. В.* Категория оптативности в современном русском языке: монография. М.: Моск. гос. обл. ун-т, 2002. – 230 с.; *Алтабаева Е. В.* Концептуальные основания и системная организация категории оптативности в русском языке: монография. Мичуринск: МГПИ, 2007. – 191 с.; колл. монографии: *Алтабаева Е. В., Лебедева Е. А., Маясов В. Е., Фотинова Ю. Ю.* Замятинский текст как явление русской культуры и духовности / под

ред. Е. В. Алтабаевой. Тамбов: Изд-во Першина Р. В, 2011.– 310 с.; *Алтабаева Е. В., Лебедева Е. А., Маясов В.Е., Фотинова Ю. Ю.* Национально-культурные и духовные ценности Центральной России и их отражение в языке писателей Тамбовского края / под ред. Е. В. Алтабаевой. Тамбов: Изд-во Першина Р. В, 2012. – 240 с.; грант РГНФ; грант РГНФ; и др.

Подготовлено 8 кандидатов наук.

***Борода Елена Викторовна (Елена Владимирова)*** – филолог, детский писатель, литературный критик, доктор филологических наук, доцент кафедры профильной довузовской подготовки ТГУ имени Г. Р. Державина. В 2003 году защитила кандидатскую диссертацию «Поэтика конфликта в замкнутом пространстве в прозе Е. И. Замятина». В 2011 году защищена докторская диссертация «Художественные открытия Е. И. Замятина в контексте поисков русской литературы XX – начала XXI веков». Сфера научных интересов: современная литература, детская литература, научно-фантастическая литература. Изданы монографии по творчеству Е. И. Замятина: *Борода Е. В.* Отечественная фантастика как реализация эстетического ресурса русской литературы начала XX века: братья Стругацкие и Евгений Замятин: монография. Тамбов, 2007. – 174 с.; *Борода Е. В.* Художественные открытия Е. И. Замятина в контексте поисков русской литературы второй половины XX – начала XXI веков: монография. Тамбов, 2010 – 370 с.; *Борода Е. В.* Проза Е. И. Замятина: поэтика конфликта в замкнутом пространстве: монография. Тамбов, 2017 – 163 с.; Опубликовано около 50 статей по замятинскому творчеству, среди них: *Борода Е. В.* Статья Евгения Замятина «Герберт Уэллс»: к истории отечественной фантастики // Литературоведение на современном этапе: Теория. История литературы. Творческие индивидуальности: мат-лы Междунар. конгресса литературоведов. К 125-летию Е. И. Замятина / отв. ред. Л. В. Полякова. Тамбов: Изд-во ТГУ им. Г. Р. Державина, 2009; *Борода Е. В.* Замятинская «спираль искусства»: новый виток и повторение пройденного // Литературоведение на современном этапе: Теория. История литературы. Творческие

индивидуальности. К 130-летию Е. И. Замятина: по мат-лам Междунар. конгресса литературоведов 1–4 октября 2014 г.: в 2 кн. Кн. 1 / отв. ред. Л. В. Полякова. Тамбов: Изд-во ТГУ им. Г. Р. Державина, 2014 и др.

***Ванюков Александр Иванович*** – доктор филологических наук, профессор кафедры русской и зарубежной литературы Института филологии и журналистики Саратовского национального исследовательского государственного университета имени Н. Г. Чернышевского.

Основные научные интересы – историческая поэтика русской литературы XX века: русский символизм и культура / журналистика Серебряного века, история и поэтика русской повести, русского романа XX в., литература русского зарубежья, новейшая русская литература рубежа XX–XX1 вв.

Подготовил 4 доктора и 9 кандидатов филологических наук.

Автор 200 научных работ, среди них: *Ванюков А. И.* Повести Е. Замятина// Творчество Евг. Замятина. Проблемы изучения и преподавания. Тамбов. 1992. С. 3–4; *Ванюков А. И.* О синтетизме Евгения Замятина // Творческое наследие Евгения Замятина: взгляд из сегодня. Ч. II. Тамбов. 1994. С. 140–142; *Ванюков А. И.* Евгений Замятин в «Русском современнике» // Творческое наследие Евг.Замятина: взгляд из сегодня. Кн. VI. Тамбов. 1997. С. 17–20; *Ванюков А. И.* Полифоническая конструкции романа Евг.Замятина «Мы» //Вестник Тамбовского университета. Сер.: Гуманитарные науки. Тамбов. 2005. Вып. 4 (40). С. 48–60; *Ванюков А. И.* «Только суть, экстракт, синтез». О синтетизме Евгения Замятина //Творческое наследие Евг. Замятина: взгляд из сегодня. Кн.XIV. Тамбов . 2007. С. 56–65; *Ванюков А. И.* Русская повесть XX века: история и поэтика жанра // Литературоведение на современном этапе. Теория. История литературы. Творческие индивидуальности: мат-лы Междунар. конгресса литературоведов. К 125-летию Е. И. Замятина / отв. ред. Л. В. Полякова. Тамбов. 2009. С. 55–59; *Ванюков А. И.* «Мелкий бес» Ф. Сологуба: авторская мысль и композиция романа. Ст. 1–2 // Вестник Тамбовского университета. Сер.: Гума-

нитарные науки. 2012. Вып. 6 (110). С. 182–188; Вып. 7 (111). С. 50–56; *Ванюков А. И.* «Охранная грамота» Б. Пастернака как повесть личности // Литературоведение на современном этапе. Теория. История литературы. Творческие индивидуальности. К 130-летию со дня рождения Е. И. Замятина. Вып. 2. Кн. Вторая. Тамбов-Елец. 2014. С. 302–313; *Ванюков А. И.* «Русская литература XX века»: к столетию историко-литературного труда под ред. проф. С. А. Венгерова (методологические аспекты) // Вестник Тамбовского университета. Сер.: Гуманитарные науки. 2015. Вып. 5 (145). С. 17–27; *Ванюков А. И.* Литературный XX век: перевалы, перекрёстки, перепутья. сб. ст. Саратов. 2017. – 324 с.; *Ванюков А. И.* «Диалектика мифа» в «Котловане» А. Платонова // Русская литература XX–XXI веков в национальном культурно-историческом контексте: кол. монограф. / науч. ред. Н. Ю. Желтова. Тамбов. 2017. С. 218–238; *Ванюков А. И.* На исходе Серебряного века. Три книги 1917 года // Своеобразие и мировое значение русской классической литературы (XIX – первая половина XX столетия). Идеалы, культурно-философск. синтез, рецепция: кол. монограф. М., 2017. С. 145–162; *Ванюков А. И.* А. П. Скафтымов о романе Н. Г. Чернышевского «Что делать?» ( Методологические аспекты анализа жанра) // Н. Г. Чернышевский. Статьи, исследования и материалы. Саратов, 2018. Вып. 21. С. 157–169; *Ванюков А. И.* О нём: Литературоведы Саратовского университета. 1917–2017: мат-лы к биографическому словарю. Саратов. 2018. С. 65–67; и др.

