



И. А. ДОРОНЧЕНКОВ

Об источниках романа Е. Замятина «Мы»*

Роман Е. Замятина «Мы», написанный в 1920-х гг. и впервые опубликованный в Советском Союзе в 1988-м (Знамя. № 4, 5), органично включился в духовную жизнь наших дней. Естественно, что отечественные литературоведы обратились к изучению его многообразных источников. В ряду этих работ обращает на себя внимание статья Л. К. Долгополова, который исходит из убеждения, что роман явился «реакцией на вполне определенную систему взглядов» (с. 183)¹, таившую немалые опасности для будущего. По справедливому суждению исследователя, книгу Замятина нужно рассматривать как факт участия в литературной борьбе, которая «была делом политическим» (с. 185). Одним из основных объектов полемики Замятина традиционно считались уравнилельные идеи Пролеткульта. Однако Долгополов, сопоставляя антиутопию «Мы» с одним из наиболее ярких произведений послереволюционного русского футуризма — поэмой «150 000 000» (1919–1920), — поставил вопрос несколько иначе: «...не является ли... роман *также и* (курсив мой. — И.Д.) полемикой с Маяковским?.. Совпадение некоторых важных деталей говорит о том, что связь и последовательность здесь вполне допустимы» (с. 183)². И хотя исследователь предупреждает, что «вопрос

* Впервые: Русская лит-ра. 1989. № 4. С. 188–199. Публикуется по этому изданию.

¹ Здесь и далее ссылки на статью даются по изд.: Долгополов Л. К. Е. Замятин и В. Маяковский: (К истории создания романа «Мы») // Русская лит-ра. 1988. № 4, — с указанием страниц в скобках.

² Поэма Маяковского эпизодически уже соотносилась с творчеством Замятина. Л. Шеффлер утверждала, что «футуристы и приверженцы Пролеткульта пропагандировали... коллективизм и новый культ машины. Так, Маяковский, до сих пор стремившийся к оригинальности, следуя моде, озаглавливает свою поэму “150 000 000”...» (Scheffler L. Evgenij Zamjatin: Sein Weltbild und seine literarische Thematik. Köln; Wien, 1984. S. 186). Шеффлер лишь дословно повторяет оценку общей позиции футуристов, данную Замятиным

о соотношении идей Е. Замятина с литературными тенденциями начала 20-х годов рассматривается только в одном, частном аспекте» (с. 182) главный вывод его статьи носит отнюдь не частный характер: «...литературный противник Замятина *теперь* нам известен: *это прежде всего* российский футуризм с его пренебрежительным отношением к личности, *затем* Маяковский с его поэмой “150 000 000”» (курсив мой. — И.Д.; с. 185). Таким образом, на Маяковского возлагается ответственность за пропаганду уравнилельных идей. Цитирую Долгополова «Маяковский... громогласной неоднократно заявлял о своей приверженности идеалам, которые несут с собой... некие “мы”, вряд ли подозревая... во что могла вылиться реализация его идеалов в действительной жизни» (с. 185).

Могла ли поэма Маяковского стать объектом полемики Замятина? Обратимся к духовной среде писателя периода его работы над романом. Известно, что Замятин был одним из наиболее авторитетных деятелей Петроградского Дома искусств, объединявшего в 1919–1921 гг. литераторов и художников — М. Горького, А. Блока, Н. Гумилева, В. Ходасевича, К. Чуковского, А. Бенуа, «Серапионовых братьев» и др. Их идейно-эстетические взгляды были различны, но соединяющим началом была убежденность в том, что личность, талант и самостоятельность творческого мышления самоценны. Роман «Мы» в значительной мере воплотил их сомнения и тревоги³. С наибольшей определенностью общественная и художественная позиция членов Дома нашла выражение в журнале «Дом искусств», в редакционную коллегию которого входил Замятин⁴.

по другому поводу в 1918 г. в статье «Презентисты»: «Футуристы создавали моду; презентисты следуют моде... Футуристы бежали толпы; зачем же презентисты бегут за толпой?» (Дело народа. 1918. 31 марта. № 9. С. 4. Подписано: «Мих. Платонов»).

³ См., напр.: *Белый А.* Дневник писателя: Почему я не могу культурно работать // Записки мечтателей. 1921. № 2/3. С. 114, 127–128 и др.

⁴ Редакционную коллегию первого номера составляли М. Горький, М. Добужинский, Е. Замятин, Н. Радлов, К. Чуковский. Во втором номере Горького сменил В. Щербачев. Среди опубликованных журналом произведений нужно отметить «О человеке, звездах и о свинье» А. Ремизова, «Я боюсь» Замятина, «Пушкинскому Дому» и «“Король Лир” Шекспира» Блока, «Заблудившийся трамвай» Гумилева, стихотворения А. Ахматовой, О. Мандельштама, В. Ходасевича, М. Кузмина, прозаические произведения Замятина, Б. Пильняка, Н. Никитина, статьи К. Чуковского, Н. Радлова, Ю. Анненкова, И. Глебова (Б. Асафьева) и др. В первом номере за 1921 г. в разделе «Ненапечатанное» отмечено, что Замятиным «закончена большая фантастическая повесть» — имелся в виду несомненно роман «Мы» (Дом искусств. 1921. № 1. С. 75).

Материалы журнала позволяют утверждать, что у его участников сложилось вполне определенное отношение к футуризму и Маяковскому. Футуризм им уже был хорошо знаком, приговор этому явлению вынесен еще до революции и подтвержден после Октября. Футуризму было отказано не только в притязаниях на создание «пролетарского искусства», но и в эстетической полноценности (см. статьи Н. Э. Радлова об изобразительном искусстве)⁵. Стремление футуристов, «говоря от лица определенной школы, говорить в то же время от лица власти» (Луначарский) также воспринималось в кругу Дома искусств как курьез.

«...Сочетание красного санюлотского колпака с желтой кофтой... — язвил Замятин, — слишком кощунственно резало глаз даже неприхотливый: футуристам любезно показали на дверь те, чьими самозванными герольдами скакали футуристы. Футуризм сгинул»⁶. В памфлете «Я боюсь» Замятин определил футуристов по разряду «юрких» литераторов, что равнялось отлучению их от искусства.

