



И. О. ШАЙТАНОВ

Анатомия утопии: роман «Мы» в творчестве и судьбе Е. Замятина*

«Мы»: антиутопия

Написанный в промерзшем голодном Петрограде зимой 1920–1921 гг., в условиях военного коммунизма, роман «Мы» стал попыткой развернуть и оценить всю перспективу коммунистической идеи. «Мы» — роман о будущем. О далеком будущем — через тысячу лет. Человек еще полностью не восторжествовал над природой, но полностью отгородился от нее — стеной цивилизации.

Что же касается природы в самом себе, то он сделал уже очень много для ее искоренения. Человек перешел на пищу, получаемую из нефти. При этом, правда, выжили всего 0,2 процента населения, но это были лучшие, сильнейшие, прошедшие неестественный отбор. Они построили Великое Единое Государство. Жизнь в нем подчинена Часовой Скрижали, предписывающей, когда всем одновременно спать, когда вставать, когда работать или заниматься любовью. За соблюдением регламента жизни следит Благодетель и недреманное око Хранителей. Быть счастливым — долг каждого.

Для 1920 г. все это — острые догадки, почти предвидение: и Благодетель, и Хранители, и нефтяная пища... Хотя многие догадки уже начали осуществляться: хранители в лице Чрезвычайных комиссий (ЧК) блюдают коммунистический порядок в советской России с 1918 г.

Предваряя первое издание романа в России (Знамя. 1988. № 4–5), В. Лакшин, критик, еще со времен «Нового мира» 1960-х известный умением прочитывать в литературе тайно произнесенное слово политической правды, отметил в романе многое из того, что было предсказано и сбылось. Вплоть до трагического голода на Украине — в романе ведь также победа над голодом достигается путем голодной смерти большинства; или вплоть до «Интеграла», над созданием

* Глава из неопубликованной книги о творчестве Е. Замятина.

которого трудится герой номер Д-503 и который представляет собой «что-то вроде “Шатла”» или наших космических кораблей, правда, с наивными подробностями, напоминающими допотопный пароход: «командная рубка», «малый ход», «два кормовых».

Наивность научной фантазии в данном случае, наверное, происходит не от того, что воображение Замятина не простиралось далее того, что ему было хорошо известно как инженеру, строителю ледоколов. Он скорее не придумал никаких поражающих технических совершенств, ибо и не собирался их придумывать. Столь проникательный, способный к прозрениям в том, что касалось устройства самого государства и характера отношений в нем, Замятин как будто сознательно не дает воли своей инженерской фантазии. Даже в том, как выглядит город будущего, он нередко почти цитатно повторяет описания классических утопий: город-коммуна (по Томасу Мору), город солнца (по Томмазо Кампанелле) или алюминиевый рай из сна Веры Павловны¹.

И в первые годы советской власти художники, архитекторы: Н. Ладовский, В. Татлин, А. Лавинский — вдохновенно конструировали и проектировали города будущего. Так что Замятин мог сам и не напрягать воображение, а просто позаимствовать. Однако он заимствует таким образом, что облик его светлого будущего окрашен бытовой мечтой эпохи военного коммунизма, в которую был умер. Обычная, нормальная жизнь казалась фантастической. Совсем недавно каждодневное и простое сделалось недостижимым и почти утопическим. Вот почему смысл утопий тех лет (как и замятинской антиутопии) так удачно высвечивают тогдашние мемуары. Видно, о чем мечтали, без чего истосковались.

В воспоминаниях В. Ходасевича есть такой эпизод: в заснеженной, почти неоттапливаемой Москве зимой 1918 г. подвыпивший поэт-графоман Иван Рукавишников (родом из богатых нижегородских купцов) излагает перед наркомом просвещения А. В. Луначарским свой план коллективной жизни творческих работников: «Оказалось, что надо построить огромный дворец на берегу моря или хотя бы Москва-реки... м-м-мдаа... дворец из стекла и мрррамора... и ал-л-люминия... м-м-мдаа... и чтобы все комнаты и красивые одежды... эти-кие хитоны, — и как его? Это самое... — коммунальное питание <...>. Таким образом ар-р-ртель и красивая жизнь, и пускай — все будут очень сча-а-стливы. Величина театрального зала должна равняться 1540 с половиной квадратным сажением, и каждая комната — восемь сажен в длину и столько же в ширину. И в каждой комнате обязательно умывальник с эмалированным тазом» («Белый коридор»).

¹ Героиня романа Н. Г. Чернышевского «Что делать?».

Удивительная под конец мечты вдруг выплывает бытовая деталь — эмалированный таз. Черта комическая. Бытовая, но, если вдуматься, такая ли уж комическая. Ибо и несколько лет спустя, когда промышленность восстановилась, заводы-гиганты росли, план ГОЭЛРО осуществлялся, эмалированный таз оставался утопией, недостижимой, недоставаемой. Как и отдельная комната...

Искусство мыслило себя вторгающимся в быт, его переустраивающим. Эскизы и модели поражают даже сегодня. Поражают на выставках типа «Москва — Париж», «Маяковский и производственное искусство», экспонаты для которых отыскиваются с невероятным трудом, ибо многое существовало едва ли не в единственном экземпляре. Мечта о всеобщем счастье, отпущенном всем поровну, которая так или сопровождала человечество на протяжении всей его истории и обрела особенно отчетливые очертания под талантливym пером гуманистов эпохи Возрождения, эта почти вечная мечта была проверена опытом эпохи военного коммунизма.

Быт идеальный, очищенный, прибранный — необходимое условие существования в Едином Государстве. Однако вместе с идеальной чистотой и порядком в людские жилища явились всеобщий надзор и регламент, не допускающий отступлений. Стеклоyнные жилища просматриваются насквозь. Шторы в окнах могут быть задернуты лишь на то время, когда жильцам предписано заниматься любовью. Являющийся с этой целью партнер будет пропущен по предъявлении у входа в здание розового билетика.

Не только люди, но даже краски, цвета в этом Государстве лишены былой свободы. Так, *розовый* — всегда был символом материнства и детства — и вот именно в розовый цвет окрашены билетики, выдаваемые на разовую любовь. *Голубой* — цвет неба, и именно в голубые комбинезоны одеты люди-номера Единого Государства, а их номерные бляхи — сияют *золотом*.

Как будто бы все равны и все счастливы. И прежде всего герой, от имени которого ведется повествование, Д-503 — строитель «Интеграла». Он пишет книгу, которую мы читаем и пишет ее с тем, чтобы с помощью математических методов доказать мудрость тех принципов, на которых основано Единое Государство. Он начинает, восторженно повторяя истины, вбитые в каждую голову: «Ведь ясно: вся человеческая история, сколько мы ее знаем, это история переходов от кочевых форм ко все более оседлым. Разве не следует отсюда, что наиболее оседлая форма жизни (наша) есть вместе с тем и наиболее совершенная (наша). Если люди метались по земле из конца в конец, так это только во времена доисторические, когда были нация, войны, торговля, открытия разных америк. Но зачем, кому это теперь нужно?»

Однако внезапно вспыхнувшая любовь приводит его к бунту. Именно любовь, а не просто влечение, регламентируемое законом сексуальных отношений (*Lex sexualis*) — согласно которому «всякий номер имеет право — как на сексуальный продукт — на любой номер».

Замятин намеренно пишет «номер», а не «номер», как бы лишая это слово русифицированного оттенка. Он был чрезвычайно внимателен к звучанию слова, к каждому отдельному звуку, угадывая в нем смысловые возможности. Ю. Анненков вспоминает, как на одной из лекций, прочитанной Замятиным именно тогда, когда писался роман, писатель рассуждал на тему: о чем говорят звуки?

«...Д и Т — о чем-то душном, тяжком, о тумане, тьме, о затхлом... С А — связывается широта, даль, океан, море, размах. С О — высокое, глубокое, море, лоно. С И — близкое, низкое, стискивающее и т. д.».

Произвольное толкование? Кто-то другой услышит другое. Однако интересно, как слышит их именно Замятин, тем более что некоторые из них избраны им в качестве имен для персонажей романа. Имя героя Д-503 — что-то смутное, туманное, что он начинает ощущать в себе, что-то темное, биологическое, чего он боится, глядя на свои волосатые руки — этот знак естественной природы человека, которая в нем и которая сильнее его.

Его первая спутница — О-90. Здесь графическая округлость, продублированная и в букве, и в номере, создает ощущение женственности. Во всяком, случае эта законопослушная героиня, не слишком умная («скорость языка» у нее всегда превышает «скорость мысли») тоже нарушит установление *Lex sexualis*, возмечтав о ребенке. В Едином Государстве право на материнство и отцовство давалось только «номерам» с определенными физическими данными. О-90 к ним не относится, и ее мечта — своеобразный бунт, бунт природы, подавляемой в самом человеке. У нее будет ребенок, она одна из тех, кто спасется — за Зеленой Стеной.

Духовной смелостью обладает другая женщина. Имя героини — I-330. Первое впечатление: «...тонкая, резкая, упрямо-гибкая, как хлыст...» Как хлыст, и графическое начертание буквы в ее имени — латинское I, которое одновременно читается и как латинская цифра I — знак личности, индивидуальности, в мире, где властвует «мы». Ее появление то ли лишает героя свободы, подчиняет себе, то ли, наоборот, раскрепощает. В любом случае с ним произошло нечто совершенно непозволительное и потому страшное — у него появилась душа.

Цивилизация еще не окончательно победила природу, она только готовится к торжеству: над Вселенной — с помощью создаваемого

героем «Интеграла»; над природой человека — путем операции, удаляющей фантазию. Лишь после этого победа Единого Государства над личностью будет, вероятно, полной. Те, кто противятся ей, готовы бунт. Среди бунтовщиков — люди, облеченные властью, кто-то из Хранителей. С ними связана I-330. От этого ее таинственность, ее властность и дозволенность для нее того, что запретно для других. Ее знакомство с героем — задание: она должна встретиться со строителем «Интеграла» и вовлечь его в заговор, чтобы он помог захватить свое изобретение. Она исполняет задание, пробуждая его мучительную любовь, но любит ли она? Вот почему появление I-330 Ю. Тынянов прокомментировал так: «В утопию влился “роман” — с ревностью, истерикой и героиней». Ревность к Хранителю — S, к поэту — R.

Тем горше прозвучит для героя правда, что услышать ее ему предстоит из уст Благодетеля, ведущего допрос, требующего назвать имена бунтовщиков: «...им вы нужны были только как Строитель “Интеграла”...» Но тогда Д-503 еще не назвал имен, не смог переступить через вдруг обретенную в себе душу. Все окажется простым и ясным чуть позже — после произведенной над ним и другими операции. Тогда он назовет имена, тогда увидит смерть той, которую любил и тогда сможет вновь насладиться неминуемой победой и всеобщим счастьем: «...я уверен — мы победим. Потому что разум должен победить».

Трагической иронией звучит в финале романа это обещание победы и разумного счастья. Мудрость создателей Единого Государства в том, что, пойдя против природы, они сделали вид, что лишь улучшили ее. Они раскрасили новый мир, но после этого цвет стал уже строго и обязательно функциональным, лишенным былой динамики.

Замятин ставит задачу как будто бы именно для него самого, вышедшего из традиции русского сказа, особенно сложную, выполнимую ли? Написать о людях без языка, о людях без имен — под номерами, о людях, для которых из всей мировой литературы понятнее и ближе всего «Расписание железных дорог».

Личность теряется в массе. Но разве Замятин впервые берется за этот сюжет? Разве он придумал название для своего романа?

Замятин взял слово произносимое или уж во всяком случае подразумеваемое чаще всего. Девиз новой эпохи, первый звук новой речи, первый проблеск революционного сознания, мечтающего построить новый мир. Замятин решил предупредить о том, что скорее всего они построят. Немногие решились согласиться с ним, вслушаться в предупреждение того, кто покусился на священное слово.