***Геллер Леонид [Михайлович]*** (Heller Leonid) – историк русской и советской литературы, культуролог, литературный критик, доктор филологических наук. Родился в Москве. Живет во Франции. С 1977 по 2010 года – профессор Лозаннского университета (Швейцария), руководитель представительства Международного научного центра изучения творческого наследия Е. И. Замятина. Вице-президент Фонда исторических исследований им. М. Я. Геллера. Организатор международных симпозиумов, редактор и издатель научных сборников. Темы исследований: фантастическая и утопическая литература; социалисти-

ческий реализм; модернизм и авангард; диалог искусств; творчество Е. Замятина, А. Платонова и др.

Автор многочисленных статей. Книги: *Геллер Л.* De la Science-fiction soviétique («О советской научной фантастике»). Лозанна, 1979; *Геллер Л.* Вселенная за пределом догмы: Размышления о советской фантастике. Лондон, 1985; *Геллер Л.* Слово – мера мира. Статьи о русской литературе. М., 1994; *Геллер Л.* Histoire de l'utopie en Russie (в сотрудничестве с M. Niqueux). Париж, 1995. (русское издание «Утопия в России», СПб., 2003); *Геллер Л.* Le Rйalisme socialiste. Usages a l'intйrieur, image a exporter («Соцреализм для внутреннего использования и на экспорт», в сотрудничестве с A. Baudin). Berne, 1998; *Геллер Л.* Хаос и энергия. Наука в модернизме. Седльце, 2012; *Геллер Л.* По русской литературе и окрестностям. Седльце, 2014; и др.

***Гильднер Анна*** (Gildner Anna) – доктор филологических наук, профессор Ягеллонского университета (г. Краков, Польша). Специалист по русской литературе в основном XX–XXI веков. Руководитель польского филиала Международного научного центра изучения творческого наследия Е. И. Замятина в Тамбове. Печатается с 1975 года. Круг интересов: русская литература рубежа XIX–XX веков, современная русская литература. Важнейшие публикации: *Gildner A.* Bohater radzieckiej powieњci o pracy (1929–1941). Wrociaw, 1985; *Gildner A.* Proza Jewgienija Zamiatina. Krakyw, 1993; *Гильднер А.* Литературные забавы в кругу издательства «Всемирная литература» // К проблемам истории русской литературы XX в. Krakyw, 1992; *Гильднер А.* Застолья голодных лет. Кулинарные мотивы в творчестве писателей издательства «Всемирная литература» // Slavia Orientalis. T. XLI. 1992. № 1; *Гильднер А.* «Англичанин» из Лебедяни. Запад в жизни и творчестве Евгения Замятина // Россия и Запад: Диалог культур. Вып. 3. М., 1996; *Гильднер А.* Англичанин» из Лебедяни. Несколько замечаний о жизни и творчестве Евгения Замятина // Творческое наследие Евгения Замятина: Взгляд из сегодня. Кн. VII. Тамбов, 2000; *Гильднер А.* Творчество Е. Замятина в

Польше // Вестник Московского университета. Сер. 9. Филология. 2001. № 4; *Гильднер А.* Экфрасис, диалог искусств или творческое взаимодействие? «Русь» Евгения Замятина и «Русские типы» Бориса Кустодиева // Творческое наследие Евгения Замятина: Взгляд из сегодня. Кн. XIV. Тамбов, 2007; *Gildner A.* Przestrzec Historii w opowiadaniach Jewgienija Zamiatina // Wokyi problemyw historii. Studia o kulturze i literaturach wschodniosiowiacskich / ред. Anna Woцniak. Lublin, 2008. В энциклопедиях: *Gildner A.* Zamiatin // Pisarze њwiata. Siownik encyklopedyczny. Warszawa, 1995; *Gildner A.* Zamiatin Jewgienij // Nowa Encyklopedia Powszechna PWN. T. 6. Warszawa, 1997. Переводы (в соавт. с Ч. Гильднер): E. Zamiatin. Cherubiny, Dziesikciominutowy dramat, O cudzie, ktyry zdarzyi sik w Środk Popielcową, O moich ïonach, o lodoiamaczach i o Rosji // Pismo Literacko-Artystyczne. 1987. № 11–12; E. Zamiatin. Iks, Jono // Pismo Literacko-Artystyczne. 1989. № 11–12; и др.

***Гольдт Райнер*** (Goldt Rainer) – доктор филологических наук, профессор института славистики гос. университета им. Иоганна Гутенберга (г. Майнц, Германия). Сфера научных интересов: русская литература XIX–XXI веков, русско-немецкие культурные связи, русская философия. Член научного совета немецкого общества Достоевского, член редколлегии «Соловьевских исследований». Публикуется с 1985 год. Вместе с Ф. Геблером издает научную серию «Arbeiten und Texte zur Slavistik», основанную Вольфгангом Казаком. Первая публикация о Замятине датирована 1994 г. Автор монографии: *Goldt R.* Thermodynamik als Textem. Der Entropiesatz als poetologische Chiffre bei E. I. Zamjatin. Mainz, 1995 (Mainzer Slavistische Verцffentlichungen. 19). – 736 с. Некоторые статьи по творчеству Замятина: *Гольдт Р.* Мнимая и истинная критика западной цивилизации у Е. И. Замятина. Наблюдения над цензурными искажениями пьесы «Атилла» // Russian Studies – Itudes russes – Russische Forschungen. Ежеквартальник русской филологии и культуры. Т. II. № 2 (1996). С. 322–350, 411–416 (библиогра-

фия); *Гольдт Р.* Последнее убежище личности. Записки Д-503 и психология личности в подлинных дневниках межвоенного периода // Евгений Замятин и культура XX в.: исследования и публикации. СПб., 2002. С. 37–63; и мн. др. Автор многих других публикаций на немецком и русском языках. Член редколлегии научных журналов «Филологическая регионалистика» (Тамбов) и «Неофилология» (Тамбов).

***Гордович Кира Дмитриевна*** – доктор филологических наук, профессор Санкт-Петербургского гос. университета промышленных технологий и дизайна. Круг научных интересов: история русской литературы порубежных эпох: конца XIX – начала XX веков и конца XX – начала XXI веков; проблема интерпретации текста; творческие переклички писателей и др. Среди писателей, к анализу творчества которых обращалась особенно часто, – Н. Гоголь и А. Чехов, М. Пришвин, А. Платонов, Е. Замятин. Из современных – В. Маканин, Л. Петрушевская. Преподает русскую литературу с 1956 года (6 лет в школе и 54 года в вузе). Публикует научные работы с 1963 года. Всего около 200 научных статей.