Однако для Маяковского критика «Дома искусств» делала исключение. «...По-прежнему среди плоско-жестяного футуристического моря один маяк — Маяковский, — писал Замятин. — Потому что он — не из юрких: он пел революцию еще тогда, когда другие, сидя в Петербурге, обстреливали дальнобойными стихами Берлин. Но и этот великолепный маяк пока светит старым запасом своего “Я” и “Простого, как мычание”»⁷. Несколько позже Замятин, рассуждая о новых тенденциях в искусстве, также не связывал развитие Маяковского с футуризмом: «В бою... между символизмом и неореализмом... разведчиками оказались все многочисленные кланы футуристов. Гинденбург искусства дал им задание бесчеловечное, в котором они должны были погибнуть все до одного: это задание — *reductio ad absurdum*⁸. Они выполнили это лихо, геройски, честно: отечество их не забудет... Те из них, у кого инстинкт жизни оказался сильнее... вернулись из разведки обратно... чтобы вновь идти в бой уже в сомкнутом строю — под знаменем синтетизма, неореализма. Так случилось с Пикассо: его последние работы... — поворот к Энгру. Тем же путем явно пойдет Маяковский — если только окажется, что рост его выше “РОСТА”»⁹.

⁵ Радлов Н. 1) Новое искусство и его теории // Дом искусств. 1921. № 1; 2) О беспредметном творчестве // Там же. № 2.

⁶ Дом искусств. 1921. № 1. С. 43.

⁷ Там же.

⁸ Доведение до нелепости (*лат.*).

⁹ Анненков Ю. Портреты: Текст Евгения Замятина, Михаила Кузмина, Михаила Бабенчикова. [Пб.], 1922. С. 23. Замятин имел в виду т. н. «неоклассические» произведения П. Пикассо рубежа 1910–1920-х гг. В 1921 г. в преодолевшей международную изоляцию России они приобрели сенсационную известность,

«Прекраснейшие произведения Маяковского», единственные среди созданий авангарда, положительно оценивались и Радловым¹⁰. Эта оценка согласуется с позицией Блока, выраженной в статье «Без божества, без вдохновенья» (1921). Опубликованная лишь в 1925 г., статья эта, однако, была известна членам редколлегии журнала в рукописи¹¹. Как самостоятельное явление, вне связи с футуризмом, рассматривал поэта К. Чуковский. Ряд положений его статьи «Ахматова и Маяковский» явно перекликается с оценками Замятина. Критик отмечал гиперболичность образов Маяковского, обилие «буйных призывов», обращенность к «толпе», рассматривая эти особенности его поэтики прежде всего как выражение своеобразного мышления эпохи: «...Маяковский — поэт-гигантист... Все доведено у него до последней чрезмерности, и слова “тысяча”, “миллион”, “миллиард” у него самые обыкновенные слова... Наша эпоха революций и войн приучила нас к таким огромным цифрам, что было бы странно, если бы поэты, отражающие нашу эпоху, не восприняли и не ввели в обиход тех тысяч, миллионов, миллиардов, которыми ныне явственно орудует жизнь... Не потому ли Маяковский поэт грандиозностей, что он так органически чувствует мировую толпу, чувствует эти тысячи народов, закопошившиеся на нашей планете?..»¹². Характерно, что в «150 000 000» Чуковский, игнорируя разрушительный пафос, видит закономерное звено литературного развития поэта: «Его поэма... хотя тоже вся с начала до конца зиждется на гиперболах и сногсшибательных образах, но и по основному тону, и по структуре стиха является попыткой уйти от... опостылевших форм... В поэме сказалось то, что является скрытой, но неизменной основой всех самых буйных трагедий Маяковского: смех»¹³.

Выясняя содержание понятия «мы» в поэме Маяковского, Долгополов приходит к выводу, что оно совпадает с замятинским «мы». Отправной точкой для него служит тезис из беседы поэта с сотрудником одесской газеты в феврале 1924 г. «“Стоять на глыбе слова «мы»” — вот что тут главное, — считает исследователь. —

поскольку были восприняты как знамение конца авангардистских течений. Ср. также оценку футуризма и Маяковского, данную Замятиным в цикле лекций, читавшихся в литературной студии Дома искусств в 1919–1922 гг. См.: Лит. учеба. 1988. № 5. С. 136; № 6. С. 100–101.

¹⁰ Дом искусств. 1921. № 1. С. 49.

¹¹ Статью «“Без божества, без вдохновенья” (Цех акмеистов)» предполагалось напечатать в несостоявшемся издании Петроградского союза писателей — «Литературной газете». В ее редакцию входили Е. Замятин и К. Чуковский. См.: Дом искусств. 1921. № 2. С. 122.

¹² Дом искусств. 1921. № 1. С. 30–32.

¹³ Там же. С. 39.

Маяковский мыслит пока еще вселенскими масштабами, человека как личности нет в поле его зрения. Он появится потом (главным образом как лирический герой)...» (с. 182). Фрагмент беседы, цитируемый Долгополовым, дословно воспроизводит ряд положений программного манифеста «В кого вгрызается Леф?», открывавшего первый, мартовский номер журнала «Леф» (1923). Между тем манифест, который видится Долгополову декларацией самодовлеющего, внеличностного коллективизма, был написан поэтом в феврале 1923 г.¹⁴, т. е. практически одновременно с пронзительно личной поэмой «Про это», которая также была впервые опубликована в первом номере «Лефа» за 1923 г.¹⁵ Эти, казалось бы, несовместимые произведения объединены, однако, общей проблематикой. Приведенные же Долгополовым слова — «растворить маленькое “мы” искусства в огромном “мы” коммунизма» (с. 182) — имеют вполне конкретный смысл и относятся к пропагандировавшемуся лефовцами непосредственно включенному в коммунистическое строительство производственному искусству.