В том самом 1921 г., в первые дни которого Замятин дописывал антиутопию, Артем Веселый опубликует «Драматические сцены»

того же названия — «Мы» (Красная новь, 1921, № 3, сентябрь-октябрь). Время действия — гражданская война. Место действия — деревня, на которую накатывают красные, белые, красные... Льется кровь, идет бой, творится казнь — все это за сценой. А на сцене — эпос, озвученный словом. Каждая реплика резонирует десятком безымянных голосов массовки, ставшей главным героем.

Надо сказать, что идея коллективности мало кем осуществлялась в литературе с такой художественной последовательностью, как Артемом Веселым. Более полутора десятилетий он писал роман, а по сути — *речевой эпос* — «Россия, кровью умытая». Его предваряли рассказы, повести, поглощаемые замыслом грандиозной формы, наконец, опубликованной, но все еще не окончательной. Да и может ли быть финал у произведения, творимого от имени массы, озвученного ее голосом, так что если события в какой-то момент начинают выстраиваться в сюжет, он тут же размывается в разливе всенародного бытия, в словесной стихии. У стихии конца быть не может, но *стихийность* (обвинение в ней) может приблизить конец автора, расстрелянного в 1937 г.

Можно бесконечно спорить, кого имел в виду Замятин самым названием романа — пролеткультовских писателей, футуристов или кого-то еще. Он имел в виду не ту или иную литературную группу, не тех, кто претендовал говорить голосом массы, а социальную утопию, навязанную массе и губительную для каждого.

В планы Замятина не входило придумывать несбыточное. С иронической усмешкой профессионала-инженера Замятин поправляет в критических статьях коллег литераторов, когда они вторгаются в область технического знания и постоянно ошибаются. В романе же главная его поправка касается не техники. Это поправка не инженера, а писателя, понимающего, что можно построить небывалое космическое аэро (слово той эпохи), но нельзя сесть в него и прилететь к счастью. Нельзя, ибо не улетишь от себя. Прогресс знания — это еще не прогресс человечества, а будущее будет таким, каким мы его сегодня готовим.

Вопрос *жанра утопии* — каким должно быть будущее? Вопрос *антиутопии* — каким будет будущее, если настоящее, меняясь лишь внешне, материально, захочет им стать?

В чем принципиальное отличие жанра утопии от антиутопии? Утопия мечтает. *Антиутопия проецирует мечту в реальность как возможность осуществления*. Причем, естественно, в ту реальность, которую наблюдает, к которой принадлежит. «Мы» — роман о будущем, но это не мечта, не утопия, это — *антиутопия*. В нем проверяется состоятельность мечты, на протяжении веков сопутствовавшей человеческой цивилизации и теперь прорастающей реальностью.

Замятин не придумывал последствий, он их различил в действительности, обещавшей светлое будущее и обгонявшей самую мрачную фантастику.

Четвертое измерение

На вопрос: *откуда замятинская фантастика?* — звучали разные ответы.

Ю. Н. Тынянов считал, что «стиль Замятина толкнул его на фантастику». Замятин выработал стиль, ломающий предмет, дающий его в необычном измерении, как будто плоскостном, но небольшое усиление — и «линейная вещь куда-то сдвинется, поднимется в какое-то четвертое измерение»².

Есть другая, противоположная точка зрения. Фантастический, научный и философский элемент Замятину-писателю чужд, он его губит. Инженер берет верх над художником слова, и все творчество принимает ложное направление. Так считал Горький: «Е. Замятину избыток ума мешает правильно оценить размеры своего таланта. Явно остерегаясь чувствовать, он умствует. От его рассказов всегда пахнет потом, в каждой его фразе чувствуется усилие, с которым она сделана, в его искусстве холодно блестит искусственность. Он хочет писать как европеец, изящно, остро, со скептической усмешкой, но пока не написал ничего лучше “Уездного”, а этот “Городок Окуров” — вещь, написанная по-русски, с тоскою, с криком, с подавляющим преобладанием содержания над формой. Ум З[амятина] не очень яркий, обманывает его, позволяя человеку считать себя философом, “учителем жизни”, а человек-то Замятин, все еще покорный ученик своего холодного ума... В его лирику вторгается арифметика, а он думает, что это “психологический анализ”»³.

Набросок портрета относится к 1924 г.; эти мысли — во многих горьковских письмах того времени. Оценка писательская — пронизательная в том, что касается слабостей. Они рассмотрены сердито, преувеличенно, ибо почти ни о чем другом, кроме них, сейчас речь не идет. Речь только о том, что Замятин губит свой талант, когда пишет по Эйнштейну.

Теорию относительности Замятин, действительно, оценил — и не только как техник, но и как гуманитарий, т. е. увидев в ней новый уровень мышления, которого, впрочем, литература достигла самостоятельно, и не с отставанием — с опережением:

² Тынянов Ю. Н. Литературное сегодня // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 156.

³ Архив А. М. Горького. М., 1969. Т. XIII. С. 218.

«После произведенного Эйнштейном геометрически-философского землетрясения — окончательно погибли прежнее пространство и время. Но еще до Эйнштейна землетрясение это было записано сейсмографом нового искусства...» («О синтетизме»).

Спустя два года после этой замятинской статьи в 1924 г. Тынянов и скажет о «*четвертом измерении*» романа Замятина. Сам Замятин повторит эти слова еще через десять лет — в статье-некрологе об Андрее Белом, первооткрывателе «*четырёхмерности*» в русской прозе своим романом «Петербург». Когда этот роман печатался в сборниках издательства «Сирин» в 1913 г., появилась первая повесть Замятина — «Уездное».

Сейчас очевидно, что оба шли в одном направлении. Тогда Белый экспериментировал смелее и сознательнее. Он хотел так воплотить «мысленные формы» — внутреннюю, подсознательную жизнь человека, чтобы она стала дополнением к трем измерениям пространства: «Петербург имеет не три измерения — четыре; четвертое — подчинено неизвестности и на картах не отмечено вовсе...»

Такой текст уже был в «сиринской» редакции романа «Петербург», которую отрецензировал тогда же Замятин в «Ежемесячном журнале» (1914. № 4). Попытка «четырёхмерности» тогда не привлекла его внимания. Он оценил лишь «глаз острый», легко подмечающий детали, укрупняющий их. Он заметил и оценил сходное со своей тогдашней манерой. Остальное — главное — пока что отверг. Не принял авторского намерения показать реальный мир несущимся по фантастической ломаной линии. Только лишь авторский излом, выверт увидел тогда в этом намерении Замятин: «Как гуттаперчевого... мальчика при шарманке — жалко Андрея Белого, когда станешь его “Петербург” читать. Легко ли это — кренделем вывернуться, голову — промеж ног, и этак вот — триста страниц передышки себе не давать?»

«Четвертое измерение» замятинская проза обретает постепенно. Смещается в его сторону вслед самой действительности. Слово — самый чуткий сейсмограф. Образное слово дорожит неожиданностью связей, пересечением плоскостей — фантастического и будничного. Замятин в таком случае говорил о фантастике, «корнями врастающей в быт»⁴. Мысль, им в той или иной форме многократно повторяемая, в данном случае по поводу «Дьяволиады» М. Булгакова. Один из самых — литературно и лично — близких Замятину в послереволюционные годы людей. То, что Замятин порой лишь обозначал в виде

⁴ Замятин Е. О сегодняшнем и современном // Замятин Е. Собр. соч.: В 4 т. Мюнхен, 1988. Т. 4. С. 273.

притчи, иносказания или метафоры, Булгаков был готов развить в парадоксальный сюжет. Не из сказочки ли «Арапы» происходит сюжет пьесы «Багровый остров»?

Каков быт, такова и фантастика, им порожденная. Вот почему важнее всего для Замятина опыт Герберта Уэллса: ему он посвящает большой очерк, собрание его сочинений на русском языке редактирует, пишет предисловия к отдельным вещам. Сказками страны, «где единственная плодородная почва — асфальт, и на этой почве густые дебри только фабричных труб, стада зверей только одной породы — автомобили»⁵, — сказками этой страны, полагал Замятин, и будут романы Уэллса или подобные им. Городские сказки, и обязательно — «с социальным моментом».

В этом моменте русский писатель последует Уэллсу и неизбежно разойдется с ним, ибо в Англии «социальный момент» иной, чем в России, «фантастичнейшей из стран современной Европы». Она, «несомненно, отразит этот период своей истории в фантастике литературной. И начало этому уже положено: роман А. Н. Толстого «Аэлита» и «Гиперболоид», роман автора настоящей статьи «Мы», романы И. Эренбурга «Хулио Хуренито» и «Трест Д. Е.»⁶.

Замятин предсказывает взрыв литературной фантастики, свидетельствует его начало и сам в нем участвует. Он также знает истоки формы и суть совершенного ею открытия: «Уэллсов — два: один — обитатель нашего трехмерного мира, автор бытовых романов; другой — обитатель мира четырех измерений, путешественник во времени, автор научно-фантастических романов и социально-фантастических сказок»⁷.

Снова речь заходит о *четвертом измерении*. Для Уэллса оно — запредельное путешествие во времени. Для русской литературы — историческая реальность, в которую она вошла вместе с Россией: «Это было начало XX в., годы близкие к 905-му, когда огромное, заржавевшее тело России сдвинулось с привычной в течение веков орбиты, когда искание нового началось во всех слоях русского общества»⁸.

Замятин припоминает, когда ощущение новизны впервые возникло, и относит его к первой русской революции. Повод для припоминания — судьба Андрея Белого, первооткрывателя четвертого измерения в русской прозе, и его роман — «Петербург», посвященный

⁵ Замятин Е. Герберт Уэллс // Замятин Е. Собр. соч. Т. 4. С. 197.

⁶ Замятин Е. Генеалогическое древо Уэллса // Замятин Е. Собр. соч. Т. 4. С. 228–229.

⁷ Там же. С. 223.

⁸ Замятин Е. Андрей Белый // Замятин Е. Собр. соч. Т. 4. С. 180.

фантастическому городу русской истории. Он вознесся из «топи блат» над морем — как призрак, в существование которого Россия так до конца и не поверила. Как будто эта гранитная глыба, не весть откуда вознесшаяся, не весть куда и канет. В русской литературе лейтмотив Петербурга — наводнение (в этом ряду и замятинская повесть 1929 г. — этим словом названная).

Андрей Белый в качестве четвертого измерения обещал — подсолнечие. Замятин сделал иной выбор. В романе «Мы» он стал одним из тех, кто первым занялся сознанием множества — *образом действительности, преломленным в сознании массы*. Оно стало для него четвертым измерением, раздвинувшим пространство романа, превратившим его в *современный миф*.

Роман-миф

Повторим фразу одного из первых замятинских рецензентов: «Алатырь — жутко реален, Окуров — красочно натуралистичен... Алатырь страшнее, он внутри нас» (Русские ведомости. 1916. 6 апреля).

Иванов-Разумник прав, хотя и несколько односторонне: Алатырь по закону *мифологического мышления*, и внутри и вовне. Он исчерпывающе вездесущ. Для Горького Россия — страна уездная, ибо городов уездных в ней много больше, чем каких-либо других. Для Замятина такого рода количественная справка не нужна, ибо, опять же по закону мифа, любая часть может представлять за целое, замещать его. В данном случае эта часть — уезд, малая единица административного деления империи, — становится ее цельным и неделимым образом.

Миф — слово особенно у нас желанное теперь в силу своей недавней полузапретности, когда оно допускалось лишь как архаическая форма сознания, но изгонялось в качестве универсалии мышления. Сейчас же оно тем более желанно, что прежние универсалии литературоведческой науки отпали, обнажив пугающую пустоту там, где царила триада: метод — направление — стиль. Если не метод, то что же принять за принцип характеризующий мышление?

Миф подсказывает логика развития всей гуманитарной мысли нашего столетия. На этом слове привыкли соглашаться (чтобы расходиться в его толковании) все основные направления филологической мысли, обращенной к языку, структуре, знаку. Миф — общее для них подлежащее при смене сказуемых, последнее из них — текст: *миф как текст*.