С середины 1990-х годов активно занимается творчеством Замятина. Среди публикций по Замятину: *Гордович К.* Жанр антиутопии в литературе 20-х гг. и развитие его традиций // Творческое наследие Евг. Замятина: взгляд из сегодня. Кн. V. Тамбов, 1997. С. 70–77; *Гордович К.* Худож. оптика рассказов и сказок Е. Замятина // Творческое наследие Евг. Замятина: взгляд из сегодня. Кн. VII. Тамбов, 2000. С. 129–136; *Гордович К.* Писатели-инженеры. Н. Гарин-Михайловский. Е. Замятин. А. Платонов // Творческое наследие Евг. Замятина: взгляд из сегодня. Кн. X. Тамбов, 2000. С. 6–16; *Гордович К.* Проблемы соврем. издания Е. Замятина // Творческое наследие Евг. Замятина: взгляд и сегодня. Кн. XII. Тамбов, 2004. С. 28–33; *Гордович А.* Повесть Е. Замятина «Уездное» в контексте произведений о русской провинции // Литературоведение на современом этапе. Теория. История лит-ры. Творческие индивидуальности. Тамбов, 2009. С. 601–604; *Гордович А.* Соотношение «я» и «мы» в романе За-

мятина // Литературоведение на современном этапе. Теория. История литературы. Творческие индивидуальности. Вып. 2. Кн. первая. Тамбов; Елец, 2014. С. 192–196; *Гордович А.* Смерть персонажа в сюжетах произведений М. Горького, Е. Замятина, М. Булгакова // Acta eruditorum 2018, выпуск 28. СПб.: РХГА, 2018. С. 13–18. Монографии: *Гордович К.* Н. Г. Гарин-Михайловский. Личность и творчество. СПб.: Петроний, 2014. *Гордович К.* Сборники статей: Образ Петербурга (Петрограда, Ленинграда) в русской прозе XX века. СПб.: Петербургский институт печати, 2009; *Гордович К.* Русские писатели XIX–XX веков. СПб.: Петроний, 2011; *Гордович К.* Русская проза конца XX – начала XXI века. СПб.: Петроний, 2017. Учебные пособия: *Гордович К.* Н. Г. Гарин-Михайловский и писатели-современники. Хабаровск: ХГПИ, 1984; *Гордович К.* Современная отечественная публицистика. М.: Изд. МГАП «Мир книги», 1994; *Гордович К.* История отечественной литературы XX века. СПб.: Спецлит, 1997. 2 изд. 2000, 3 изд. (Петербургский институт печати) – 2005; 4 (электронное) 2017; *Гордович К.* Пособие для изучающих русскую литературу XX века. СПб.: Петерб. ин-т печати, 2001; *Гордович К.* Русская литература конца XX века. СПб.: Петерб. ин-т печати, 2003; *Гордович К.* Современная русская литература. СПб.: Петерб. ин-т печати, 2007; *Гордович К.* Дополненное издание этого курса в электронном виде – 2017; *Гордович К.* Творческая индивидуальность писателя. СПб.: Петерб. ин-т печати, 2009.

***Давыдова Татьяна Тимофеевна*** – доктор филологических наук, профессор кафедры русского языка и истории литературы ГОУ ВПО «Московский политехнический университет». Почетный работник высшего профессионального образования РФ. Начала печататься с 1976 года (журнал «Литературное обозрение»). Основные научные интересы связаны с историей русской литературы XX и XXI веков, теорией литературы. Автор нескольких книг, Замятинской энциклопедии и многих статей: *Давыдова Т.* Евгений Замятин: монограф. М.: Знание, 1991. – 64 с.; *Давыдова Т.* Творческая эволюция Евгения Замятина в контек-

сте русской литературы первой трети XX в.: монограф. М.: МГУП, 2000. – 363 с.; *Давыдова Т.* Русский неореализм: идеология, поэтика, творческая эволюция (Е. Замятин, И. Шмелев, М. Пришвин, А. Платонов, М. Булгаков и др.). М., 2005. – 330 с.; *Давыдова Т.* Замятинская энциклопедия. М.: Изд-во «ФЛИНТА», 2018. – 744 с.; *Давыдова Т.* Антижанры в творчестве Е. И. Замятина // Новое о Замятине. М., 1997. С. 20-35; *Давыдова Т.* О современном изучении модернизма в прозе 1920-х гг. (на примере «Рассказа о самом главном» Е. Замятина) // Русская словесность. М., 1998. № 6. С. 74–78; *Давыдова Т.* «Русский современник» – альтернатива советским литературно-художественным журналам // Вестник МГУП. 2008. № 8. С. 63–72; *Давыдова Т.* Новая русская проза 1920-х гг. Е. И. Замятин, В. А. Каверин, М. М. Зощенко // Русская словесность. М., 2009. № 6. С. 9–17; *Давыдова Т.* Е. И. Замятин в российских исследованиях: проблемы писательской биографии // Вестник Московского педагогического университета. Сер.: Филол. образование. 2014. № 1 (12). С. 46–51; *Давыдова Т.* Литературная критика В. Шкловского 1920-х и теория синтетизма Е. Замятина // Методология и практика русского формализма: Бриковский сборник / отв. ред. Г. В. Векшин. М.: Азбуковник, 2014. С. 447–453; *Давыдова Т.* Семантическая и семиотическая функции зачеркнутых слов в переписке Е. Замятина и Ю. Анненкова 1922 г. // Вестник Спгутд. СПб., 2016. № 2. С. 78–83; *Давыдова Т.* Литературоведение; Фольклорно-мифологические подтексты в ранней прозе Е. И. Замятина // Филол. науки. М., 2017. № 5. С. 74–82; и др.

***Желтова Наталия Юрьевна*** – доктор филологических наук, профессор, зав. кафедрой русской и зарубежной литературы, журналистики Тамбовского государственного университета им. Г. Р. Державина, главный редактор научного и информационно-аналитического журнала «Филологическая регионалистика», президент общественной организации «Тамбовское областное филологическое общество». Печатается с 1994 года. Научные интересы: русская литература первой половины XX века, литература русского зарубежья, филологическая регионалисти-

ка, поэтика русского национального характера. Основные работы: *Желтова Н. Ю.* Проза первой половины XX века: поэтика русского национального характера. Тамбов: Изд-во ТГУ, 2004; *Желтова Н. Ю.* «Наша красота не красота, как Бог, а Бог как красота»: поэтика «радостной святости» в «Неупиваемой Чаше» И. С. Шмелева // Русская словесность. 2004. № 8. С. 18–25; *Желтова Н. Ю.* «В чем состоит русскость русского?» Эпос катастрофичного полувека в поисках национального характера // Историк и художник. М., 2005. 4 (6). С. 38–55; *Желтова Н. Ю.* Поэтика русского национального характера в эмигрантской прозе А. Т. Аверченко // Вестник Тамбовского университета. Сер.: Гуманитарные науки. 2013. Вып. 8. С. 212–216. *Желтова Н.Ю.* Концептосфера русского пространства в рассказе Л.Н. Завадовского "Корень" // Когнитивные исследования языка. 2016. № 25. С. 954-961; *Желтова Н.Ю.* Ольга Ярославна. Избранные стихи // Филологическая регионалистика. 2017. Т. 9. № 2 (22). С. 48-52; *Желтова Н.Ю.* А.Т. Аверченко "Школьные подруги (из цикла воспоминаний)" // Филологическая регионалистика. 2017. Т. 9. № 1 (21). С. 46-50; *Желтова Н.Ю.* Григорий Финн. Пасмурные птицы. Стихи 1918-1920 годов // Филологическая регионалистика. 2018. Т. 10. № 1-2 (25-26). С. 54-60.