Очевидно, что содержание понятия «мы» у Маяковского требует уточнения. Насколько оно неоднозначно и динамично, позволяют понять именно выступления поэта начала 1920-х гг. Первая часть приведенного Долгополовым высказывания — «стоять на глыбе слова “мы” среди моря свиста и негодования» — дословно повторяет тезис манифеста «Пощечина общественному вкусу», подписанного Маяковским в 1912 г. Слова «Стоим на глыбе слова “мы”», по свидетельству А. Крученых, при составлении манифеста были предложены В. Хлебниковым¹⁶. В 1923 и 1924 гг. в устах Маяковского этот тезис, в частности, был призван подчеркнуть существенную для лефовцев в контексте полемики середины 1920-х гг. преемственность «будетлянства» и Лефа. «Мы» «Пощечины...» — это не только лозунг согласно мыслящей и творящей группы художников, но в значительной мере

¹⁴ См.: Вопросы лит-ры. 1983. № 7. С. 200.

¹⁵ Этот журнал не прошел мимо внимания Замятина. Характерно, что и в данном случае писатель провел грань между иронически воспринятыми им лефовскими декларациями и поэзией Маяковского: «Три динамитнейших манифеста; автосалют: “Мы знаем: мы лучшие работники искусства современности”; действительно — мастерские стихи Асеева, Маяковского...» (Русское искусство. 1923. № 2–3. С. 58). В оригинале манифеста «Кого предостерегает Леф?» цитируемые Замятиным слова звучат так: «Мы знаем: мы, левые мастера, мы — лучшие работники искусства современности» (Маяковский В. Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1959. Т. 12. С. 48).

¹⁶ См.: Катанян В. Маяковский: Хроника жизни и деятельности. 5-е изд., доп. М., 1985. С. 62.

знамя немногих гонимых, вынужденных сплотиться для самозащиты перед лицом огульного, агрессивного неприятия. Если уж искать аналогию такому «мы» в послеоктябрьской поэзии, то она, как мне кажется, не в «150 000 000» и не в выступлении 1924 г., а в стихах 1919 г.: «Дралось / некогда / греков триста / сразу с войском персидским всем. / Так и мы. / Но нас, / футуристов, / нас всего — быть может — семь»¹⁷. В связи с манифестом 1912 г. уместно вспомнить слова В. Воррингера о немецких экспрессионистах: «Безнадежно одинокие захотели притвориться сообществом»¹⁸. Конечно, «нестерпимая тоска разъединенья» в футуризме не была выражена с остротой, равной экспрессионизму. Но достаточно вспомнить «Облако в штанах» или «Флейту-позвоночник», чтобы ощутить, насколько глубоко переживалась Маяковским трагедия человеческого одиночества и всеобщего отчуждения. Средством ее преодоления стало предельное слияние, отождествление себя с массой в «150 000 000», но все же не растворение в ней, как растворены замятинские «нумера». Иван — не человек массы, а, пользуясь образом Э. Толлера, «человек-масса». В окончательной редакции поэмы Маяковский отказался от следующих строк: «Новое имя / Вырвись / лети / в пространство мирового жилья / Тысячелетнее низкое небо / сгинь синезадо / Это Я / я, я / я / я / я / земли вдохновенный ассенизатор»¹⁹. В этом фрагменте считал В. Тренин, «на место коллективного Ивана неожиданно выдвигается лирическое “я” поэта — основной образ предшествующих поэм “Война и мир” и “Человек”. Маяковский решил устранить это слишком подчеркнутое вторжение авторской личности в строй эпико-сатирической поэмы»²⁰. Эти строки закономерно не вошли в «150 000 000». Но не менее важно, что столь мощно утверждаемое «я» возникло в поэме, причем именно во второй главе, т. е. там, где, если исходить из логики Долгополова, не должно быть и следа единичной личности. Это не случайно — «мы» Маяковского в сущности другая ипостась романтического «я» поэта.

Характерно, что приход поэта к коллективизму его современники рассматривали не как «резкий скачок», породивший несовершенное и этически уязвимое произведение, а как естественную попытку преодолеть безысходную боль одиночества. «Он чувствовал себя носите-

¹⁷ Маяковский В. Полн. собр. соч. Т. 2. С. 28.

¹⁸ Цит. по: Маркин Ю. П. Эрнст Базилах: Пластические произведения. М., 1976. С. 11.

¹⁹ Маяковский В. Полн. собр. соч. Т. 2. С. 460.

²⁰ Харджиев Н., Тренин В. Поэтическая культура Маяковского. М., 1970. С. 152.

лем и как бы средоточием всех увечий, страданий и ран, причиненных человечеству войною... — писал Чуковский. — Ища утolenия этой всечеловеческой боли, впервые ухватился за “социалистов великую ересь”, которой и *защтопал* свою душу. С этих пор и начались его утопии, его веселые картины грядущего всечеловеческого счастья...»²¹.

Примечательно, что и после «150 000 000» в сознании современников Маяковский остался поэтом «Я». Не случайно в 1922 г. в поэме «Пятый Интернационал» он подчеркнул свое отличие от пролеткультовцев именно на примере столь значимых в контексте спора слов «мы» и «я»: «Простите, товарищ Маяковский. Вот вы все время орёте — “социалистическое искусство...” А в стихах — “я”, “я” и “я”... В чем дело?.. Пролеткультцы не говорят / ни про “я”, / ни про личность. / “Я” / для пролеткультца / все равно что неприличность. / И чтоб психология / была / “коллективной”, чем у футуриста, / вместо “я-с-то” / говорят “мы-с-то”. / А по-моему, / если говорить мелкие вещи, / сколько ни заменяй “Я” — “Мы”, / не вылезешь из лирической ямы. / ... Если мир / подо мной / муравейника менее, / то куда ж тут, товарищи, различать местоимения?!»²².

Поэма неоднократно читалась Маяковским в столице в 1920 г. В октябре того же года она была частично опубликована в первой книге «Художественного слова»²³. Но в этой публикации отсутствуют две первые части поэмы, содержащие строки, которые, по мнению Долгополова, наиболее близко соотносятся с образами романа. Явного знания этих фрагментов не обнаруживает ни один из писавших о Маяковском в первом номере «Дома искусств» (многие материалы журнала датированы 1920 г., вышел он в начале 1921 г. Наиболее вероятно, что с полным текстом поэмы Замятин познакомился лишь 4 декабря 1920 г., когда Маяковский с большим успехом прочел «150 000 000» в Петроградском Доме искусств²⁴. Отдельным изданием поэма вышла в 1921 г. Ее появление отмечено в хронике второго номера «Дома искусств»: «...в Москве... все

²¹ Дом искусств. 1921. № 1. С. 40–41. В качестве примера такой утопии Чуковский приводит не картины будущего в «150 000 000», а фрагменты поэмы «Война и мир» (1915–1916).