В этой связке миф оказывается, пожалуй, наиболее легко предсказуемым, легко определяемым. В одном из своих последних вы-

ступлений, открывающем посмертно вышедшую книгу его статей «Миф и метафора», знаменитый канадский литературовед Н. Фрай, всю жизнь занимавшийся мифом, вдруг почувствовал, что все очень просто, нужно только вернуться к первоначальному значению этого позднее запутанного, затемненного слова и вспомнить, что миф это «mythos, рассказ, сюжет, повествование», что сами английские слова «“story” и “history” были когда-то тождественны»⁹.

В русском языке, этим лишний раз подтверждающем свою неизжитую мифологическую молодость, они и сегодня тождественны. Так что смысловое пространство понятия «миф» уместается между двумя значениями слова «история»: первое — «событие», второе — «рассказ о событии». А далее можно выяснять, в какой мере для мифологического (мифологизирующего) сознания они тождественны и неразличимы или, быть может, нетождественны и лишь слитно-нераздельны.

Однако и после бесконечных споров, уточнений, определений главным остается первоначальное: *миф — это рассказ, история об истории, текст, знаки которого нужно научиться расшифровывать.*

Понятно сожаление Н. Фрая по поводу разошедшихся в английском языке слов: утрачивается мифологическая слиянность в самом понятии, невозможным становится формально тавтологическое определение, которое самой тавтологичностью (история об истории) создает прекрасный словообраз мифа, свидетельствующий о взаимопроникновении сознания о событии и самого события, из взаимозаменяемости. Словесное дублирование не первый раз возникает при попытке определить миф.

В свое время аналогичным образом дублировал, хотя и другое слово, А. Ф. Лосев в «Диалектике мифа». Любопытнейшая работа, вышедшая в 1930 г. тиражом 500 экземпляров и тотчас конфискованная. Автор был посажен предварительно, до ее выхода в свет. Работа, таким образом, ставшая доступной лишь сейчас, но читающаяся как свидетельство о том времени, ее не принявшем и в своей мифологической сути так точно предсказанным Замятиным.

У А. Ф. Лосева в «Диалектике мифа» была сверхзадача — доказать родство в мифе большевизма и православия. Прочтя ее, так и остаешься в недоумении, что это — искренность, подсказанная страхом в «год великого перелома», или виртуозная византийская пародия на искренность. В любом случае это едва ли не самая писательская,

⁹ Frye N. The Koine of Myth as a Universally Intelligible Language // Northrop Frye. Myth and Metaphor: Selected Essays, 1974–1988. Charlottesville and L., 1990. P. 3.

личная книга Лосева. Из ее стилистики вырастает ей родственное определение мифа; точнее даже не вырастает, а выкристаллизовывается путем многократной редукции первоначально развернутых определений до предельно краткой формулы, сохранившей лишь самое существенное: «...миф есть бытие личностное или, точнее, образ бытия личностного, личностная форма, л и к л и ч н о с т и»¹⁰.

Последнее кажется автору особенно емко концентрирующим мысль, поскольку дано двойным выделением — и курсивом и разрядкой. Миф как *лик личности*, обнаруживает себя тем, что все существующее в пределах ее восприятия окрашивается этим восприятием, происходящее в ее присутствии обновляет свое бытие. Вместо *бытие определяет сознание*, — сознание творит бытие, по крайней мере — бытие для себя.

Мифологическое сознание проецирует лик своей личности на мир, но одновременно предполагает «лик личности» в каждой вещи, хотя и мыслимой по антропоморфной аналогии (себе, воспринимающему сознанию, подобной), но в то же время отдельной от этого сознания, живущей своей жизнью.

Так устанавливается объектно-субъектное отношение между «я» и «миром» по закону мифологического мышления: без резкого разделения — на познаваемое и познающее, творящее и творимое. Именно в этом смысле мифологизация представляется выходом для того, кто не приемлет резкости противопоставления «я» и «не-я», утвердившегося в западном менталитете с XVII в. и все чаще отвергаемого в XX столетии. Книга Лосева — аргумент в этом споре в пользу мифа, как и труды ряда других «возвращенных» русских философов, например, Н. А. Бердяева, правда, выступающего не мифологом, а историософом, но с той же напряженностью ищущего равновесия внутреннего и внешнего, личностного и всемирного: «История есть экстериоризация, объективация духа, и история есть момент внутренней судьбы духа»¹¹.

Параллель с Бердяевым еще в одном моменте способна пролить свет на формулу мифа как лика личности.

Личности? Это слово может показаться не слишком хорошо сочетающимся с мифом — *доличностным, коллективным мышлением*. Однако как понимать личность: «С известного момента моего пути я с необычайной остротой поставил перед собой и пережил проблему личности и индивидуальности. Это была проблема не только моей

¹⁰ Лосев А. Ф. Философия. Мифология. Культура. М., 1991. С. 74.

¹¹ Бердяев Н. А. Самопознание: Опыт философской автобиографии. М., 1991. С. 305.

философии, но и моей жизни»¹². Личность и индивидуальность отнюдь не тождественны друг другу: «Романтики имели яркую индивидуальность, но у них была слабо выражена личность. В личности есть моральный, аксиологический момент...»¹³ Личность — родовое, но данное во владение каждому.

Миф — лик личности, антропоморфный облик мира. В какой мере личностное опосредуется индивидуальным — это меняется от эпохи к эпохе, меняя и характер творимого мифа. Первоначальный миф — родовой, космогонический, призванный объяснить сознанию загадки бытия. Потом на место богов являются герои, знаменующие начало земной истории, уже не собственно родовой, а народной и национальной. В литературе XX в. Замятин запомнился как автор романа «Мы», где показано, как конструируется (рождается — слишком органичное и потому здесь неподходящее слово) *сознание массы*, оправдывающее любое насилие против индивидуальной личности.

Слово «миф» у Замятина — авторское, произносимое в романе там, где герой Д-503 задумывается о последней реальности любой цивилизации: «...все это осуждено, все это зарастет травой, обо всем этом — будут только мифы...»

Подсказанное автором это слово не пропало для исследователей. Еще на рубеже 1960-х, когда миф и приобрел статус основной литературоведческой категории на Западе, появилась влиятельная статья К. Коллинза «“Мы” Замятина как миф». Как тогда было принято, роман был прочитан согласно учению К. Юнга о бессознательном, занимающем «большую часть человеческой души (психе)»¹⁴. Бессознательное выражает себя набором устойчивых образов, архетипов, фиксирующих отношение души с внешним миром. Среди них *Тень* («другая сторона души»), *Анима* (самовыражение души через существо противоположного пола)¹⁵. В этих и других архетипах бессознательная душа проецирует себя во вне. Они и были обнаружены Коллинзом в романе Замятина: место действия — «душа-город» (psyche-city), представляющий собой овнешненный образ самосознания героя (ego-consciousness); героиня I-330 — воплощение его анимы, а весь роман — «миф, населенный не отдельными индивидуумами, обладающими самосознанием, но архетипическими персонажами, демонстрирующими “все признаки дичности-фрагмента... лишенных

¹² Там же. С. 98–99.

¹³ Там же. С. 151.

¹⁴ Мелетинский Е. М. Поэтика мифа. М., 1976. С. 60.

¹⁵ Там же.

проблем, рефлексии, конфликтов, сомнений, страданий...”»¹⁶ Коллинз завершает эту оценку прямой цитатой из Юнга.

С тех пор подход к мифологическому тексту изменился. Он по-прежнему читается как *бессознательное выражение коллективной души*, но не в узком ряду архетипов, а в гораздо более разнообразной системе реакций на внешний мир. Если миф это тип цельного восприятия мира, то можно ли его сводить к отвлеченным формулам? Напротив, все отвлеченное в мифе должно иметь непосредственно чувственное воплощение, и новейший исследователь обнаруживает его в цвете: «Цвет делает абстрактные понятия в “Мы” осязаемыми и чувственными»¹⁷.

И до этой недавней статьи С. С. Хейзингтон и Л. Имбери о цветовой символике у Замятина писали, но здесь сделана ставка на то, чтобы понять цветовую гамму значений в динамике. Изменчив цвет вещи, изменчиво переживание цвета. Это открытие делает для себя герой Д-503: «...смех бывает разного цвета». Этим открытием Замятин, как показывают авторы статьи, отличается от своих предшественников — символистов, у которых мир раз и навсегда окрашен и каждый цвет осознан. У Замятина же «благодаря цвету мир романа расширяется как вовне, так и вовнутрь»¹⁸. То есть благодаря цвету или, во всяком случае, в цвете мир мифологизируется, приобретает пульсирующую многозначность: сознание закрепляет за цветовыми оттенками смысловые ассоциации, но это дает возможность и обратного воздействия — на само сознание, которым можно манипулировать путем цветových сигналов.

Мудрость создателей Единого Государства в том, что они не пошли против мифа, не попытались всецело искоренить его. Они раскрасили новый мир в лучшие цвета (согласно существующей системе ценностей), но после этого цвет стал уже строго и обязательно функциональным.

Коммунистическая утопия укореняется в мифе. Она также есть *лик личности*, проецируемый вовне образ коллективного сознания. Но теперь ей противостоит *индивидуальность*: коллективное осуществляет себя за счет подавления индивидуального, так что фактически новый миф смотрится уже не *ликом личности*, а *безличностью массы*. В категоричности «мы», как она заявляет о себе в сегодняшнем мире,

¹⁶ Zamyatin's «We»: A Collection of Critical Essays/ Ed., introd. by G. Kern. Ann Arbor, 1988. P. 71.

¹⁷ Hoisington S.S., Imbery L. Zamyatin's Modernist Palette: Colors and their Fuction in «We» // Slavic and East European Journal. 1992. № 2. P. 166.

¹⁸ Там же. P. 164.

звучит запрет на «я». В этом принципиальное различие изначального родового мифа и современного, порожденного массовым сознанием. *Род — коллективная личность* во всем богатстве ее духовного бытия. *Масса — коллективная безличность*, агрессивная, подавляющая, ибо личное теперь рассредоточилось, рассыпалось на множество отдельных лиц и не может существовать вне возможности индивидуального осуществления.

Первоначально замятинская утопия привлекла внимание тем, насколько верно в ней предсказана система подавления. Чем дальше читали и читают роман, тем более обнаруживают в нем последовательность другой системы — *бунта*. Можно сказать, что индивидуальность бунтует против Единого Государства. Однако еще вернее будет сказать, что бунтует личность, что родовое человеческое восстает против насильственной упорядоченности, манипулирующей сознанием массы. Надо признать — удачно манипулирующей, и именно потому, что законы коллективного «лика» не отброшены, а преобразованы для изменившихся обстоятельств. Миф, бывший порождением коллективного сознания, познан и превращен в средство управления коллективным бытием. При этом *коллективное стало массовым, не переставая быть мифологичным*.

Это и имел в виду в своей парадоксальной работе 30-х гг. А. Лосев, когда то ли искренно, то ли пародийно убеждал, что нет для православно-лучшего государственного устройства, чем при большевиках: «...по его структуре видим, каков характер выставляемого тут личностного бытия. Дальнейших примеров можно и не приводить. С точки зрения коммунистической мифологии не только “призрак ходит по Европе, призрак коммунизма” (начало “Коммун. Манифеста”), но при этом “копошатся гады контрреволюции”, “воют шакалы империализма”, “оскаливает зубы гидра буржуазии”, “зияют пасть финансовые акулы” и т. д. Тут же снуют такие фигуры, как “бандиты во фраках”, “разбойники с моноклеом”, “венценосные кровопускатели”... Кроме того, везде тут “темные силы”, “мрачная реакция”, “черная рать мракобесов”; и в этой тьме — “красная заря” “мирового пожара”, “красное знамя” восстаний... Картинка! И после этого говорят, что тут нет никакой мифологии»¹⁹.

В 1920-х гг., пока еще можно было если не публиковать, то замечать для себя и говорить немногим, в дневниках, письмах зафиксировано это насильственное конструирование нового мифа. Вот недавно

¹⁹ Лосев А. Ф. Философия. Мифология. Культура. С. 97. Любопытно, как во второй серии примеров Лосев специально выделил курсивом цветовую семантику большевистского мифа.