Сфера интересов по Замятину: поэтика русского национального характера, женские образы, иконическое мышление, киносценарии. Основные работы по Замятину: *Желтова Н. Ю.* Проза Е. И. Замятина: пути художественного воплощения русского национального характера. Тамбов: Изд-во ТГУ, 2003; *Желтова Н. Ю.* Сподручница грешных, икона // Замятинская энциклопедия. Лебедянский контекст. Тамбов-Елец, 2004. С. 344–356; *Желтова Н. Ю.* Иконическое мышление как национальный художественный феномен (Е. И. Замятин и К. С. Петров-Водкин) // Творческое наследие Евгения Замятина: взгляд из сегодня. Кн. XIII. Тамбов-Елец, 2004. С. 111–119; *Желтова Н. Ю.* Творчество Е. И. Замятина в культурно-историческом контексте // Русская литература XX века: онтология и поэтика. Тамбов: Изд-во ТГУ, 2005. С. 5–10; *Желтова Н. Ю.* Тезисы о «философском синтетизме» (Е. И. Замятин, В. Н. Карпов, Б. Д. Григорьев) // Творческое

наследие Евгения Замятина: взгляд из сегодня. Кн. XIV. Тамбов: Изд-во Першина Р. В., 2007. С. 92–97; *Желтова Н.Ю.* Лики еретика: наука о Е.И. Замятине в монографиях начала XXI века (70-летию профессора Л.В. Поляковой и 20-летию тамбовского замятиноведения посвящается) // Вестник Тамбовского университета. Серия: Гуманитарные науки. 2012. № 2 (106). С. 52-58; *Желтова Н.Ю.* Неизвестный Замятин. По страницам французской газеты «Comoedia» // Филологическая регионалистика. 2013. № 2. С. 75–82. Подготовлены 9 кандидатов наук.

***Колчанов Владимир Викторович*** – кандидат филологических наук, доцент кафедры русской и зарубежной литературы, журналистики факультета филологии и журналистики Тамбовского государственного университета им. Г. Р. Державина. Научные интересы: русская и зарубежная литература, мифология, фольклор, эзотерика, кинематограф. Публикуется с начала 1990-х годов. Среди научных работ: *Колчанов В В.* Об одном литературном источнике поэмы А. Блока «Двенадцать» // Творчество Г. Р. Державина. Специфика. Традиции: научн. ст., докл., очерки, заметки. Тамбов: ТГПИ, 1993. С. 213–224; [Кузнецов В. В.] Русское литературоведение в XXI веке: юродство или бесовство? (К анализу одного литературно-критического жанра) // Вестник Тамбовского университета. Кафедра истории русской литературы. 1994–2009. Приложение к журналу. Тамбов, 2009. С. 203–210; *Колчанов В. В.* От карнавала к мистерии: маги и обряды симпатической магии в творчестве М.А. Булгакова (на примере романа «Мастер и Маргарита») // Социально-экономические явления и процессы. 2011. № 7. С. 245–249; *Колчанов В. В.* Древнеримский культ Фавна: мотив луперкалий в фильме Ларса фон Триера «Европа» (1991) // Вестник Тамбовского университета. Сер. Филологические науки и культурология. Тамбов, 2016. Вып. 3 (7). С. 60–69; *Колчанов В. В.* «Фауст» А. Сокурова: культурный пессимизм и демифологизация // Неофилология. 2017. Т. 3. № 4 (12). С. 50–57; *Колчанов В. В.* М. А. Булгаков и В. Э. Мейерхольд: к поэтике авангардистской формы «театр дымом» и эротическому приему французского театра

«ню» // Неофилология. 2019. Т. 5. № 17. С. 84–89. Сфера интересов по Е. Замятину: мистериальные аспекты творчества писателя. Основные работы по творчеству Замятина: *Колчанов В. В.* К мистерии мандалы: экзотические аллюзии и эзотерические начала в романе Е. И. Замятина «Мы» // Творческое наследие Евгения Замятина: взгляд из сегодня. Кн. XIV. Тамбов: ТГУ, 2007. С. 143–154; *Колчанов В. В.* О романе Е. И. Замятина «Мы», электромагнетизме, робототехнике, нанотехнологиях и постмодернизме // Литературоведение на современном этапе: Теория. История литературы. Творческие индивидуальности. К 130-летию со дня рождения Е. И. Замятина: по мат-лам Междунар. конгресса литературоведов: в 2 кн. / отв. ред. и сост. Л. В. Полякова. Выпуск 2. Книга первая. Тамбов: ТГУ им. Г. Р. Державина, 2014. С. 163–171; *Колчанов В. В.* Мистериальные векторы и нумерологические аллюзии в романе Е. Замятина «Мы» // Е. И. Замятин: pro et contra, антология / сост. О. В. Богданова, М. Ю. Любимова, вступ. статья Е. Б. Скороспеловой. СПб.: РХГА, 2014. С. 540–565.

***Комлик Надежда Николаевна*** – доктор филологических наук, профессор кафедры русской литературы XX века и зарубежной литературы Елецкого государственного университета им. И. А. Бунина. Почетный работник высшего профессионального образования РФ, член Союза журналистов России, Международной ассоциации писателей и публицистов, руководитель филиала Международного научного центра изучения творческого наследия Е. И. Замятина в ЕГУ имю И. А. Бунина. Научные интересы: поэтика литературы первой трети XX века (Е. Замятин, И. Бунин, М. Горький, М. Булгаков). Первые публикации – начало 1980-х годов. Основные научные публикации: *Колмик Н. Н.* Своеобразие композиционной структуры драмы А. М. Горького «Старик» // Художественное творчество и литературный процесс: сб. Вып. 7. Томск: ТГУ, 1985. С. 100–113; *Колмик Н. Н.* Два мастера: И. Бунин и М. Булгаков // «Искусство», «Почва» и «судьба» в русской литературе XX в.: сб. М., 1994. С. 4–16; *Колмик Н. Н.* Пушкинские реминисценции в прозе И. А. Бунина