²² Маяковский В.В. Полн. собр. соч.: В 13 т. Т. 4. С. 122–123.

²³ Художественное слово: Временник НКП. М. 1920. Кн. 1. С. 13–16. [Б. п.]. В публикацию вошли первые семь строк поэмы и глава, начинающаяся словами: «Теперь / повернем вдохновенья колесо...». См. также: Катанян В. Маяковский: Хроника жизни и деятельности. С. 184, 186–187.

²⁴ Это событие отмечено хроникой журнала «Дом искусств». 1921. № 1. С. 70. О присутствии Замятина на чтении поэмы свидетельствует Маяковский (см.: В. Катанян).

лежит в портфелях издателей и авторов. В сравнительно лучшем положении авторы агитационных, упрощенного типа <...> как правило — малой художественной ценности пьес, а также пролетарские поэты... *Вне этих категорий — в области художественного слова* книг вышло очень мало: ...“150 000 000” довольно обширная поэма в стихах Вл. Маяковского, отмеченная *обычными* достоинствами и недостатками этого поэта, местами сбивающаяся на литературу типа “РОСТА” (курсив мой. — И.Д.)»²⁵.

Таким образом, критика «Дома искусств», в т. ч. Замятин, последовательно противопоставляла Маяковского футуристам как подлинного поэта громадной стихийной энергии юрким «литературным кентаврам», не имеющим права называться художниками. Поэзия его рассматривалась как созвучное эпохе, органически развивающееся явление. Материалы журнала также позволяют предположить, что в 1920 г., когда создавался роман «Мы» первая и вторая части поэмы оставались неизвестными Замятину и критикам «Дома искусств»²⁶ и не могли стать объектом литературной полемики. Если даже допустить, что части «150 000 000» были известны кругу Замятина, то само молчание об этих фрагментах знаменательно: они виделись закономерным развитием уже знакомых мотивов поэзии Маяковского и, естественно, не вызывали острой реакции²⁷.

Главный импульс фантазии Замятина, конечно, дала сама действительность «военного коммунизма», превращавшая человека в средство достижения умозрительной цели. «Война империалистическая и война гражданская обратили человека в материал для войны, в номер, цифру. Человек забыт — ради субботы: мы хотим напомнить другое — суббота для человека», — писал Замятин²⁸. Но полагаю, что образы и мотивы романа, которые Долгополов возводит к поэме Маяковского, возникли прежде всего в полемике с пролеткультовской моделью эгалитарного общества, которая, принципиально исключая самоценную личность и свободное индивидуальное творчество, в свою очередь была порождением эпохи революционного максимализма.

²⁵ Дом искусств. 1921. № 2. С. 124.

²⁶ Так, напр., Чуковский акцентирует в поэме не наиболее впечатляющие моменты — грозное шествие обездоленных «мы», а прежде всего смех, звучащий наиболее сильно в опубликованных осенью 1920 г. «американских» эпизодах.

²⁷ Об откликах современников, в частности о рецензии М. Кузмина, опубликованной в сб. «Завтра» (Берлин, 1923), в редактировании которого участвовал Замятин, см.: Харджиев Н., Тренин Н. Поэтическая культура Маяковского. С. 156–164.

²⁸ Замятин Е. «Завтра» // Замятин Е. Соч. М., 1988. С. 407–408.

В литературной продукции Пролеткульта, в ее прямолинейности, усредненности, грубой утилитарности, в ориентации на шаблонные поэтические формы Замятин с тревогой увидел признаки реального осуществления этой модели²⁹.

Пролеткульт возник незадолго до Октября 1917 г. Естественно, что он привлек внимание творческой интеллигенции не только как новое явление (футуристы этим преимуществом уже не обладали), но и как «законное» детище пролетарской революции, Пролеткультовцы властно утверждали себя в качестве единственных строителей будущего: «Все — мы, во всем — мы, мы — пламень и свет побеждающий, / Сами себе Божество, и Судья, и Закон» (В. Кириллов. «Мы». 1917). А. Горнфельд так прокомментировал на страницах «Дома искусств» присущее пролеткультовцам сознание собственной исключительности: «Ничего не имел бы и против Пролеткульта, лишь бы названию этому соответствовала истинная пролетарская культура; но, увы, я вынужден дешифровать иначе: вижу, что значит оно не пролетарская культура, но культ пролетария, а это вещи разные и иногда, несмотря на единый корень, прямо противоположные»³⁰.

Если футуристов было относительно немного, а влияние их ограничивалось, как правило, лишь художественной средой, то организации пролетарской культуры стали действительно массовыми. Возможности их росли стремительно. К началу 1920 г., по данным В. В. Горбунова, в стране было около 300 Пролеткультов, в работе которых участвовали десятки тысяч человек³¹. Пролеткультам принадлежали ведущие издательские органы, в которых разрабатывалась концепция «пролетарской культуры». В статьях А. Богданова, П. Лебедева-Полянского, П. Керженцева, Ф. Калинина и других широко пропагандировались ее основополагающие идеи. Постепенно Пролеткульт приобрел значение и размах реальной политической силы, явно выходявшей из-под партийного контроля. После Письма ЦК РКП(б) «О Пролеткультвах» от 1 декабря 1920 г., неоднократных выступлений В. Ленина организации пролетарской культуры были подчинены Наркомпросу. Однако конец массового пролеткультовского

²⁹ Полемика Замятина с Пролеткультом посвящена, в частности, статья: Lewis K., Weber H. Zamyatin's «We», the proletarian poets, and Bogdanov's «Red Star» // Russian Literature Triquarterly. 1975. № 12.

³⁰ Дом искусств. 1921. № 2. С. 83.

³¹ Горбунов В. В. В. И. Ленин и Пролеткульт. М., 1974. С. 123–125. Фактические данные о пролеткультовском движении см.: Пинегина Л. А. Советский рабочий класс и художественная культура: 1917–1932. М., 1984. С. 72–118.