извлеченное из архива письмо Андрея Белого Р. Иванову-Разумнику по поводу того, что происходило в связи со смертью Ленина: «Все, что Вы пишете о Ленине, ставшем “*мифом*”, верно; мы не учитываем грандиозности того, что происходит в мире. Москва представляет собой в дни похорон невиданное зрелище... А жест остановки движения по всей России, а ревы гудков по всей России? Лица, бывшие у гроба Ленина, возвращались потрясенные: все было так устроено, чтобы вызвать впечатление физического бессмертия; с людьми делалась истерика у гроба...» И дальше: «Запретное слово “*дух*” не раз встречалось в советской печати: “*бессмертный дух Ленина*”» (6 февраля 1924 г.)²⁰.

Мифологическое мышление доверчиво прежде всего к слову, поскольку это *магическое мышление* и потому легко *манипулируемое*²¹. *Сказовое* — творящее, мифологизирующее слово как будто бы пересказывает реальность, а на самом деле замещает ее: историю в первом смысле историей во втором. История начинается в слове, как и герой рождается из него: Барыба из Барыбино. В. Набоков заметил это, говоря о родоначальнике сказовой формы — Гоголе: «...словесные обороты создают живых людей»²².

Ю. Тынянов на эту тему напишет «Подпоручика Киже»... Правда, подпоручик рождается не из сказа, а из бюрократической описки. Так что это как будто бы не к русскому мифу имеет отношение, а к насилию над ним. Но в том-то и дело, что насилие столь длительное, столь неискоренимое, значит, столь удачное может существовать, лишь когда оно овладело сознанием, вошло в миф и сделалось его неотъемлемой частью. Об этом Замятиным написана первая же повесть — «Уездное»: *о механизме того, как власть овладевает сознанием*.

Сознание уездной России только по хронологической видимости принадлежит сегодняшнему дню. Оно выросло в грибных местах и питается их мифологической древностью. Это все еще сознание патриархально-родовое, у которого богатое прошлое, но у которого нет будущего, ибо его настоящее — Российская империя. Жизнь, некогда благодатная, поражена бесплодием. Об этом «Алатырь».

²⁰ Шумихин С.В. Похороны вождя // Общая газета. 1994. 21–27 янв.

²¹ Этот ряд слов с общей начальной буквой вызывает в памяти аббревиатуру ММ, предложенную В. Маканиным, который ею, как звуковой метафорой, связал «мифологическое мышление», «мышление масс», «масс медиа» (Маканин В. Квази // Литературная газета. 1993. 31 марта). *Мифологическое мышление* к тому же всегда есть мышление *магическое* и потому легко *манипулируемое* словом, что сегодня и делает его легко объектом для воздействия и конструирования средствами масс медиа.

²² Набоков В. Николай Гоголь // Набоков В. Приглашение на казнь: Романы, рассказы, критические эссе, воспоминания. Кишинев, 1989. С. 584.

Замятин в непосредственной близости от исторической трагедии видел с особой отчетливостью и ясностью, насколько легко мифологизированное сознание патриархального коллектива, народное, национальное сознание становится объектом манипулирования, трансформируется в безликое, безродное, безродное сознание *массы*. Творится новый миф и овладевает реальностью. *Рождение массового сознания* — впервые в «Уездном».

О нем же, ставшем исторической реальностью, — роман «Мы», предостережение по поводу того, что уже фактически произошло, когда он писался зимой 1920 г.

От «Уездного» — прямой путь к роману, но в промежутке между ними — «Алатырь». В нем массовое сознание оплодотворено прекрасной мечтой о всеобщем братстве. В «Уездном» власть манипулировала мифологизированным сознанием; в «Алатыре» ее место заступила утопия. Она деятельно указывает направление массе и воспринимается ею как руководство к действию. Мифологизированное сознание с готовностью приемлет утопию, откликается на нее, ибо не знает разницы между словом и делом, исходит из врожденного ему убеждения, что все может устроиться наилучшим образом «по щучьему веленью, по моему хотенью...»

В «Алатыре» *преобразующее слово и литература* — непосредственные участники действия. Здесь есть не только просветитель — князь, но и писатель — Костя Едыткин, а по мифологической единственности явлений — Писатель. Ему выпало избрать князя в духовные руководители: «Глафира — супруга моей жизни, это уж нерушимо. А после нее первый человек — господин почтмейстер, в связи его международного языка». Косте предстоит горько разочароваться и прозреть, а, прозрев, бросить вызов обманувшему наваждению.

Костя пародиен. Происшедший от графомана, посетившего Замятина в *Лебедяни*, он по литературной линии, по стилю своих виршей — прямой потомок капитана *Лебядкина* из «Бесов». Значительнейшая ассоциация, хотя и возникающая по частному поводу! Через Костю Едыткина — Писателя, литература входит здесь в русский миф и одновременно отзывается самым пронзительным предупреждением о том, что может произойти, если русская действительность не противостоит мифу, не остановит *бесовщины*. Роман Достоевского — общий исток и для «Петербурга» Андрея Белого, и для солугубовского «Мелкого беса», и для замятинского «Алатыря». Их родство не только стилистическое, по манере, но глубже — по мысли о России, по тому предупреждению, которое в каждом из этих произведений высказано.

Высказано и не услышано. Как будто бы все знала русская литература, все предвидела и ничего не остановила. После 1917 г. это ей

сразу же и предъявят тяжелым обвинением. Едва ли не первым это сделал Николай Бердяев статьей «Духи русской революции». Она писалась в начале 1918 г. для сборника «Из глубины», который, по мысли П. Струве, должен был продолжить знаменитые «Вехи» (1909) в основном с тем же составом авторов. Если «Вехи» были попыткой предупредить будущую революцию, то новый сборник должен был прозвучать оценкой, когда *уже произошло то, что произошло* (как говорила Ахматова). К концу лета печатание текста в типографии было закончено, но фактически сборник не смог появиться в условиях начавшегося «красного террора».

«Духи русской революции» — статья о революции и о русской литературе, предсказавшей революцию, но ее не остановившей. Почему? Многое предугадал Гоголь, все знал Достоевский: «Достоевский видел дальше и глубже всех. Но сам он не был свободен от русских народнических иллюзий. <...> Сам Достоевский соблазнялся церковным национализмом, который мешал русскому народу выйти во вселенскую ширь. Народопоклонство Достоевского потерпело крах в русской революции. Его положительные пророчества не сбылись. Но торжествуют его пророческие прозрения русских соблазнов»²³.

Русская литература — от Гоголя до Льва Толстого — все знала о русском мифе, о том, как он рождается и во что может развиваться. Однако сама она, литература, соучаствовала в мифе, творила его. Прежде всего в том, что касается народолюбия, соборности, обожествления национальной духовности. А все кончилось русской революцией, которая «антинациональна по своему характеру, она превратила Россию в бездыханный труп. Но и в этом антинациональном ее характере отразились национальные особенности русского народа и стиль нашей несчастливой и губительной революции — русский стиль. <...> Духи русской революции — русские духи, хотя и использованы врагом нашим на погибель нашу. Призрачность ее — характерно русская одержимость»²⁴.

Продолжая ряд уже существующих мифологических прочтений романа «Мы», нельзя пройти мимо интересной статьи американского исследователя Брета Кука «Рукопись в “Мы” Е. Замятина». Ее концепция удачно сосредоточена в названиях разделов. Первый — «Писательство как подрывная деятельность». Нужно ли объяснять? Именно так воспринималось литературное слово в России, если не всегда, то почти всегда. Литература становилось формой общественного самосознания, а отсюда и еще одно название раздела у Б. Кука: «Роман как сознание». Это сказано по поводу самой реальности — или

²³ Бердяев Н. Духи русской революции // Вехи. Из глубины. М., 1991. С. 277.

²⁴ Там же. С. 251.

ирреальности? — происходящего в «Мы». Может быть, все случившееся не более чем бред, чем литературная фантазия героя-автора, может быть, все происходит лишь в рукописи, за писанием которой мы постоянно застаем Д-503?

Все происходит вполне по-русски, в духе русского мифа: литература раскрепощает сознание, но, раскрепощенное, оно заслоняет мир, замещает его. *Вместо истории в первом значении слова остается история во втором — мифологизированная история.*

Странная историческая реальность — изменчивая, неуловимая, не ведающая границы между словом и делом. Только миф знает подобную протейность. *Русская литература, безусловно, — соучастница русского мифа и сама — его продолжение.* Не случайно наше общественное сознание по преимуществу литературно и синкретично: не философия, не наука, не религия, а именно литература вплоть до самого последнего времени наиболее полно воплощала его и руководила им. Не всегда понятно, откуда и куда являются герои: из действительности в литературу или из литературы в действительность. Где родился Базаров, где — «бесы»?

Или наша литература бессрочно исполняет роль Кассандры, чьи предсказания неизменно сбываются, хотя им по-прежнему не верят?

Неудобная привычка — говорить правду

Оппозиционером привыкли считать Замятина. И разве он не давал к тому повода? Постоянно. Каждым своим произведением. В 1931 г. в письме к Сталину, прося о разрешении на выезд из СССР, Замятин признается: «Я ни в коей мере не хочу изображать из себя оскорбленную невинность. Я знаю, что в первые 3–4 года после революции среди прочего, написанного мною, были вещи, которые могли дать повод для нападок. Я знаю, что у меня есть очень неудобная привычка говорить не то, что в данный момент выгодно, а то, что мне кажется правдой».

Замятин мог ошибаться и ошибался, как всякий человек, принимая порой за правду то, что ею не было. Однако он верил в право людей расходиться в убеждениях сегодня, чтобы завтра было из чего выбирать. Свое кредо отчетливее всего он изложил в 1919 г. в однодневном журнале «В защиту человека»: «Всякое сегодня — одновременно и колыбель, и саван: саван для вчера, колыбель для завтра... Наш символ веры — ересь: завтра — непременно ересь для сегодня, обращенного в соляной столб, для вчера, рассыпавшегося в пыль. Сегодня — отрицает вчера, но является отрицанием — завтра: все тот же диалектический путь, грандиозной параболой уносящий мир в бесконечность» («Завтра»).

Свое право говорить открыто и то, что думает, Замятин отстаивал твердо, ибо полагал, что иначе не будет ни обещанного свободного мира, ни настоящей литературы: «Я боюсь, что настоящей литературы у нас не будет, пока мы не излечимся от какого-то нового католицизма, который не меньше старого опасается всякого еретического слова. А если неизлечима эта болезнь — я боюсь, что у русской литературы одно только будущее: ее прошлое».

Эти заключительные слова очерка «Я боюсь» (1921) стали крылатыми. Они запомнились особенно хорошо, чтобы стать вечным обвинением Замятину — в неблагонадежности, во враждебности новому: «Замятин живет вчерашним днем». Но ведь сказано ясно Замятиным: *он боится*, что придется жить вчерашним днем. Даже в названиях его статей этого времени звучит мысль о сегодня и о завтра.

Во имя дня будущего он, Замятин, — вечный оппозиционер, еретик, отстаивающий свою неудобную привычку говорить не то, что выгодно сегодня, даже не то, что необходимо в данный, т. е. сегодняшний момент. Иначе не будет завтра, иначе мы забудем о бесконечности, не бесформенной и отвлеченной, а которая родится сегодня, устремленная в завтра.

По частному, казалось бы, — литературному поводу Замятиным в статье «О сегодняшнем и современном» (1924) проведено принципиальное разделение понятий: «...“Сегодняшнее” и “современное” — величины разных измерений: у “сегодняшнего” — практически — нет измерения во времени, оно умирает завтра, а “современное” — живет во временных масштабах эпохи. Сегодняшнее — жадно цепляется за жизнь, не разбирая средств: надо торопиться — жить только до завтра. И отсюда в сегодняшнем — неприменная юркость, угодливость, легковесность, боязнь копнуть на вершок глубже, боязнь увидеть правду голой. Современное стоит *над* сегодня, оно может с ним диссонировать, оно может оказаться (или показаться) близоруким — потому что оно дальнзорко, оно смотрит вдаль».