// Александр Пушкин: мат-лы V обл. историко-философских и литературных чтений, посвящ. 200-летию А. С. Пушкина. Липецк, 2000. С. 38–45. Среди публикаций по Замятину: *Колмик Н. Н.* Творческое наследие Е. И. Замятина в контексте традиций русской народной культуры. Елец: Изд-во ЕГПИ, 2000; *Колмик Н. Н.* Образ русской провинции в творческой эволюции Е. И. Замятина // Творческое наследие Евгения Замятина: взгляд из сегодня. Кн. XIII. Тамбов: ТГУ, 2004. С. 319–329; *Колмик Н. Н.* «…Пишу вам из России…»: русское Подстепье в творческой биографии Е. И. Замятина и М. А. Булгакова: монограф. Елец: Елецкий гос. ун-т им. И. А. Бунина, 2007 (в соавт.); *Колмик Н. Н.* Национальный и региональный «Космо-психо-логос» в рассказе Е. Замятина «Знамение» // Вопросы филологии. Спец. вып. М., 2008. № 4. С. 87–94; *Колмик Н. Н.* Народная Россия и поэтика ее воплощения в творчестве Е. Замятина. Елец: ЕГУ, 2008; *Колмик Н. Н.* «Предания русского семейства» (мат-лы к биографии Е. И. Замятина) // Литературоведение на современном этапе: Теория. История литературы. Творческие индивидуальности. Тамбов: ТГУ, 2009. С. 436–437 (в соавт.); *Колмик Н. Н. Е.* И. Замятин в жизни и творчестве: уч. пособие для школ, гимназий, лицеев и колледжей. М.: Русское слово, 2010 (2-е изд., 2012). Соавтор издания: Замятинская энциклопедия: Лебедянский контекст: мат-лы, исследования, док-ты, справки. Межвузовский региональный проект / Рук. проекта и науч. ред. Л. В. Полякова; автор «Введения в энциклопедию» Н. Н. Комлик. Тамбов-Елец, 2004. – 485 с., иллюстр. Лауреат областной премии им. К. А. Москаленко.

***Косякова Светлана Александровна*** – кандидат филологических наук, доцент кафедры русской и зарубежной литературы, журналистики факультета филологии и журналистики Тамбовского государственного университета им. Г. Р. Державина.

Область научных интересов: русская и зарубежная литература, фольклор. Основные публикации: *Косякова С. А.* История русской литературы XVIII века: к вопросу о проблемах изучения и преподавания // Филологическая регионалистика. Тамбов,

2012. С. 67–71; *Косякова С. А.* Человек в поэзии Г. Р. Державина // Человек и время в мировой литературе (к 90-летию со дня рождения Вольфганга Борхерта): сб. мат-лов Междунар. заочн. научн. конф. Тамбов: Издательский Дом ТГУ им. Г. Р. Державина, 2012. С. 88–95; *Косякова С. А.* Драматургия В. А. Озерова в оценке А. Ф. Мерзлякова // Международный диалог: Восток-Запад. Свети Николе, 2012. С. 187–190; *Косякова С. А.* Жанр «русской песни» в творчестве А. Ф. Мерзлякова // Гузенина С. В. Этносоциология: лики культуры. Хрестоматия. Тамбов: ТРОО «Бизнес-Наука-Общество», 2015. С. 33–39. Сфера интересов по Е. Замятину: Е. И. Замятин: мат-лы к библиографии. Ч. I / сост. Г. Б. Буянова, С. А. Косякова, О. В. Нечаева; под ред. проф. Л. В. Поляковой. Тамбов: Изд-во ТГУ им. Г. Р. Державина, 1997. Ч. II. / под ред. проф. Л. В. Поляковой; сост. Г. Б. Буянова, С. А. Косякова. Тамбов: Изд-во Тамб. ун-та, 2000.

***Кук Бретт*** (Cooke, Leighton Brett) – доктор филологических наук, профессор русистики Техасского университета A&M (г. Колледжстейшен, Техас, США). Основные монографии: *B. Cooke* Pushkin and the Creative Process («Пушкин и творческий процесс»), 1999 и *B. Cooke* Human Nature in Utopia: Zamyatin's We («Человеческая природа в утопии: Роман Замятина «Мы»), 2002. Редактор коллективных работ: Sociobiology and the Arts («Социобиология и искусство», 1999), Biopoetics: Evolutionary Explorations in the Arts («Биопоэтика: Эволюционное исследование в искусстве», 1999), Critical Issues: War and Peace (Критические вопросы: «Война и мир», 2014), и Evolution and Popular Narrative («Эволюция и популярная повествовательность», 2019) и специальных номеров научных журналов, "Literary Biopoetics" («Литературная биопоэтика»), Interdisciplinary Literary Studies (2001), “Zamiatin’s We” (Роман Замятина «Мы»), Canadian-American Slavic Studies (2011) и “Applied Evolutionary Criticism” («Прикладная эволюционная критика»), Style (2012). Около 60-ти статей, прежде всего о творчестве Пушкина, о главных романах Толстого и Достоевского и об опере. Один из основателей «биопоэтики» (критики искусства с точки зрения эволюционной

генетики). Написал обзор семьи Л. Н. Толстого в его романе «Война и мир». Работает с инструментарием «дарвинского анализа» основных классиков оперы и продолжает серию статей о субъективности в русской прозе в соответствии с «теорией ума».

***Накано Юкио*** (Nakano Yukio) – Университет Досися, Киото, Япония. Учёная степень: Doctor of Letters (The University of Tokyo, 2012), кандидат филологических наук (МГУ, 2007); Assistant professor (ассистентный профессор), Doshisha University. Сфера профессиональных интересов: русская эмигрантская литература, русская литература XX–XXI веков. Общее количество публикаций – 18; основные из них: *Накано Ю.* Абрам Терц и «рукописность»: создание литературного амплуа в творчестве А. Синявского // Вестник МГУ. 2007. № 1. С. 88–94; *Nakano Y.* On the History of the Novel We, 1937-1952: Zamiatin's We and the Chekhov Publishing House. Canadian-American Slavic Studies 45. 2011. P. 441–446; *Накано Ю.* История издания романа «Мы» на русском языке // Новый Журнал. 2014. № 277. С. 319–325. URL: http://magazines.russ.ru/nj/2014/277/18n.html; *Накано Ю.* Из переписки Глеба Струве // Новый Журнал. 2016. № 282. С. 313–317; *Накано Ю.* Американский период Марка Алданова // Новый Журнал. 2017. № 286. С. 309–315.

***Оляндэр Луиза Константиновна*** (Оляндер Л. К.) – доктор филологических наук, профессор, зав. кафедрой славянской филологии Восточноевропейского национального университета имени Леси Украинки, Академик Национальной академии высшего образования Украины (НАН ВО Украины) (Украина). Лауреат двух Международных премий: Імені Миколи Гоголя (Тріумф) за 2010 р.; «Сад божественних пісень» ім. Григорія Сковороди (2012). Научные интересы: особенности литературных процессов XX–XXI веков в славянских литературах (прежде всего в русской, украинской, польской, белорусской). Опубликовано около 400 работ в Белоруссии, Польше, России и Украине. Основные монографии: *Оляндэр Л. К.* Документалистика о Великой Отечественной войне. Львов, 1990 / авт.-сост. кол.

монограф. «Роде наш красний...» (Волинь у долях краян і людських документах): У 3 т. Луцьк, 1996–1999. (на укр. яз.); *Оляндэр Л. К.* Максим Горький: текст и гипертекст. Луцк, 2005; *Оляндэр Л. К.* Гуманізм польської літератури XX–XXI століть. Луцьк, 2012 (на укр. яз.); *Оляндэр Л. К.* Волинський текст української та польської літератури XIX–XX ст. Луцьк, 2008; *Оляндэр Л. К.* Художественный мир Бориса Пастернака (Книга стихов «Когда разгуляется») / в соавт. С Л. В. Бублейник. Луцьк, 2014; др. публикации.