движения был предрешен объективным ходом событий. Пролеткульт, детище первых лет Октября, эпохи «военного коммунизма», мог функционировать лишь в условиях постоянных революционных боев и внешней изоляции. Нормализация общественного развития России в начале 1920-х гг. выявила утопический, экстремистский характер пролеткультовской теории. Но, схлынув с поверхности художественной жизни, пролеткультовщина на десятилетия сохранилась как способ мышления.

Неоднократно отмечалось, что ставшее названием книги Замятина местоимение «мы» было основополагающим в лексиконе поэтов Пролеткульта. «Мы» пролеткультовцев — это символ массы вчерашних угнетенных, воодушевленной сознанием своей преобразовательной миссии и всемирного классового единства, в то же время не отягощенной привязанностью к прошлому и сплоченной в порыве к будущему. Здесь «нет места личному “я”, духу индивидуализма... Здесь только одно многоликое, безмерно большое, не поддающееся учету “мы”»³² — слова эти принадлежат не Строителю Интеграла. Они сказаны пролеткультовским критиком Ф. Калининным о стихах А. Гастева в сентябре 1918 г.

Пролеткультовское «мы» было включено в жесткий производственный процесс, интегрировано с машиной, а потому воспринималось как механизм, элементы которого не обладают личностным началом и самостоятельной ценностью, свободно взаимозаменялись: «Значит, по-вашему, между гением и простым рабочим нет никакой разницы? Да, скажем мы, по существу никакой, разница только в интенсивности и в большей или меньшей чувствительности мозгового аппарата»³³. Эта декларация, прозвучавшая со страниц теоретического органа Пролеткульта, очевидно, перекликается с многозначительным разговором персонажей романа Замятина: «Один идиот, из наших же поэтов... Два года сидел рядом как будто ничего. И вдруг — на тебе: “Я, говорит, — гений, гений — выше закона”. И такое наляпал...»³⁴

Столь же прямолинейно выражены пролеткультовцами и другие нормы, которые определяли жизнь Единого Государства Замятина: метафизичность мышления, рационализм и искусственная устраненность творческой стихии, стремление к полному единообразию, нивелированию членов общества, грубо утилитарное отношение к ис-

³² Цит. по: *Мазаев А.И.* Концепция «производственного искусства» 20-х гг.: Историко-критич. очерк. М., 1975. С. 56.

³³ Пролетарская культура. 1918. № 1. С. 10.

³⁴ Знамя. 1988. № 4. С. 147.

куству. Даже детали быта «номеров», воссозданные в романе, восходят к общим местам пролеткультуровской поэзии. Не исключено, что прообразами «голубоватых юниф» были постоянно упоминавшиеся В. Кирилловым, М. Герасимовым и другими синие блузы фабричных рабочих. Сопровождавший жизнь «номеров» Музыкальный Завод родился, конечно, не из абстрактного «триллиона труб» Маяковского (с. 183), а из многократно воспетой рабочими поэтами симфонии заводских гудков³⁵. Замятин словно предугадал один из экспериментов, предложенных пролеткультуровской прессой как пример для подражания, — организованную 7 ноября 1922 г. в Баку «симфонию гудков» заводов и кораблей³⁶. К. Левис и Г. Уэбер ошибочно относят это событие к майским праздникам 1922 г. Но заслуживает внимания их замечание о том, что День Единогласия в романе «может быть сатирой на... грандиозные празднования 1 Мая»³⁷. Централизованные шествия по украшенным художниками улицам были лейтмотивом праздников Октябрьской эпохи. Полагаю, однако, что в данном случае следует говорить не о революционных празднествах как таковых, а о вполне конкретном, уникальном даже для дерзкого искусства революционной поры явлении, свидетелем которого мог быть Замятин. С мая по ноябрь 1920 г., в пору создания романа «Мы», на площадях Петрограда — перед Биржей, Зимним дворцом, на Каменном острове — состоялось четыре грандиозных представления, повествовавших о борьбе угнетенных, — «Освобожденный труд», «К мировой Коммуне» и др.³⁸ Общая концепция их принадлежала профессиональным литераторам, режиссерам и художникам — П. Арскому, М. Добужинскому, С. Радлову, А. Пиотровскому, К. Марджанову и др. Одним из постановщиков празднеств был Ю. Анненков, к творчеству которого Замятин проявлял особое внимание. Во время таких представлений перед десятками тысяч зрителей оказывались тысячи статистов — члены рабочих клубов, красноармейцы, комсомольцы. Теоретики революционных праздников Октябрьской эпохи рассчитывали на инициативу масс, однако Луначарский не случайно подчеркивал, что организация подобных представлений предполагает

³⁵ О мотивах пролеткультуровской поэзии, предвосхитивших Музыкальный завод, см.: *Lewis K., Weber H.* Op. cit. P. 262–263.

³⁶ См.: Горн. 1923. № 9. С. 109–116.

³⁷ *Lewis K., Weber H.* Op. cit. P. 278.

³⁸ Одно из них, «К мировой Коммуне», запечатлено в известной картине Б. Кустодиева «Ночной праздник над Невой» (1923, Москва, Центральный музей Революции СССР). Подготовительные эскизы представлений, фотографии см.: Агитационно-массовое искусство: Оформление празднеств: 1917–1932. М., 1984. Табл. 188–200.

наличие «целого штата помощников, способных внедриться в массы и руководить ими, причем руководить... так, чтобы естественный порыв масс, с одной стороны, и полный энтузиазма, насквозь искренний замысел руководителей — с другой, сливались между собой»³⁹. Современные советские искусствоведы, высоко оценивая празднества 1920 г., указывают, однако, что воплощение грандиозного замысла требовало «строгой дисциплины, организованности и подчинения всех исполнителей воле постановщика» (И. М. Бибикова)⁴⁰. Думаю, что на сцены романа «Мы», связанные с восторженным изъяснением единодушия, могли повлиять не только впечатления писателя от праздничных инсценировок 1920 г. Замятин, скорее всего, ощутил противоречивость отношения к такого рода событиям, с одной стороны, широких масс, вдохновенно и искренне воспринимавших их как свой праздник, с другой стороны, администрации, видевшей в представлениях прежде всего средство политической агитации. Эта сложность уловлена и выражена А. Стригальевым: «...каждое из зрелищ, по желанию публики и участников, намечалось повторить (и тем улучшить, усовершенствовать), но ни одно повторение не состоялось. Организации, выступавшие “заказчиками” зрелищ, ценили только их злободневность и теряли к ним интерес сразу после миновавшего праздника»⁴¹.