Трагическая ошибка — думать о *своевременности* с расчетом только на сегодня, забывая, что будет завтра и что завтра своевременным / современным может оказаться нечто совсем другое. Забыть об этом значит вытоптать завтра. Нужны будут другие мысли, силы, другие люди, а их не будет, ибо они не угодили сиюминутным нуждам сегодняшнего дня, который уже стал вчерашним.

Такова позиция еретика. Она распространяется даже на то, что Замятину как человеку особенно близко, дорого. Глаз писателя подмечает прежде всего то, что вызывает протест. Замеченное укрупняется под увеличительным стеклом замятинского гротеска. И вот русская провинция (та самая, где он вырос, откуда его чистейшая

русская речь) предстает безысходным мраком уездного; Англия (куда девается его любовь к ней, к ее литературе?) — выхолощенной безликостью островитян.

Во всяком случае пером раннего Замятина почти никогда не движет любовь, но почти всегда — ненависть, хотя ненависть к тому, что мешает ему любить. У Замятина редки такого рода рассказы-признания? как «Куны» (отрывок из незавершенной повести «Полуденница», 1914–1916), «Русь», где он позволяет себе оглянуться на уходящее, исполненное стихийной силы, яркости и речевой глубины. А в настоящем Замятин всегда — оппозиционер. Это позиция. В юности она привела его в ряды РСДРП, в революцию 1905 г. и в одиночную камеру. В «орден революционеров» он пришел из среды «русских студентов, для которых бунт в ту пору был такой же священной традицией и неременной принадлежностью, как их голубая студенческая фуражка»²⁵.

От этой студенческой традиции Замятин, пожалуй, никогда не отступит. Из его автобиографии 1926 г.: «Сидел в одиночке пока всего только два раза: в 1905–6 году и в 1922 г.; оба раза — на Шпалерной и оба раза, по странной случайности, в одной и той же галерее. Высылали меня трижды: в 1906 г., в 1911 г. и в 1922 г. Судили один раз: в Петербургском Окружном суде — за повесть “На куличках”».

Участник революции 1905 г., Замятин поторопился вернуться из Англии осенью 1917-го. Встреча с Горьким («с революцией и с Горьким я встретился одновременно»), готовность работать под его началом — для революции и действительное участие во всех горьковских предприятиях. Единомыслие с Горьким в том, что касалось несвоевременных мыслей и расхождение в том, что касалось готовности предаться «золотым снам», ибо замятинская фантастика была не способом создания иллюзии, а способом экспериментального постижения сегодняшнего дня с поправкой на день завтрашний.

«Однажды утром (речь идет об октябрьских днях 1917 г. — И.Ш.), сидя в заставленном книжными полками кабинете Горького, я рассказал ему о возникшей у меня в те дни идее фантастического романа. Место действия — стратоплан, совершающий междупланетное путешествие. Недалеко от цели путешествия — катастрофа, междупланетный корабль начинает стремительно падать. Но падать предстоит полтора года! Сначала мои герои — разумеется, в панике, но как они будут вести себя потом? “А хотите я вам скажу как? — Горький хитро пошевелил усами. — Через неделю они начнут очень спокойно бриться, сочинять книги и вообще действовать так, как будто им жить

²⁵ Замятин Е. Горький // Замятин Е. Собр. соч. Т. 4. С. 184.

по крайней мере еще лет 20. И ей-богу, так и надо. Надо поверить, что мы не разобьемся, иначе — наше дело пропащее”. И он поверил»²⁶.

Поверил ли Замятин? Ни фантастического романа, ни повести, ни рассказа на этот сюжет у Замятина нет. Он отзывается в «Рассказе о самом главном» (1923). Отзывается темой гибели, к которой несется не «межпланетный корабль», а планета, где человеком была создана великая цивилизация, но убита природа — воздух стал величайшим сокровищем, хранимым в бутылках; запас иссякает. Последние люди направляют свою планету к желанной — живой — Земле. Их встреча-столкновение — гибель?

А на земле — социальная революция. Мужики орловские стреляют в мужиков келбуйских, не замечая ни цветущего лета, ни воздуха — вдоволь, сколько душа пожелает.

Несется планета, стреляют мужики... Предисловием к этим двум историям — третья: о черве, которому сегодня умереть, превратиться в куколку. Умереть для новой жизни.

В одном из писем 1929 г., когда осуждение потребовало от Замятина разъяснения своей позиции, он вспомнил и «Рассказ о самом главном»: «Для непредвзятого читателя — основная идея этой вещи бесспорна: в рассказе — червь умирает, чтобы превратиться в бабочку, мертвая планета сталкивается с землей, чтобы зажечь новое солнце, люди в революции гибнут, чтобы родился новый мир»²⁷.

Бесспорна ли идея? Согласно формальной логике иносказания, пожалуй, да. Но есть и другая логика — художественности: что ближе писателю, что более всего его волнует и что сильнее им написано, то и видится отчетливее, независимее от логических построений. Орловские палят в келбуйских, келбуйские — в орловских, а вокруг — зеленое и голубое, а вокруг — цветение сирени, а вокруг — Русь. И это обречено, и обещанием нового солнца как это искупишь?

Это и есть его пестрая, кустодиевская Русь: любимое Замятиным настоящее, сквозящее древностью и уже почти ставшее прошлым. Но что же с будущим? Обещают, что оно непременно будет светлым и прекрасным. Замятин хотел бы заглянуть в него, проверить правильность расчета. Фантастика — его естественная реакция на меняющуюся — с возможностью какого результата? — русскую современность.

Его расчетливость сочли недопустимой холодностью, и это в такое вдохновенное время — время революции! Замятина упрекают, даже люди близкие, как Горький, в том, что он губит свой дар. Горький не принял ни «Рассказ о самом главном» (попрекнул пи-

²⁶ Там же. С. 187.

²⁷ ИМЛИ. Ф. 47. Оп. 2. № 129. С. 2.

санием по Эйнштейну), ни роман «Мы»: «...вещь отчаянно плохая. Усмешка — холодна и суха, это — усмешка старой девы» (письмо И. А. Груздеву, 15 февраля 1929).

Сказано в том самом 1929 г., когда многое в стране изменится и когда осуждение романа «Мы» прозвучит — на десятилетия — приговором всей русской литературе, отныне превращенной в границах СССР в литературу советскую. Об этом чуть позже и отдельно. Сейчас же кратко о том, что предшествовало в писательской судьбе Замятина официальному осуждению и вскоре за ним последовавшему отъезду писателя за границу.

Между эпосом и анекдотом

В первые годы после революции деятельность Замятина была бурной. Хотя она едва не оборвалась именно так, как у многих деятелей интеллигенции, сочтенных неуместными здесь и насильно выдворенных туда — за границу в 1922 г. Замятин также был арестован — в середине августа, «9 сентября Замятина освобождают под подписку о невыезде, затем ее аннулируют и 11 октября 1922 года ему и его жене выписаны заграничные паспорта»²⁸.

Дальнейшая история не ясна и в свете публикации новых материалов. За Замятина хлопочут. В этом смысле прав в своих воспоминаниях Ю. Анненков, но едва ли он прав в другом: «Постановлением о высылке за границу Замятин был чрезвычайно обрадован: наконец-то свободная жизнь! Но друзья, не зная его мнения, стали усердно хлопотать за него...» Судя по опубликованным Г. Файманом обращениям Замятина в ГПУ, уезжать он не хотел.

Как бы то ни было, но дело в 1924 г. было закрыто. Что послужило поводом к аресту? Скорее всего — вся линия поведения Замятина за эти годы, так оцененная в оперативной справке: «Скрытый, заядлый белогвардеец... Выступает в своих произведениях против Сов. власти»²⁹.

«Белогвардейцем», т. е. участвующим в каких-либо тайных организациях, Замятин, разумеется, не был, но еретиком-оппозиционером оставался на всех поприщах своей разнообразной деятельности. О ней он так говорит в «Автобиографии», написанной для собрания сочинений (1929) и открывающей первый том: «...чтение курса новейшей русской литературы в Педагогическом институте имени Герцена (1920–1921), курс техники художественной прозы в Студии

²⁸ Файман Г. «И всадили его в темницу...» Замятин в 1919, в 1922–1924 гг. // Новое о Замятине: Сб. материалов / Под ред. Л. Геллера. М., 1997. С. 85.

²⁹ Там же.

Дома искусств, работа в редакционной коллегии “Всемирной литературы”, в Правлении Всероссийского союза писателей, в Комитете Дома литераторов, в Совете Дома искусств, в секции Исторических картин ПТО (Петербургского театрального общества. — *И.Ш.*), в издательстве Гржебина, “Алконост”, “Петрополис”, “Мысль”, редактирование журналов “Дом Искусств”, “Современный Запад”, “Русский Современник”. Писал в эти годы сравнительно мало; из крупных вещей — роман “Мы”...»

В советской России антиутопию Замятина знали, во всяком случае в писательской среде. Замятин читал из нее отрывки и давал читать рукопись, вероятно, не исключая возможности опубликовать ее.

Появились отклики в печати. В статье «Литературное сегодня» Ю. Тынянов писал: «Роман не напечатан еще, но о нем уже были отзывы — в “Сибирский огнях”, кн. 5–6, 1923, и в “Красной нови”» (Русский современник. 1924. № 1). Этот отзыв — единственная попытка судить роман с точки зрения его формы, а не идеологии. Несколько замечаний и вывод: «И все же “Мы” — это удача».

Благожелательность в отзывах критики становится по отношению к Замятину все большей редкостью. Все чаще о нем пишут в духе идеологического обличения, фельетона, эпиграммы: «Позвольте пожелать вам, сэр, / Произвести переворот в привычках, / Переселиться ближе к СССР, / Чем жить у черта на куличках». Так поздравил Замятина с наступлением нового 1927 г. рапповский журнал «На литературном посту». И в том же году в послании «Работникам стиха и прозы, на лето едущим в колхозы» к Замятину (первому! — видимо, полагая для него подобную трудотерапию особенно необходимой) обращается Маяковский: «Что пожелать вам, / сэр Замятин? / Ваш труд / заранее занятен. / Критиковать вас / не берусь, / не нам / судить / занятие светское, / но просим / помнить, / славя Русь, / что Русь / — уж десять лет! — / советская».

То же обращение — «сэр», то же у Маяковского, что и у присяжного рапповского эпиграмматиста Пинг-Понга, прием — обыгрывается название замятинского произведения. И то же отношение к Замятину — *чужому* писателю, может быть, и мастеровитому.

Обвинив Замятина, со времени публикации им первых сказочек, в рассказывании злобных анекдотов, так и продолжали с тех пор к каждому его произведению, вплоть до сравнительно большой и последней значительной вещи — «Наводнение» (1929), привешивать этот уничижительный ярлык. А Замятин как будто бы и не возражал, как будто сознательно подливал масла в огонь. В 1924 г. он печатает (Жизнь искусства. № 1) написанную еще в 1918 г. путевую сценку «В Задонск на богомолье», а по сути перелагает ходячий анекдот.

Начинается он фразой из одного анекдота: «Какого-то архиерея угощали ухой — из цыплят. И такая вот скромная уха — вдова Полипанова...», — а представляет собой другой, об этой самой вдове Полипановой, у которой в поезде деньги попутчик вытащил. Деньги были «так запрятаны, так...» На что судья, разбирающий дело изумился:

«— Пойдите, пойдите! Да ведь вы сами в памяти были и не спали? Как же вы ему позволили — под платье?

— Господи-батюшка. Как-как... Да разве я знала? Я думала — он с честными намерениями».