Подготовлены 2 доктора и 7 кандидатов наук.

***Осьмухина Ольга Юрьевна*** – российский литературовед, доктор филологических наук, профессор, заслуженный деятель науки Республики Мордовия, заведующий кафедрой русской и зарубежной литературы Национального исследовательского мордовского государственного университета им. Н. П. Огарева, профессор Российской академии естествознания; аккредитованный эксперт в Федеральном реестре экспертов научно-технической сферы Минобрнауки РФ; член редколлегии журналов «Филологические науки. Вопросы теории и практики», «Art Logos / Искусство слова».

Лауреат премии журнала «Вопросы литературы» (2012). Автор исследований по истории и теории русской литературы XX века, нарратологии, набоковедению, русско-зарубежным литературным связям; один из составителей библиографии исследований М. М. Бахтина.

Печатается с 1997 года, является автором более 350 работ, опубликованных в России, Украине, Польше, Чехии, Турции, Германии. Основные монографии: *Осьмухина О. Ю.* Авторская маска в русской прозе XIII – первой трети XIX в. (генезис, становление традиции, специфика функционирования). Саранск, 2008; *Осьмухина О. Ю.* Русская литература сквозь призму идентичности: маска как форма авторской репрезентации в прозе XX столетия. Саранск, 2009; *Осьмухина О. Ю.* «Вторичный сюжет человеческой трагикомедии»: авторская стратегия прозы Евг. Попова / в соавт. с С. А. Байковой. Саранск, 2016; *Осьмухина О. Ю.* Творчество Г. Щербаковой конца 1970-х – начала 2000-х гг.

в контексте традиций русской классики /в соавт. с А. Ю. Громовой. Саранск, 2017; *Осьмухина О. Ю.* В. Набоков & V. Nabokov: проза как культурный феномен. Н. Новгород, 2019.

Подготовлены 5 кандидатов наук.

***Полякова Лариса Васильевна*** – доктор филологических наук, профессор Тамбовского государственного университета им. Г. Р. Державина. Создатель ведущей научной школы региона «Исследование русской литературы в национальном культурном контексте». В течение двадцати двух лет (1989–2011) заведовала кафедрой истории русской литературы ТГУ им. Г. Р. Державина. Заслуженный деятель науки РФ. Член Союза писателей России: литературовед и литературный критик. Зам. председателя Диссертационного совета Д 212 261. 03 при ТГУ им. Г. Р. Державина по специальности 10. 01. 01 – русская литература. Зам. главного редактора журнала «Филологическая регионалистика», член редколлегии научного ВАКовского журнала «Неофилология». Сфера научных интересов: история русской литературы, преимущественно XX–XXI веков, теоретические аспекты литературоведения, филологическая регионалистика. Под её руководством защищены 12 докторских и более 30 кандидитских диссертаций; написана учебная книга: *Полякова Л. В.* Литературоведение. Введение в научно-исследовательскую практику, проблематику и терминологию. Авторский курс лекций для аспирантов. Тамбов: ТГУ им. Г. Р. Державина, 2012. – 372 с.

Регулярно принимает участие в научных конференциях, в том числе зарубежных. Печататься начала в студенческие годы, во время учёбы на филологическом факультете МГУ им. М. В. Ломоносова в 1960-х годах; в центральных изданиях – с начала 1970-х годов на странице журналов «Русская литература», «Вопросы литературы», «Филологические науки», «Знамя», «Литература в школе», «Москва», «Звезда», «Молодая гвардия», «Наш современник», «Русская словесность» и др. Всего публикаций более 600. Автор 14 монографий, среди которых: *Полякова Л. В.* Поэзия рабочего мая. Очерк творчества Василия Казина. М.: Сов. писатель, 1973. –240 с.; *Полякова Л. В.* Поэзия и современ-

ность: «за» и «против». М.: Современник, 1989. – 302 с.; *Полякова Л. В.* Цена битв. Из истории литературной борьбы советской эпохи. Воронеж: Центрально-Черноземн. кн. изд-во, 1991. – 161 с.; *Полякова Л. В.* Теоретические и методологические аспекты истории русской литературы XX–XXI веков. Тамбов: Управление печатных СМИ Тамбовской обл., типограф. «Пролетарский светоч», 2007. – 307 с.; *Полякова Л. В.* Тамбовская магистраль русской литературы. Тамбов: Изд-во Тамбовского отделения ОООП «Литфонд России», 2011. – 340 с.; *Полякова Л. В.* Русская литература: индивидуально-творческий колорит. Тамбов: Издат. дом ТГУ им. Г. Р. Державина, 2012. – 576 с. и мн. др. публикаций.Исследованием творческого наследия Е. Замятина активно занимается с начала 1990-х годов. По ее инициативе и под ее руководством в Тамбове (ТГУ) создан *Международный научный центр изучения творческого наследия Е. И. Замятина* с отечественными и зарубежными филиалами.

На базе Центра регулярно проводятся международные Замятинские чтения и конгрессы. В текущем году проведен юбилейный Международный круглый стол «Творческое наследие Е. И. Замятина в новых научных концепциях и гипотезах. К 135-летию со дня рождения Е. И. Замятина», материалы которого под научнй редакцией Л. В. Поляковой опубликованы в коллективной монографии с тем же названием (Тамбов: Изд-во ТГУ им. Г. Р. Дер-жавина, 2019). Первая публикация по творчеству Замятина «Евгений Замятин и Октябрь: писатель в современной критике и в творчестве» помещена в: Сб. мат-лов Первых Всероссийских Замятинских чтений «Творчество Евгения Замятина. Проблемы изучения и преподавания. Тамбов: Изд-во ТГПИ, 1992. – 90 с. Автор монографической работы: *Полякова Л.В.* Евгений Замятин в контексте оценок XX века как лит. эпохи. Курс лекций. Тамбов: Изд-во Тамб. ун-та, 2000. – 284 с., более 150 других публикаций о писателе. Составитель, автор вступительных статей и примечаний, ответственный и научный редактор целого ряда коллективных сборников по творчеству писателя, активно востребованных специадистами и широко цитируемых. По её инициативе и под её руководством написана локальная:

Замятинская энциклопедия: Лебедянский контекст: мат-лы, исследования, документы, справки. Межвузовский региональный проект / рук. проекта и науч. ред. Л. В. Полякова; автор «Введения в энциклопедию» Н. Н. Комлик. Тамбов-Елец, 2004. – 485 с., иллюстр., а также цикл «материалов к библиографии» писателя, составленный преподавателями кафедры истории русской литературы ТГУ. По ходатайству руководства Международного научного центра изучения творческого наследия Е. И. Замятина решением Тамбовской городской Думы от 10 апреля 2014 года (протокол № 10), накануне 135-летия со дня рождения художника, в 2018 году в Тамбове появилась улица Евгения Замятина.