Замятинская антиутопия родилась в годы, когда складывались различные футуристические модели будущего. В 1918–1920 гг. футуристическая утопия постепенно приобретала очертания в публикациях «Искусства коммуны», творениях Хлебникова, проектах Татлина, Родченко, Лисицкого и др. Но параллельно, а подчас и опережая ее, складывалась и другая утопия — пролеткультовская.

Пролеткультовцы много и любовно рассуждали о будущем, чаще всего выражая свои представления о нем в клишированных образах. Не был чужд им и жанр литературной утопии. Рассказ Кириллова, созданный в 1923 г. не без влияния четвертого сна героини Чернышевского, содержит устойчивые мотивы утопии: пробуждающийся через десятилетия герой, панорамы светлого, просторного города — Москвы 1999 г., описание нового образа жизни и грандиозных технических достижений. В то же время «Первомайский сон» Кириллова воплотил и специфические черты образного мышления пролеткультовской литературы. Герой созерцает «движение тысяч радостных и гордых, как боги, людей», чувствует «биение единого

³⁹ Цит. по: Агитационно-массовое искусство... С. 106.

⁴⁰ Там же. С. 27.

⁴¹ Творчество. 1987. № 11. С. 5–6.

сердца торжествующей массы»⁴². Симптоматичен диалог героя и его спутницы из будущего, завершающий рассказ: «— Мери, — произнес я с дрожью в голосе, — если бы жившие в мое время видели хоть частицу этой прекрасной и счастливой жизни, они бы удесятерили свою энергию в борьбе за будущее. Мери, мы слишком мало работали.

Две карих звезды снова вспыхнули восторженно.

— Неправда, вы титаны, вы сказочные герои, любуйтесь, это вошли ваши семена. — И взяв меня под руку, тихо и ласково сказала: «А теперь пойдёмте, торжественное заседание уже началось»⁴³. Утилитарные формы общественной жизни — митинги, собрания — начинали приобретать в 1920-е гг. самоценно-ритуальный характер. Рассказ-утопия Кириллова проецирует в будущее характерную особенность политического быта эпохи. В романе Замятина этот мотив преломился в системе ритуалов Единого Государства (церемония казни, День Единогласия и др.).

Один из проектов будущего мироустройства вызвал в среде пролеткультовцев острые разногласия и, возможно, не прошел мимо внимания Замятина. Летом 1919 г. поэт А. Гастев опубликовал в журнале «Пролетарская культура» трактат, в котором наметил перспективу формирования общества на основах «механизированного

⁴² Лит. еженедельник. 1923. 28 апр. № 17. С. 3. Ср.: «Творческой мукой горит коллективная грудь» (В. Кириллов. «Мы»). Именно этот журнал, пропагандировавший творчество пролетарских писателей, «космистов», и резко нападавший на Маяковского, поместил статью, которая надолго запомнилась Замятину. В 1931 г., обращаясь к Сталину, он писал: «В каждой моей напечатанной вещи непременно отыскивался какой-нибудь дьявольский замысел. Чтобы отыскать его — меня не стеснялись награждать даже пророческим даром: так, в одной моей сказке (“Бог”), напечатанной в журнале “Летопись” — еще в 1916 году, — некий критик умудрился найти... “издательство над революцией в связи с переходом к нэпу”...» (Замятин Е. Соч. С. 490). Писатель имел в виду выделявшийся даже среди продукции такого рода дононительским задором репортаж о выступлении «Серационовых братьев», Ахматовой и Замятина в клубе Зиновьевского университета: *Левин Ф.* Ушей не спрятать... // Лит. еженедельник. 1923. 26 мая. № 20/21. «Его сказочки — сплошное издательство над революцией... — писал Левин. — Вот первая сказочка. Жили тараканы у почтальона. Считали его богом. Однажды, в пьяном виде будучи, уронил почтальон таракана со стены в свою “скробыхалу”. Думал таракан, что погиб. Ан нет, нашел его пьяный бог и снова на стену посадил. А таракан и рад. Как велик бог, как милосерд! Это вам говорит Замятин, вам всем, кто предан революции. Смахнула вас революция в “скробыхалу”, а потом нэп — снова на стену посадила. Что имели, то и теперь имеете» (С. 11–12).

⁴³ Там же. 28 апр. № 17. С. 6. Ср.: «Мы сотни разявимся на торжественное собрание и прождемся сомнением» (А. Гастев. «Встреча»).

коллективизма». С конца 1920-х это сочинение Гастева, насколько мне известно, в нашей стране не переиздавалось⁴⁴. Поэтому приведу обширные выдержки, позволяющие провести буквальные аналогии между утопией Гастева и Единым Государством Замятина, между коллективизированным по пролеткультовским рецептам обществом и системой жизни «нумеров»: «Постепенно, шаг за шагом, вместо рассыпанных местных обычаев конструируется... экстерриториальный план рабочих часов, рабочих отдыхов, рабочих перерывов и проч. ...Постепенно расширяясь, нормировочные тенденции внедряются в боевые формы рабочего движения: стачки, саботаж, — социальное творчество, питание, квартиры и, наконец, даже в интимную жизнь вплоть до эстетических, умственных и сексуальных запросов пролетариата... Машинизирование не только жестов, не только рабоче-производственных методов, но машинизирование обыденно-бытового мышления, соединенное с крайним объективизмом, поразительно нормализует психологию пролетариата... Пусть нет еще международного языка, но есть международные жесты, есть международные психологические формулы, которыми обладают миллионы. Вот эта-то черта и сообщает пролетарской психологии поразительную анонимность, позволяющую квалифицировать отдельную пролетарскую единицу как А, Б, С или как 325, 075 и 0 и т. п. ...В дальнейшем эта тенденция незаметно создаст невозможность индивидуального мышления, претворяясь в объективную психологию целого класса с системами психологических включений, выключений, замыканий... Проявления этого механизированного коллективизма настолько чужды персональности, настолько анонимны, что движение этих коллективов-комплексов приближается к движению вещей, в которых как будто уже нет человеческого индивидуального лица, а есть ровные, нормализованные шаги, есть лица без экспрессий, душа, лишенная лирики, эмоция, измеряемая не криком, не смехом, а манометром и таксометром... Мы идем к невиданно-объективной демонстрации вещей, механизированных толп и потрясающей открытой грандиозности, не знающей ничего интимного и лирического»⁴⁵.