Хотя критика и пользовалась словом «анекдот» как ругательным, писатели в 1920-х гг. его не боялись, а порой и сами выставляли его в название своих произведений. Литература откровенно занялась рассказыванием анекдотов. М. Горький так и называет один из своих рассказов, рассказ о революционных днях — «Анекдот» (Русский современник. 1924. № 3). О молодых и говорить нечего. Один из «серапионовых братьев» — Н. Никитин — декларирует: «Анекдот это соль вещей» — и составляет рассказ «Петербург» из анекдотических сценок, озвученных словом (Россия. 1923. № 7). По мере растущей популярности М. Зощенко рассказывать анекдоты становится почти синонимом — подражать Зощенко.

Замятину тоже приходится услышать, что он подражает, по крайней мере по поводу одной вещи — «Слово предоставляется товарищу Чурыгину» (1927). Рассказ читается как «зощенковский», только не забудем: Замятин — старший и по возрасту, и по опыту. Он был учителем. От него пошло сказовое начало на новом бытовом материале.

А что касается анекдота, то он был подсказан самой послереволюционной действительностью³⁰. Анекдот — изначально (со времени своего происхождения в поздней античности) дает неофициальный взгляд на события, прежде всего исторические. Так что *анекдот родствен эпосу* — по материалу. И в то же время противоположен ему — по отношению к событиям и к самому способу рассказывания о них. Русская литература на всем ее протяжении не раз, когда ей заказывали эпос, откликалась анекдотом.

Эпический сюжет предполагает развертывание, длительность, а значит, время. Если перспектива неясна, если за каждым данным моментом — неопределенность следующего шага, то сюжет либо приобретает авантюрное ускорение, устремленным в неизвестность, либо

³⁰ О жанре анекдота в литературе 1920-х гг. см.: Шайтанов И.О. Между эпосом и анекдотом // Лит. обозрение. 1995. № 1. С. 18–20.

распадающимся. Наступает пора малой формы. После революции 1917 г. исторический взрыв смешал все жизненные карты, вложил неожиданные слова в уста самых для этого неподходящих людей и вовсе анекдотически спутал все обстоятельства.

Именно как подготовительное оценил состояние новой русской прозы в 1922 г. О. Мандельштам. Состояние перехода от устного слова, от фольклора к первой попытке развертывания повествования в фабулу: «Прислушайся к фольклору и услышишь, как шевелится в нем тематическая жизнь, как дышит фабула, и во всякой фольклорной записи фабула присутствует утробно — здесь начинается интерес, здесь все чревато фабулой, все заигрывает, интригует и грозит ею. <...> Милый анекдот, первое свободное и радостное порхание фабулы, освобождение духа из мрачного траурного куколя психологии» («Литературная Москва. Рождение фабулы»).

Для Замятина этот жанр явился продолжением прежней манеры, ибо в своих первых же повестях Замятин научился в разрывах быта показывать глубину истории и мифа. Замятин не изменяет себе и не ограничивает себя анекдотом. История и миф являются ему и в анекдотически абсурдной действительности советского быта, давая материал для лучших произведений. По плотности мастерского письма, по смысловой напряженности слова не только у Замятина, но, пожалуй, во всей русской литературе XX в. мало что сравнится с его повестью — «Наводнение» (1929). Это рассказ, если судить по его объему в два десятка страниц; эпос — по охватности человеческой жизни, сопрягающей смерть и рождение, любовь и ненависть, протекающей в ритмическом единстве с природной жизнью.

Место действия — Васильевский остров в Петрограде. «Кругом Васильевского острова далеким морем лежал мир: там была война, потом революция. А в котельной у Трофима Иваныча котел гудел все так же, манометр показывал все те же девять атмосфер» — первая фраза. Она о Времени, но потом лишь в мелькании случайных деталей. Время сопровождает течение сюжета: Софья вспоминает, что провожала Трофима Иваныча вместе с другими заводскими на фронт; ребятишки во дворе играют в Колчака и «с пением расстреливают из палок. Настоящий Колчак был тоже расстрелян...»; приходят газеты с трудно произносимыми новыми словами, вроде — Главнаука; наконец, в магазине опять можно купить хлеб, бутылку мадеры и топор.

Топор — орудие убийства. Мерная, все более тягостная жизнь бездетной пары, Софьи и Трофима Иваныча, прерывается появлением Ганьки, дочери умершего в тифу соседа-столяра. Девчонку приютили. Она выросла и сделалась для Софьи, небезосновательно, предметом

мучительной ревности, приведшей к страшному убийству. Однако не ради страшного написана повесть — ради чувства освобождения, каким явилось для Софьи и совершенное ею преступление, и рождение ребенка, и признание в том, что ею было содеяно. Как будто что-то глубоко в ней запрятанное, как будто само ее существо вдруг раскрылось и хлынуло, освобождаясь, как хлынула Нева, наводняя город, в котором совершились убийство, зачатие и рождение.

Очернительным анекдотом сочла повесть тогдашняя критика. Не сиюминутное, а вечное усматривают в ней современные исследователи и единодушно произносят слово «миф». Находят прямые параллели с сюжетом, например, в библейской истории Авраама, Сарры и Агари, в античном мифе о Персефоне, у гностиков и неоплатоников в учении о Софии-мудрости³¹. Такие параллели всегда достаточно гадательны; важнее другое — увидеть, как это сделал в свое время В. Шмид, жизнь, протекающую по законам неизменно устойчивых и повторяющихся формул³², в которые и заключена сущность бытия в мифе, т. е. *в неразрывном единстве природного с человеческим*.

Сама по себе мифологическая подсветка сюжета, хотя к ней часто прибегают современные писатели (тем самым предполагая обеспечить своему сюжету значительность), еще не гарантирует достоинство смысла. Важно, насколько глубоко миф вошел в слово, насколько подчинил себе всю систему выражения и мысли. У Замятина миф — способ его видения и, как убеждает писатель, — стихия бытия его героев. Человек соприроден, а язык, представляющий его бытие, метафоричен, ибо жизнь человека и жизнь природы постоянно под-сказывают аналогии для их взаимного описания: природное одушевляется, человеческое узнает себя в природном, психологическое находит себе подобие во внешнем и опредмечивается. Как течению переклестнувшей свои берега реки, отдается Софья чувству, влекущему ее к убийству: «...ее несло, как тогда по улице несло дрова, кошку на столе». О кошке — двумя страницами ранее, незабываемо — картина разрушительного наводнения: «...медленно поворачиваясь, плыл чей-то стол, на нем сидела белая с пятнами кошка, рот у нее был раскрыт — должно быть, мяукала».

Поразительное для прозы обилие сравнений, метафор, впрочем, они перестают уже фиксироваться сознанием как отдельные приемы,

³¹ Хетени Ж. Мифологемы в «Наводнении» Е. Замятина // Новое о Замятине. С. 9–19.

³² Шмид В. Орнаментальный текст и мифическое мышление в рассказе Е. Замятина «Наводнение» // Русская лит-ра. 1992. № 2. Впервые статья была напечатана по-немецки в 1972 г.

изобличающие в художнике лишь достоинство острого зрения, но убеждают в подлинно мифологическом двойничестве явлений, когда «всё во всём» и всё подобно всему. «В русской литературе — у кого было сравнимое богатство?» — задает вопрос о языке повести «Наводнение» А. Солженицын, предполагая отрицательный ответ — ни у кого!

Недавно были опубликованы заметки Солженицына о Замятине (Новый мир. 1997. № 10). Что можно было ожидать — отзыв одного еретика о другом? Нет, это отзыв о художнике, о мастере прозы. Не все принимается, но общая оценка высока. Порой она звучит восхищенно, и выше всего оценено, подробнее всего прочитано «Наводнение» (из этой вещи более всего выписок сделал Солженицын для своей коллекции языковых образов).

Среди других деталей Солженицын заметил и оценил те, что кратко характеризуют время. Они здесь важны и не случайны. О природной жизни Замятин умел писать и ранее, например, в «северных» рассказах, пораженный нетронутостью жизни на русском Севере. В данном случае все происходит не где-то, а в Петрограде, становящемся Ленинградом, не в незапамятные и былинные времена, а в годы недавних потрясений. Сильнейшее наводнение произошло в 1924 г., ровно сто лет спустя после того, что стало прототипом для пушкинского «Медного всадника».

Повесть Замятина не «Медный всадник». Есть ли в ней намек на стихию не только природную, но историческую, рассуждение на тему о стихии жизни и государственной форме, в которую эту жизнь пытаются насильно облечь? Намек можно предполагать, но его нет в тексте, подцензурном — напечатанном сначала в журнале «Звезда», а потом отдельным изданием (1930, с иллюстрациями К. Рудакова). Замятин не мог не знать, что сама мысль о природном и стихийном в человеке, из которого именно в этот момент начали штамповать безличных «нумеров» (если воспользоваться его выражением из антиутопии «Мы») или винтиков единой государственной машины (что и не скрывали от самих винтиков), — предосудительно. Если же мысль о стихийности непосредственно переносилась на исторический материал, то выглядела слишком опасной. Замятин знал об этом очень хорошо, поскольку так и не смог увидеть свою пьесу «Атилла» (он так писал имя предводителя гуннов Аттилы) поставленной на советской сцене.

Этим сюжетом Замятин заинтересовался едва ли не в 1919 г., когда наряду с другими писателями начал работать над историческими картинами — возможность сделать историю известной для революционной массы народа. Драматургия в это время становится едва ли не главным замятинским жанром. Была закончена историческая мелодрама

«Огни св. Доминика» (1923); с успехом в Михайловском театре шла трагикомедия «Общество Почетных Звонарей» (вариант сюжета повести «Островитяне»), музыку к которой написал М. Кузмин.

Замятин работает в жанрах, рассчитанных на возможность произвести впечатление: привлечь мелодрамой, рассмешить фарсом. В 1924 г. Замятин по предложению режиссера Второго МХАТа А. Дикого сделал сценическое переложение лесковского «Левши». Оформленная Б. Кустодиевым пьеса с успехом прошла более трех тысяч раз во МХАТе и в Большом Ленинградском театрах. Однако пьеса «Атилла» на сцену не попала. Не помогло и обращение в суд.

Принятая к постановке рядом театров страны, пьеса не была рекомендована к постановке в БДТ Ленинградским обллитом 24 августа 1928 г. Это воспринимается как прямое запрещение, поколебать которого оказался не в силах ни единодушный протест писателей, ни одобрительный отзыв Горького, ни его письмо прокурору республики Н. В. Крыленко. Даже официальный протест Крыленко оставлен без последствий, о чем Замятину становится известно в октябре 1929 г., когда в полном разгаре идет официальная кампания по осуждению его романа «Мы».

В письме в суд Горький так мотивировал необходимость постановки пьесы: «Ценность эту вижу в том, что гунны во главе с Атиллой идут разрушить Рим, как государство, фабрикующее рабов. Нахожу также, что героический тон пьесы и сюжет ее полезен...»³³.

Но, быть может, цензоры угадывали в пьесе то, о чем предпочитал не говорить Горький: на смену уже архаичной фабрике рабов формируется новая сильная, молодая машина подавления — гунны, повелеваемые железной волей своего вождя. Только вождь владеет жизнью и распоряжается смертью и последнего раба, и ближайшего приближенного, безропотно принимающего приговор и умирающего, славя повелителя: «Атилла — живи и здравствуй!»

В связи с гуннами и Атиллой в пьесе не раз возникает сравнение — с волками. Когда Замятин начнет перерабатывать пьесу в роман —

³³ Примочкина Н. Н. М. Горький и Е. Замятин: К истории литературных взаимоотношений // Русская лит-ра. 1987. № 4. С. 158. В этой публикации содержится важный документальный материал, относящийся к борьбе за постановку «Атиллы». Что касается юридической сути дела, то Замятину и через суд не удастся доказать очевидного: отсутствия прямого запрещения пьесы, а значит, отсутствия у театра законного основания к отказу от ее постановки. В «Репертуарном указателе» 1929 г. (представлявшем собой «список разрешенных и запрещенных к исполнению на сцене произведений») пьеса «Атилла» отмечена литерой «В» (с. 51), что разъясняется в предисловии как признание «произведения идеологически не вполне выдержанным, но не настолько, чтобы его следовало запрещать» (с. 4).