Л. В. Полякова активно выступает в центральной и региональной печати по вопросам преподавания литературы в вузе и школе, она соавтор многих учебников (с главами о творчестве Е. Замятина) для вузов и школ, вышедших не только в региональных, но и центральных издательствах с грифом соответствующего министерства: «Дрофа», «Русское слово», «Юрайт». В 2007 году под грифом ТОИПКРО с соавторством Л. В. Поляковой и под ее научной редакцией написана и издана серия учебной литературы, включая Программу для 8–9 классов по литературному краеведению с двухтомным пособием для учителей (с включением материалов о Замятине). В серии издательства «Новая школьная библиотека» издана книга: Замятин Е. И. Избр. произведения / вступ. ст., сост. и примеч. Л. В. Поляковой. М.: Международный издательский Дом «Синергия», 1997. – 400 с., иллюстр.; 2-е изд., 2000. В 2004 году решением Ученого совета ТГУ им. Г. Р. Державина, администрации Староюрьевского района Тамбовской области, Почётным гражданином которого является Л. В. Полякова, и педсовета Староюрьевской средней школы, которую она окончила, учреждена стипендия имени профессора Л. В. Поляковой для старшеклассников конкурса по русскому языку и литературе.

Профессор ТГУ – лауреат премии имени С. Н. Сергеева-Ценского «Преображение России» Союза писателей России; литературных премий Тамбовской области им. А. К. Воронского и И. Г. Рахманинова.

*Из новейших публикаций о профессоре Л. Поляковой*: Кто есть кто в русском литературоведении. Справочник. Часть III. М.: ИНИОН РАН, 1994. С. 33–34; Кто есть кто в российском литературоведении. Биобиблиографический справочник. РАН. ИНИОН. М., 2011. С. 269–271; *Скороспелова Е. Б., Голубков М. М.* Личность современного учёного: несгибаемый пассионарий // Филологические науки. Международный научный журнал. 2017. № 2. С. 113–124; *Желтова Н. Ю.* Знак качества личности и творчества // Вестник Тамбовского университета. Серия: Филологические науки и культурология. 2017. Т. 3. Вып. 1 (9). С. 68–75; *Желтова Н. Ю.* «Духовный поток» профессора Л. В. Поляковой: Об итогах Всероссийской научно-образовательной сессии «Литературоведение на современном этапе» (Тамбов, 15–17 февраля 2017 г.) // Филологическая регионалистика. 2017. Т. 9. № 2 (22). С. 43–47. См. также: *Л. В. Полякова.* Материалы к творческой биографии / сост. Н. В. Сорокина, Е. Н. Мануйленко. Тамбов: Изд-во Тамб. ун-та, 2002. – 77 с. и др. материалы.

***Потанина Наталия Леонидовна –*** доктор филологических наук, профессор, профессор кафедры русской и зарубежной литературы, журналистики Тамбовского государственного университета им. Г. Р. Державина, заслуженный работник высшей школы Российской Федерации. Создатель и руководитель научно-образовательного центра «Русский дом Диккенса» (с 2001 ода). Область научных интересов: творчество Ч. Диккенса, литературные процессы в странах германской и романской языковых семей, проблемы исторической и актуальной поэтики, русско-зарубежные литературные связи. Член Европейской и Российской ассоциаций преподавателей и исследователей английской литературы, член Российской ассоциации лингвистов-когнитологов, председатель Тамбовского регионального отделения Российской ассоциации преподавателей русского языка и литературы высшей школы, член редколлегий «ВАКовских» научных журналов «Вопросы когнитивной лингвистики» и «Неофилология». Подготовлены 1 доктор филологических наук и 16 кандидатов филологических наук.

Опубликовано 200 научных работ. Монографии: *Потанина Н. Л.* Игровое начало в художественном мире Чарльза Диккенса. Тамбов: Изд-во ТГУ им. Г. Р. Державина, 1998. – 252 с.; *Потанина Н. Л.* Игровое начало в художественном мире Чарльза Диккенса. Изд. 2-е, испр. и доп. Тамбов: Издат. дом ТГУ им. Г. Р. Державина, 2006. – 275 с.; *Потанина Н. Л. Ткачева Н. В.* Русский Диккенс. 1990–2002: посвящается заслуж. деятелю науки РФ докт. филол. наук, проф. Н. П. Михальской. Тамбов: Изд-во Першина Р. В., 2006. – 147 с.; *Потанина Н. Л., Богданова О. Ю., Ткачева Н. В.* Новое в отечественной диккенсиане: проблемы, гипотезы, решения. Тамбов: Издат. дом ТГУ им. Г. Р. Державина, 2009. – 110 с.; *Потанина Н. Л, Гололобов М. А.* Париж в художественном сознании Э. Золя. Проблема городского текста: монография. Тамбов: Издат. дом ТГУ им. Г. Р. Державина, 2011. – 156 с.

Научное редактирование: Духовные традиции русской культуры: история и современность (к 265-летию со дня рождения Г. Р. Державина): кол. монография / науч. ред. Н. Л. Потанина. Тамбов: Издат. дом ТГУ им. Г. Р. Державина, 2008. – 264 с.; Славянский мир: духовные традиции и словесность /научн. ред. Н. Л. Потанина. Тамбов: Издат. дом ТГУ им. Г. Р. Державина, 2010. – 358 с.; «Так в вечность льются дни и годы...» Державин в Тамбове: кол. монография / отв. ред. Н. Л. Потанина, Г. Б. Буянова. Тамбов: Издат. дом ТГУ им. Г. Р. Державина, 2013. – 282 с.; Славянский мир: духовные традиции и словесность / науч. ред. Н. Л. Потанина. Тамбов: Издат. дом ТГУ им. Г. Р. Державина, 2014. – 312 с.; Славянский мир: духовные традиции и словесность / науч. ред. Н. Л. Потанина. Тамбов: Издат. дом ТГУ им. Г. Р. Державина, 2015. – 352 с.; Литература и современные проблемы культурной коммуникации: кол. монограф. / науч. ред. Н. Л. Потанина. Тамбов: Издат. дом ТГУ им. Г. Р. Державина, 2015. – 560 с.; *Дронова О. А.* «Новая деловитость» и роман: проблематика, жанровый диапазон, поэтика: монография / науч. ред. Н. Л. Потанина. Тамбов: Издат. дом ТГУ им. Г. Р. Державина, 2017. – 346 с.

***Тарасова Екатерина Сергеевна*** – студентка Национального исследовательского университета «Высшая школа экономики». Работает под руководством доктора филологических наук, профессора школы филологии факультета гуманитарных наук О. А. Лекманова.