К. Левис и Г. Уэбер, сопоставившие этот текст и роман Замятина, прошли мимо знаменательной дискуссии, вызванной статьей «О тенденциях пролетарской культуры». Утопия Гастева встретила резкое неприятие главного теоретика Пролеткульта А. Богданова, назвавше-

⁴⁴ Фрагмент см.: Литературные манифесты (От символизма к Октябрю): Сб. мат.-лов. М., 1929. С. 131–136.

⁴⁵ Пролетарская культура. 1919. № 9/10. С. 43–45.

го ее «чудовищной аракчеевщиной»⁴⁶. Богданов точно заметил, что в схеме Гастева «есть еще одна сторона, скрытая, но страшно важная. За его коллективом... невидимо чувствуются руководящие *авторитеты*». Он полагал, что таким авторитетом является «социальная группа необезличенного... ученого *инженерства*, которое будет... вести общее руководство над анонимно-стихийным коллективом»⁴⁷. В Едином Государстве Замятина этой группе соответствует институт Хранителей с Благодетелем на вершине. Замятин в данном случае лишь довел схему до логического итога, следуя давней истине: «Все утопии имеют две общие черты: диктатора и папу, которые чаще всего соединены в одном лице» (Э. Кине. «Революция»)⁴⁸.

В нарисованном Замятиным обществе принято видеть прообраз диктатур XX столетия, своего рода модель тоталитарного режима. Думается, что не только тоталитарность как таковая определяет своеобразие Единого Государства. В данном случае она — следствие эгалитарности, порождение эпохи «подавления личности во имя масс»⁴⁹. Замятин наглядно показал, что общество, в котором идея равенства стала самодовлеющей и приобрела абстрактный характер, порождает систему, насильственно поддерживающую эгалитарность. Эта система, корпорация (в романе «Мы» — Хранители) заинтересована в поддержании уравнительности как основы собственной власти, принципа, блестяще выраженного лозунгом Оруэлла: «Все животные равны, но некоторые животные равны более, чем другие».

В основу картины будущего, нарисованной в романе «Мы», лег, очевидно, и проект Гастева, концентрированно выразивший и доведший до абсурда пролеткультовские идеи, — Гастев практически выполнил задачу, которую Замятин сформулировал устами одного из своих героев. «...Чтобы определить материал идеи, нужно... капнуть на него сильнодействующей кислотой, — рассуждал Д-503. — Одну из таких кислот знали и древние: *reductio ad finem*»⁵⁰. Замятин как бы привел в движение схематизированную конструкцию пролеткультовца и, поверив ее человеческим чувством, продемонстрировал нравственную порочность.

Существует и более конкретное доказательство того, что антиутопия «Мы» ориентирована в значительной мере на пролеткультовскую

⁴⁶ Там же. С. 50.

⁴⁷ Там же. С. 52.

⁴⁸ Цит. по: История Французской революции / Сочинение Минье. СПб., 1901. С. 432.

⁴⁹ Замятин Е. Завтра // Замятин Е. Соч. С. 407.

⁵⁰ Доверение до предела (*лат.*). Знамя. 1988. № 5. С. 105.

доктрину. В начале 1922 г. вышел второй выпуск журнала «Дом искусств». В нем Замятин поместил своего рода продолжение памфлета «Я боюсь» — небольшую статью «Рай», подписанную псевдонимом «Мих. Платонов»⁵¹. В памфлете писатель лишь предупреждал о грозящем русской культуре «католицизме». Он достаточно снисходительно писал: «Пролеткультское искусство — пока шаг назад, к шестидесятым годам»⁵². В статье «Рай», опираясь на материалы литературно-художественных журналов 1920 г., Замятин воссоздал более острую ситуацию, когда «неюрькие молчат», а на «гранитном фундаменте монофонии создается новая русская литература...»⁵³. В 1921 г. у писателя вызывали тревогу прежде всего связанные с Пролеткультом поэзия и проза, все более определенно задающие тон остальной литературе. В нарисованном Замятин образе современной литературной школы явственно обозначились черты будущего мироустройства, воссозданного в романе «Мы».

Формулировки Замятина-критика буквально перекликаются с фрагментами романа. Один из сквозных мотивов антиутопии — «рай» — разнообразное и, на первый взгляд, окончательно приведенное в равновесие общество становится воплощением «древней легенды о рае». Однако в статье Замятина нет «райского», «ангельского» единогласия, определяющего облик литературы, в котором все громче звучал голос Пролеткульта.

«Мы» (1920): «...Древняя легенда о рае... Это ведь о нас... Тем двум в раю — был предоставлен выбор: или счастье без свободы — или свобода без счастья... Они, олухи, выбрали свободу... Мы помогли Богу окончательно одолеть Дявола... И готово: опять рай... Никакой этой путаницы о добре, зле: все — очень просто, райски, детски просто»; «люди жили еще в свободном, т. е. ... диком состоянии»⁵⁴.

«Рай» (1921): «...Если бы Он (Творец. — И.Д.) сразу избавил человека от дикого состояния свободы... В полифонии всегда есть опасность какофонии... Ведь знал же Он это, учреждая рай: там — только монофония, только ликование... Мы, несомненно, живем в эпоху космическую — создания нового неба и новой земли. И, разумеется, ошибки Иалдабаофа мы не повторим, полифонии, диссонансов — уже

⁵¹ К. Левис и Г. Уэбер показали, что фрагменты романа интонационно идентичны строфам, цитированным в статье Замятина (*Lewis K., Weber H. P. 254. Ср.: P. 257–258*). На принципиальное значение этой статьи указывает: *Barrat A. The first entry of «We» // The Structural analysis of russian narrative fiction. (Keel, 1982). P. 105.*

⁵² Дом искусств. 1921. № 1. С. 44.