о юности Атиллы, о его пребывании в Риме, то волк явится непосредственно: только с волком в императорском дворце заводит дружбу маленький Атилла. Ему в клетку, приучая к себе, подбрасывает еду, чтобы потом выпустить, по-волчьи отомстив ненавистным римлянам. В наказание он сам будет посажен в клетку вместо погибшего волка, побудет в его шкуре, как будто реализуя метафору уже явившуюся в литературе тех лет и особенно памятно в романе Б. Пильняка «Машины и волки» (1924)³⁴.

Вольный волк в железной клетке — для Пильняка это метафорическое воплощение проблемы, которую предстояло снять: научить природу родству со стальной цивилизацией. Замятин сохраняет этот логический ход, выводя имя Атиллы из слова, якобы означающего на языке гуннов железо. У Замятина волк обретает власть. Это был новый поворот волчьей метафоры, распространенной в литературе и согласно которой образ волка перекликался с волей, стихийной свободой. У Замятина волчья воля оборачивается железной властью, лишаящей свободы всякого, кто с ней сталкивается.

Удивительна способность Замятина делать опасные предсказания, которые тут же становились реальностью. Или он просто замечал события раньше других, решаясь сказать об увиденном?

Формула приговора

Поводом для расправы с Замятиным станет роман «Мы».

До 1923 г., когда окончательно «выяснилось, что вследствие цензурных затруднений роман в советской России не может быть напечатан»³⁵, Замятин отклонял все предложения его публикации за границей. В феврале 1923 г. журнал «Россия» в рубрике «Литературная хроника» дал анонс, согласно которому роман «Мы» «в скором времени выходит на английском языке в Нью-Йорке и переводится на немецкий в Берлине» (Россия. 1923. № 6). Нью-йоркское издание 1924 г. было первым. Весной 1927 г. с него обратно на русский (без ведома и согласия автора) переводится несколько глав в пражском журнале «Воля России». Но до поры до времени всего этого не замечали.

Летом 1929 г. в берлинском издательстве «Петрополис» (где постоянно печатались писатели из советской России) появляется по-

³⁴ Подробнее об исторических метафорах в литературе того времени см.: Шайтанов И.О. О двух именах и об одном десятилетии // Литературное обозрение. 1991. № 7, 8.

³⁵ Из письма Е. Замятина в редакцию «Литературной газеты»; написано 8 сент. 1929 г., опубликовано в номере от 7 окт.

весть Б. Пильняка «Красное дерево». Ее сочли крамольной, и тогда вспомнили, что еще одно произведение, не пропущенное в СССР, было передано за рубеж — «Мы». В конце августа 1929 г. «Литературная газета» начинает кампанию против Б. Пильняка и Е. Замятина, печатающих свои произведения, запрещенные здесь, там — за рубежом. Эта кампания станет поводом опустить железный занавес и не поднимать его почти шестьдесят лет.

«Пильняк и Замятин» — это уже не два писательских имени, а *формула приговора* всей литературе. Вначале ее нет-нет и пытаются расширить. Кто-то добавлял И. Эренбурга. Земляки-ростовчане пытались пристегнуть к «пильняковскому» делу М. Шолохова, тогда же опубликовавшего в «Петрополисе» первые тома «Тихого Дона». Б. Волин (зачинщик кампании в «Литературной газете») в журнале «Книга и революция» под рубрикой «Кто еще печатается в “Петрополисе”» услужливо воспроизвел издательский проспект «Петрополиса» с добрым десятком печатающихся в нем писателей из СССР. Среди авторов, кроме Замятина и Пильняка, — Зощенко, Инбер, Каверин, М. Кузмин, Никитин, Алексей Толстой, Федин, Эренбург...

Но никакие поправки к формуле приняты не были. Она выписана умелой рукой, почерк которой легко распознается на протяжении последующей четверти века во многих литературных чистках и погромах. То, что могли кому-то показаться случайным, в действительности бывало необходимым и достаточным. Формула на то и формула, чтобы быть компактной, легко запоминаемой и абсолютно емкой — каждый, не напрягая воображения, может подыскать себе место между мэтром, консерватором Замятиным и самым громким именем из молодых, автором первого романа о революции — Пильняком.

В последнее время допущенные в прежде закрытые архивы исследователи нашли немало свидетельств тому, как создавались обвинительные дела, в том числе и это³⁶. Яснее становится течение дела, его непосредственные исполнители, но не выше среднего звена. Самые важные пружины все равно скрыты от глаз, главные решения принимались, не оставляя документального следа (или оставляя его там, где и по сей день закрыт архивный поиск). Что касается смысла самой кампании, то он в данном случае был понятен и без полного перечня конкретных исполнителей. Главное действо совершалось на виду у всех — на страницах газет. Что-то было известно и по ранее доступным архивам.

В Отделе рукописей ИМЛИ им. А. М. Горького в фонде Е. И. Замятина (Ф. 47. Оп. 2. № 129–130) подобраны письма в черновых набросках

³⁶ См.: Галушкин А. Ю. «Дело Пильняка и Замятина» // Новое о Замятине. С. 89–146.

и машинописных копиях, относящиеся к сентябрю-октябрю 1929 г. Дополнительные обстоятельства дела восстанавливаются по газетам тех лет, прежде всего по «Литературной газете», ознаменовавшей первый год своего существования тем, что открыла кампанию против Пильняка и Замятина.

Первый выстрел за критиком Борисом Волиным, 26 августа выступившим со статьей «Недопустимейшее явление» (которая позже — 20 сентября — в расширенном виде печатается в № 18 журнала «Книга и революция» под названием «Вылазки классового врага в литературе»). Заговорив о недавней публикации «Красного дерева», вспомнили и о романе Замятина «Мы».

Первая полоса «Литературной газеты» за 2 сентября выходит под общей рубрикой: «Против буржуазных трибунов под маской советского писателя. Против переключки с белой эмиграцией». И подзаголовков — «Советские писатели должны определить свое отношение к антиобщественному поступку Б. Пильняка».

Ниже — отклики писательских организаций; в обращении РАПП (Российской ассоциации пролетарских писателей) «Ко всем членам Всероссийского союза писателей» дважды возникает имя Замятина и требование «определить свое отношение» к поступку обоих.

В следующем номере «Литературной газеты» (9 сентября) публикуется резолюция писательского собрания. Пятым пунктом постановления правления Всероссийского союза писателей (ВСП) значится: «Правление считает необходимым в ближайшее время рассмотреть вопрос о Е. И. Замятине». А исполнительное бюро Федерации объединений советских писателей «предлагает Исполбюро Ленинградского отделения ФОСП срочно расследовать обстоятельства издания за границей романа Е. Замятина “Мы” и вынести свое решение».

Днем раньше — 8 сентября — Замятин, отдохавший с женой в Алуште, направляет первое «Письмо в редакцию», в котором излагает историю публикации своего романа. Он повторит сказанное и в том варианте письма от 24 сентября, который, наконец, будет опубликован в «Литературной газете» (7 октября).

Итак, факты в изложении автора романа — Замятина: «1) Роман “Мы” написан в 1920 году. В 1921 году рукопись была отправлена (простейшим способом: заказной бандеролью через Петроградский почтамт) в Берлин, издательству Гржебина. Это издательство имело тогда отделение в Берлине, Москве и Петрограде, и с издательством я был связан договорными отношениями. 2) В конце 1923 года копия этой рукописи была передана издательством для перевода на английский язык (вышел этот перевод только в 1925 г.), и затем — на чешский. О появлении романа “Мы” в переводах я не раз заявлял печатно...

заметки об этом печатались также в советских газетах; никаких протестов по поводу появления этих переводов я до сих пор не слышал. 3) В 1924 году выяснилось, что вследствие цензурных затруднений роман «Мы» в Советской России не может быть напечатан. В виду этого все предложения выпустить роман за границей по-русски я отклонил. Такие предложения имелись как от издательства Гржебина, так — позже — от издательства «Петрополис» (последний раз летом 1929 года). 4) Весной 1927 года отрывки из романа «Мы» появились в пражском журнале «Воля России». И. Г. Эренбург, письмом из Парижа, по-товарищески предупредил меня об этом. Так впервые я узнал о своем «поступке». 5) Тогда же, летом 1927 года, Эренбург, по моей просьбе, отправил в редакцию «Воли России» письмо с требованием от моего имени прекратить печатание отрывков из «Мы». Аналогичное требование было переслано «Воле России» от моего имени, также и еще одним из советских писателей, бывшим тогда за границей (М. Л. Слонимским. — *И. Ш.*). Считаться с этими моими требованиями «Воля России» не пожелала. 6) От Эренбурга я узнал и еще одно: напечатанные в «Воле России» отрывки из «Мы» были снабжены предисловием, информирующим читателя, что роман печатается в переводе с чешского на русский. Сам я не видел «Воли России» и не знаю, что получилось из этого перевода русского романа с иностранного языка обратно на русский. Но что бы ни получилось, при наличии самой скромной логики ясно, что такая операция над художественным произведением не могла быть с ведома и согласия автора. Вот это и есть мой «поступок». Похоже ли это на то, что писалось о нем в газетах (например, на то, что я прочитал на днях в «Ленинградской правде», где так прямо и напечатано: «Е. Замятин предоставил *carte blanche* «Воле России» на опубликование своей повести «Мы» (номер газеты от 22 сентября). Начало литературной кампании по моему адресу положено было статьей Волина в № 19 «Литературной газеты». В своей статье Волин забыл сказать о том, что о моем романе «Мы» он вспомнил с опозданием на девять лет (ибо роман, как говорилось, написан в 1920 году). В своей статье Волин забыл сказать о том, что о напечатании отрывков из романа «Мы» в «Воле России» он вспомнил с запозданием на два с половиной года... И, наконец, Волин забыл сказать о редакционном предисловии «Воли России», из которого явствует, что отрывки из романа печатаются без ведома и согласия...»

Это та часть письма, которая относится к предыстории и к началу событий осени 1929 г. Официально провозглашенный «годом перелома», этот год повлек за собой трагические перемены в судьбе страны и в судьбе если не каждого, то миллионов ее жителей. Уже к этому

времени репутация Замятина сложилась окончательно — враг. Правда, он все еще печатается. На сцене идет «Блоха», он надеется увидеть поставленной и пьесу «Атилла», но именно в разгар кампании 1929 г. Замятин узнает, что и просьба Горького в его защиту, и протест прокурора республики Н. В. Крыленко по поводу запрещения «Атиллы» не изменили положения дел.

Так что в 1929 г. еще до начала травли положение Замятина сложно. Растет ощущение усталости и безысходности. Это видели даже достаточно далекие от Замятина люди, не связанные с ним ни дружбой, ни постоянным общением. «Знаю и догадываюсь, — пишет ему Б. Л. Пастернак, — как Вам сейчас трудно, и не могу побороть чувства беспричинного и противоестественного стыда от сознания, что относительно и с оговорками, мне теперь гораздо легче, чем было в годы, когда мы встречались у Пильняка и в Современнике (в журнале «Русский современник». — *И. Ш.*). Как я люблю и ценю Вас, Вам известно...» (9 августа 1929).

Тогда оставалось менее трех недель до статьи Волина.

В течение сентября и половины октября Пильняк и Замятин — непременные и главные персонажи первой, а иногда и второй полосы «Литературной газеты». Высказываются — резолюциями, постановлениями — писательские организации; затем слово предоставляется отдельным писателям. Уклониться от осуждения трудно: это считается едва ли не соучастием в преступлении. Даже тех, кто пытается высказаться уклончиво, потом поминают не раз и отнюдь не добрым словом. Достается — уже в «Правде» — Вс. Иванову, который счел поведение Пильняка лишь «путаницей, недоразумением»; за примиренческую статью в «Известиях» — Горькому³⁷.

И все-таки Замятин недоумевает, как могло получиться, что общее собрание ленинградских писателей якобы «единодушно» осудило его 42 голосами, тогда как в начале собрания присутствовало более 200 человек?!