***Хатямова Марина Альбертовна*** – доктор филологических наук, профессор кафедры истории русской литературы XX века Национального исследовательского Томского государственного университета. Сфера научных интересов: история русской литературы первой половины XX века, поэтика модернистской прозы, литература русского зарубежья, проблемы повествования и литературные рефлексии. Первые публикации – 1990-е годы. Автор первой диссертации по творчеству Е. И. Замятина: *Резун (Хатямова) М. А.* Малая проза Е. И. Замятина. Проблемы поэтики: дис… канд. филол. наук. Томск: ТГУ, 1993. Творчеству Е.И. Замятина посвящены и главы докторской диссертации: *Хатямова М. А.* Формы литературной саморефлексии в русской прозе первой трети XX века. Томск: ТГУ, 2008. Имеет более 100 публикаций, из них: *Хатямова М. А.* Творчество Е. И. Замятина в контексте повествовательных стратегий первой трети XX века: создание авторского мифа: монограф. Томск: Изд-во ТГПУ, 2006. – 184 с.; *Хатямова М. А.* Формы литературной саморефлексии в русской прозе первой трети XX века: монограф. М.: Языки славянской культуры, 2008. – 328 с.; *Хатямова М. А.* Метатекстовая структура романа Е. Замятина «Мы» // Е. И. Замятин: pro et contra. Антология. СПб.: НП «МОПО “Апостольский город – Невская перспектива”», 2014. С. 500–518; *Хатямова М. А.* «Бич Божий»: логика повествования и концепция истории Е. И. Замятина // Е. И. Замятин: pro et contra: антология. СПб.: НП «МОПО “Апостольский город – Невская перспектива”», 2014. С. 887–906; *Хатямова М. А.* Мир Италии в судьбе и творчестве М.А. Осоргина // Россия-Италия-Германия: литература путешествий: кол. монограф. Томск: Изд-во Том. ун-та, 2013. С. 218–229; *Хатямова М. А.* Знаки литературности в биографической прозе Н. Н. Берберовой // Кризис литературоцентризма. Утрата

идентичности vs. новые возможности: монограф. М.: ФЛИНТА, Наука, 2014. С. 323–345; *Хатямова М. А*. Миф и индивидуальное сознание в новеллах Е. Замятина «Ёла» и «Наводнение» // Е. И. Замятин: pro et contra. Антология. СПб.: НП «МОПО “Апостольский город – Невская перспектива”», 2014. С. 297–310; *Хатямова М. А*. Жанровые и повествовательные стратегии в литературе русской эмиграции: кол. монограф. / отв. ред. М. А. Хатямова. Томск: Изд-во Том. гос. пед. ун-та, 2014. – 364 с. (Хатямова М. А. Сюжет умирания в повестях Н. Н. Берберовой. С. 295–314); *Хатямова М. А.* Творчество Е. И. Замятина: проблемы повествования и литературной рефлексии. Томск: Изд-во Томского гос. пед. ун-та, 2015. – 264 с.; *Хатямова М. А.* Проза Н. Н. Берберовой: литературность «человеческого документа». Томск: Изд-во Томского гос. пед. ун-та, 2015. 108 с.

Подготовлены 5 кандидатов наук.

***Червинская Ольга Вячеславовна*** (Червіньска О. В.) – доктор филологических наук, професор, зав. кафедрой зарубежной литературы, теории литературы и славянской филологии Черновицкого национального университета имени Юрия Федьковича (Украина). Главный редактор научного журнала «Питання літературознавства / Problems of Literary Criticism». Член редколлегий ряда других научных изданий, в том числе чешского – «Современная русистика». Научный координатор Международных поэтологических конференций в Черновцах и организатор соответствующих коллективных изданий (напр.., «Поэтика мистического», 2011; «Імператив provincia», 2014). Член и научный эксперт Ученого совета по защите кандидатских диссертаций при ЧНУ. Начала публиковаться в 1983 году: *Червинская О. В.* Смысл последней пушкинской мистификации // Вопросы русской литературы. 1983. № 2 (42). С. 73–79. Круг научных интересов: теория литературы, русистика и зарубежная литература, украинская литература. Количество опубликованных работ: 100. Основные работы: *Червинская О. В.* Акмеизм в контексте Серебряного века и традиции: монограф. Черновцы, 1997. – 272 с.; *Червинская О. В.* Пушкин, Набоков, Ахматова: метаморфизм

русского лирического романа: монограф. Черновцы, 1999. – 152 с.; *Червинская О. В.* Рецептивна поетика. Історико-методологічні та теоретичні засади. Чернівці, 2001. – 56 с.; *Червинская О. В.* Зварич І. М., Сажина А. В. Психологічні аспекти актуальної рецепції тексту: Теоретико-методологічний погляд на сучасну практику словесної культури. Чернівці, 2009. – 284 с.; *Червинская О. В.* Аргументи форми. Монографія. Чернівці, 2015. – 384 с. Подготовлены 15 кандидатов наук.

***Чэнь Линюй (陈俐妤)*** – докторантка кафедры русской литературы факультета русского языка Института иностранных языков Столичного педагогического университета (Пекин, Китай). Работает по проблематике русской литературы под руководством доктора филологических наук профессора Ван Цзунху, директора Института иностранных языков Столичного педагогического университетата, заместителя директора Пекинского центра славистики. Старший преподаватель на кафедре русского языка и литературы факультета русского языка СУИЯ (Сычуаньского университета иностранных языков). Автор публикаций:

1、“人”的魅力 “家”的魅力——浅析《第四十一个》的创作意图及其现实意义，论文集《俄罗斯语言与文化探索》，重庆：重庆出版社，2005年，545–552页。Обаяние человека, обаяние дома: немного о повести «Сорок первый» Б. Лавренёва // Русский язык и русская культура: колл. монография. Чунцин: Чунцинское изд-во, 2005. С. 545–552.

2、语言迁移在基础俄语实践教学中的应用，论文集《外语院校教育教学改革与语言文学研究》，重庆：重庆出版社，2010年，180–186页。Перенос в практике преподавания русского языка // Обновление обучения и процесса преподавания, изучение иностранных языков и лит-ры в вузах иностранных языков: колл. монограф. Чунцин: Чунцинское изд-во, 2010. С. 180–186 и др.

Научное издание

**ТВОРЧЕСКОЕ НАСЛЕДИЕ Е. И. ЗАМЯТИНА В НОВЫХ НАУЧНЫХ КОНЦЕПЦИЯХ И ГИПОТЕЗАХ**

**К 135-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ ПИСАТЕЛЯ**

***Коллективная монография***

Научные редакторы:
*Полякова Лариса Васильевна*
*Желтова Наталия Юрьевна*

Печатается в авторской редакции

Перевод *И.О. Машенковой*

Дизайн обложки
*Т.О. Прокофьевой*

ISBN 978-5-6042125-5-4

Подписано в печать 23.06.2019 г. Формат 60×84/16.
Усл. печ. л. 23,95. Тираж 500 экз. Заказ 28/19.

ООО «Принт-Сервис»
392524, Тамбовская область, Тамбовский район,
с. Покрово-Пригородное, ул. Советская, д. 122
Отпечатано в ООО «Принт-Сервис»
392524, Тамбовская область, Тамбовский район,
с. Покрово-Пригородное, ул. Советская, д. 122