Очевидно, что есть идущая из самых высоких инстанций установка на осуждение — резкое, бескомпромиссное. Не считается

³⁷ Беспалов И. Литература и политика // Правда. 1929. 18 сент. Эту горьковскую статью не раз вспоминают в ряду «обывательских» явлений, например, Б. Ольховый на экстренном собрании Московского отделения ВСП и в следующем контексте: «Мне рассказывали, что поэт Пастернак резко осуждает Пильняка в разговорах, но не может понять, как это можно общественно против поступка писателя выступить — жалко, мол, человека. Нечто подобное звучит и в сегодняшнем выступлении М. Горького в «Известиях». И от такого подхода, граничащего с обывательщиной, надо отказаться». (Лит. газета. 1929. 16 сент.).

достаточным выступление резкое по тону, но касающееся только художественной стороны крамольных произведений; обвинением такая позиция считается попыткой уйти от ответа. Так, казалось бы, можно ли сказать о романе «Мы» резче, чем это делает известный писатель-сатирик Е. Зозуля: «Это сатирический гротеск, издевающийся над рационализацией, широко применяемой нашим социалистическим строительством. Гротеск совершенно беззубый. Все, мол, будет рационализироваться. Любовь тоже будет разрешена в определенные дни, часы, по розовым карточкам и т. д. На меня, помню, весь этот растянутый и скучный фельетон произвел впечатление серости и беспомощности» (Литературная газета. 1929. 9 сентября).

И тем не менее это не устраивало, ибо имело в подтексте: «Да о чем тут говорить!» Если это и был прием защиты Замятина (едва ли), то сам Замятин его не принял. Он писал не фельетон, удачный или серый, а роман, произведение художественное, и обсуждать его как фельетон недопустимо. Вот почему одно из немногих мнений, которое Замятин будет вспоминать и парировать, — мнение Зозули. Оно абсолютно неприемлемо для автора, но оно хотя бы существует в той плоскости, в которой может идти литературная полемика.

Большинство же высказывалось не о романе, *которого не читало*, а о недопустимом поступке. Тот факт, что печатание за границей признается «поступком» — тоже нечто новое.

Теперь меняется издательская политика, ибо меняется вся политическая линия в стране. За границей печататься запрещено — опущен железный занавес. Внутри страны нельзя печатать тех, кто печатался за ее пределами или еще как-то провинился. Писательскому издательству «Федерация», где именно в это время завершается печатание замятинского четырехтомника, указано на недопустимое предпочтение, которое оказывается «рентабельному Замятину» (Литературная газета. 1929. 30 сентября). Вопрос об издательстве — это лишь часть общей проблемы, насущной для Союза писателей, который объединял независимых и старавшихся в чисто литературном объединении найти для себя защиту от групп, претендующих на идеологическое верховенство в литературе.

До начала кампании 1929 г. Пильняк — председатель ВСП; Замятин — в недавнем прошлом председатель Ленинградского отделения, а теперь влиятельный член правления Союза. «Письмом в редакцию» Замятин заявляет о своем выходе из ВСП, формально его осудившего. Именно в это время ВСП реорганизуется и знаменательно меняет свое название, становясь ВССП — Всероссийским союзом *советских* писателей.

Прежде чем принять какие бы то ни было решения, Замятин не раз пытался объясниться, потому и писал письма в редакцию, в правление ВСП. Писал, пока ему печатно не объяснили, что от него ждут другого: «Замятин прислал объяснения по поводу романа. Что же он пишет? Он отделяется хронологией...»

Под «хронологией» имеют в виду уже приведенный выше перечень событий, доказывающий непричастность Замятина к зарубежным изданиям. Он оправдывается, оставляя без ответа главный вопрос: *«...отказывается ли Замятин от своего пасквиля на социализм...»* (Литературная газета. 1929. 30 сентября).

Поняв, наконец, что от него требуют, Замятин в тот же день ответил письмом на имя Председателя Совета Народных Комиссаров А. И. Рыкова: «В Англии я видел такое развлечение: негр из окна будочки высунул голову, все время вертит ею, а публика издала швыряет в эту голову мячами — по одному пенсу за мяч. Последние восемь лет я состою в должности такого негра для советской прессы <...> Поэтому я прошу разрешить мне (вместе с женой) выехать за границу, хотя бы на год. Это — для меня единственное средство восстановить свою трудоспособность и привести в порядок нервную систему, жестоко распатанную всем, пережитым мною за последние годы» (ИМЛИ. Ф. 47. Оп. 2. № 127).

Почему Замятин обращается к Рыкову? Потому что тот — по занимаемому посту — глава правительства. Замятин, разумеется, не связывал свое обращение с тем фактом, что Рыков, наряду с Бухариным, Томским, уже год как объявлен лидером правого уклона в партии. И еще менее вероятно, что Замятин мог понимать связь собственной судьбы с этой внутри партийной борьбой, которая, однако, очень быстро становится борьбой по очень широкому фронту — со всем, в чем видят рецидив буржуазности.

Параллельно с тем, как в «Литературной газете» освещается реорганизация Союза писателей, в партийной печати из номера в номер — сообщения о чистке партийных рядов. Удар по кулаку, удар по нэпману, по любому буржуазному перерожденцу. А разве их нет среди писателей? *«Растет и оформляется в условиях обостренной классовой борьбы новобуржуазная литература...»* (О перегруппировке сил на литературном фронте (К итогам пленума РАПП) // Известия. 1929. 17 октября).

Поименован только Пильняк, но там, где называют Пильняка, в это время Замятин по крайней мере подразумевается.

Ситуация изменилась. Ноябрьский пленум ЦК партии знаменовал победу над правым уклоном. Начинается подготовка к XVI съезду партии, но прежде него — знаменательный юбилей: пятидесятилетие со дня рождения Сталина.

До этого его имя могло неделями не упоминаться на страницах газет. В дни юбилея — в декабре 1929 г. — газетные полосы заполняются фотографиями, обращениями, поздравлениями. На четверть века вперед оттачиваются формулировки: «Вождю ленинской партии и мирового пролетариата, железной воли большевику, верному ученику Ленина...» Последняя мысль варьируется особенно настойчиво: «лучший соратник и ученик», «ближайший соратник», «хранитель подлинного учения»...

Замятин угадал в своем романе и «хранителей», и Благодетеля, и пытки, и всеобщее подчинение единоначальной власти, не допускающей иного мнения. Замятин угадал — и тем хуже было для него.

* * *

В конце 1929 г. несколько месяцев длилась переписка Замятина с различными инстанциями о возможности его выезда за границу. Наконец Замятин обращается к председателю коллегии ОГПУ Ягоде, напоминая ему об обещании, данном Горькому, «что если я буду настаивать на необходимости заграничной поездки, то разрешение на таковую будет мне выдано».

В январе — окончательный отказ.

Проходит еще полтора года, и Замятину ясно, к кому нужно обратиться, чтобы испытать последний шанс.

Он пишет Сталину: «Уважаемый Иосиф Виссарионович, приговоренный к высшей мере наказания — автор настоящего письма — обращается к Вам с просьбой о замене этой меры другою. Мое имя Вам, вероятно, известно. Для меня как для писателя именно смертным приговором является лишение возможности писать, а обстоятельства сложились так, что продолжать свою работу я не могу, потому что никакое творчество немислимо, если приходится работать в атмосфере систематической, год от году все усиливающейся травли...»

Обозначенная причина отъезда — писать здесь не дают, печататься запретили, пьесы не ставят. Поддержанная Горьким, на этот раз просьба Замятина была удовлетворена. Ему, последнему, разрешили выехать. Одновременно с ним просивший Булгаков получил отказ.

Когда уехал Замятин?

Если ошибка повторяется многими, это что-нибудь да значит. Не просмотр, не дефект памяти или недостаток знания... Разные издания советского времени, в том числе и справочные, ошибаются в сведениях о Замятине, когда рискуют расширить справку за пределы

двух дат, дат рождения и смерти. Говоря о дате отъезда, называют 1930, 1932, 1934-й.

В публикациях времени перестройки, когда вместе со многими другими Замятин оказался «возвращенным» писателем, была восстановлена верная дата — середина ноября 1931 г. Отъезд, который на несколько десятилетий вычеркнул Замятина из нашей литературы и даже из памяти. Постоянство биографических ошибок — лишний знак этого забвения.

О пяти с половиной годах, проведенных Замяτιным в основном Париже, известно было еще меньше. Для них существует формула: не написал ничего значительного.

Ее пытаются оспаривать: а как же несколько рассказов, два десятка критических выступлений, работы над сценариями для кино, в т. ч. по пьесе Горького «На дне»³⁸, о Степане Разине, об Александре II? Замятин надеялся, что сможет прожить за счет работы в кино и театре, но успеха она ему не принесла. Сценарии, на которые всего более рассчитывал, не шли. Поставленная в декабре 1933 г. по-французски в Брюсселе «Блоха» фактически провалилась³⁹.

Он продолжал работу над старым замыслом об Атилле в жанре романа — «Бич Божий». Сюжет, впервые родившийся для пьесы, рано начинает переделываться Замяτιным в прозе. «Бич Божий» анонсирован в «Русском современнике» (1924. № 4), но именно на этом номере едва ли не последний журнал, отстаивавший право на независимость мысли (Замятин был в числе его основных авторов и редакторов), был запрещен.

«Бич Божий» — мастерская историческая проза (не здесь ли ближайший источник стиля античных глав булгаковского романа «Мастер и Маргарита?»), с ощущением времени далекого и нынешнего: юность «великого человека», его начало, путь к славе, жестокость, непреклонность... В романе сюжет иной, чем в пьесе.

И все-таки — ничего значительного. С этим бы, вероятно, согласился и сам Замятин. Он не хотел ничего значительного — *там*. Он ждал, до конца дней сохраняя советское гражданство, оплачивая квартиру на улице Жуковского в Ленинграде.

Вскоре после его приезда — в июле 1932 г. — в Париже с ним случайно увиделась Н. Берберова: «Он ни с кем не znalся, не считал себя эмигрантом и жил в надежде при первой возможности вернуться

³⁸ Роль Васьки Пепла в этом фильме будет первой ролью французского актера Жана Габена.

³⁹ См.: Геллер Л. О неудобстве быть русским (эмигрантом) // Новое о Замятине. С. 176–202.

домой. Не думаю, чтобы он верил, что он доживет до такой возможности, но для него слишком страшно было окончательно от этой надежды отказаться...»⁴⁰

На что он надеялся? На то, что за писателем признают право не соглашаться, быть в меньшинстве, даже — быть неправым? На то, что, быть может, возымеют действие беседы Горького со Сталиным? «Я думаю, что не ошибусь, — писал он, вспоминая Горького, — если скажу, что исправление многих “перегибов” в политике советского правительства и постепенное смягчение режима диктатуры — было результатом двух дружеских бесед. Эта роль Горького будет оценена когда-нибудь впоследствии».

О смягчении режима сказано в преддверии 1937 г., от которого Замятин уехал, но которого не пережил: он умер в марте в Париже от грудной жабы (как называли астму).

Хочется говорить о символичности совпадения — об отзывчивости художника на судьбу своей культуры. Это красиво, но не более...

Правда же в том, что Замятин был истинным художником — Мастером по отношению к своему делу. Ничто не могло потрясти его более, чем требование отречься от своего романа, ибо «художник отказаться от своей работы не может. И меня удивляет только одно: как такого отказа могли требовать от меня, художника слова?»⁴¹

Это к вечным спорам — о правде публицистической, которая может быть важнее или — в какой-то момент — нужнее художественности. Не бывает ситуации, в которой неважно ответственное художественное слово, единственно верное для Мастера. Слово, от которого нельзя отречься и потерять, — страшно.



⁴⁰ Берберова Н. Курсив мой. Автобиография. Изд. 2-е, испр. и доп. Нью-Йорк, 1983. Т. 1. С. 342.

⁴¹ ИМЛИ. Ф. 47. Оп. 2. № 124.