⁵³ Там же. № 2. С. 91.

⁵⁴ Знамя. 1988. № 4. С. 155–156, 135.

не будет: одно величественное, монументальное, всеобъемлющее единоголосие. Иначе — какое же воплощение древней... мечты о рае?»⁵⁵.

Немаловажно, что мотив «рая» в романе и статье мог ассоциироваться в сознании современников с романом Достоевского «Бесы»: «— Я предлагаю не подлость, а рай, земной рай, и другого на земле быть не может, — властно заключил Шигалев»⁵⁶. Эта связь тем более разительна, что в моменты, когда поэт R-13 рассуждает о преимуществах «счастья без свободы», его речь напоминает развязный говорок Петра Верховенского⁵⁷. Пролеткультовская литература вступала в связь с образами «Бесов» и помимо романа Замятина. Так, например, в 1922 г. М. Герасимов воспел преобразующую деятельность пролетария, приводящего планету в порядок с помощью

⁵⁵ Дом искусств. 1921. № 2. С. 91. Ср.: «...теория привела их (русских революционеров. — И.Д.) к идее “диктатуры классово-сознательного пролетариата”, а далее подразумевалось — теперь мы видим, до какой степени туманно, — что возникнет новое небо и новая земля... Но мы убедились, что небо в России все то же, и земля все та же...» (Уэллс Г. Россия во мгле. М., 1970. С. 50). Замятин, знаток творчества Уэллса, непосредственно общался с ним, когда английский писатель посетил Петроград в окт. 1920 г. (см.: Дом искусств. 1921. № 1. С. 76; Замятин Е. Уэллс // Вестник лит-ры. 1920. № 11. С. 16). Чуковский отметил в дневнике, что «Замятин беседовал с Уэллсом о социализме» (цит. по: Наше наследие. 1988. № 2. С. 95). Вероятно, некоторые оценки, высказанные в этой беседе, отразились в книге Уэллса. В то же время цитируемые фрагменты восходят к общему источнику — Апокалипсису: «И увидел я новое небо и новую землю, ибо прежнее небо и прежняя земля миновали...» (Откр 21, 1).

⁵⁶ Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. М., 1974. Т. 10. С. 312. «Бесы», впрочем, содержат не единственный в русской литературе прошлого века прообраз Единого Государства. Несомненно, предвосхищает его и угрюм-бурчеевский город Непреклонск: «Страшная масса исполнительности, действующая как один человек, поражала воображение. Весь мир представлялся испещренным черными точками, в которых, под бой барабана, двигаются по прямой линии люди, и все идут, все идут. Эти поселенные единицы, эти взводы, роты, полки — все это, взятое вместе, не намекает ли на какую-то лучезарную даль... Что же это, однако, за даль?.. — Ка-за-р-рмы! — совершенно определенно подсказывало возбужденное до героизма воображение» (Салтыков-Щедрин М. Собр. соч.: В 20 т. М., 1969. Т. 8. С. 406–407). Не случайно в 1927 г. Замятин обратился непосредственно к книге Щедрина, создав предназначенную для театра инсценировку «История города Глупова» (см.: Scheffler L. Op. cit. S. 259).

⁵⁷ «Это древние стали бы тут судить, рядить, ломать голову — этика, неэтика... Ну, да ладно; словом, вот этакую вот райскую поэмку, а? И при этом тон серьезнейший... понимаете? Штучка, а?» (Знамя. 1988. № 4. С. 156). Ср.: «Знаете ли, я думал отдать мир папе... А старикашка согласится мигом. Да другого ему и выхода нет, вот помяните мое слово, ха-ха-ха, глупо? Говорите, глупо или нет?» (Достоевский Ф. Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 10. С. 323 и др.).

токарного станка: «...Срезал Ривьеру, Романтику; / Из Великого в Атлантику / Пробороздил второй Панамский канал, / Везувий дрогнул, упал... / Просто — еще усилие, / И мы отшлифуем тебя, земля. / Вырвем везувийные гнойники, / Прыщи старого и наросты. / По невиданному плану / Я срезал целые горы, / Белые Монбланы / Стекали от упорного суппорта...»⁵⁸.

Стихи Герасимова с пугающей буквальностью реализовали метафору восхищенного шигалевской проповедью Петра Верховенского: «Цицерону отрезывается язык, Копернику выкальвают глаза, Шекспир побивается камнями — вот шигалевщина!.. — Слушайте, Ставрогин: горы сравнять — хорошая мысль, не смешная. Я за Шигалева!»⁵⁹.

В текстуально совпадающих выражениях характеризует Замятин основы жизни Единого Государства, способ мышления его подданных и ситуацию, складывавшуюся в русской словесности в 1920 г. не в последнюю очередь благодаря литераторам пролеткультовского толка:

«*Мы*» (1920): «...Неизвестное органически враждебно человеку, и homo sapiens — только тогда человек в полном смысле этого слова, когда в его грамматике совершенно нет вопросительных знаков...»

«Мерными рядами, по четыре, восторженно отбивая такт, шли нумера, — сотни, тысячи нумеров, в голубоватых юнифах...»; «— Ясно, — перебила 1, — быть оригинальным — это значит как-то выделяться среди других. Следовательно, быть оригинальным — это нарушить равенство... И то, что на идиотском языке древних называлось “быть банальным”, у нас значит: только исполнять свой долг».

«...У нас приручена и оседлана когда-то дикая стихия поэзии. Теперь поэзия — уже не беспардонный соловьиный свист: поэзия — государственная служба, поэзия — полезность. Наши знаменитые “Математические Нонны”... А “Ежедневные оды Благодарителю”?.. А жуткие красные “Цветы судебных приговоров”?..»⁶⁰

«*Рай*» (1921): «...В монофонической вселенной вообще нет места вопросам. В самом этом изогнутом теле вопроса — ? — разве не чувствуется Великий Змий, сомнениями искушающий блаженных обитателей древнего рая?»

«Все они (прозаики “новой вселенной”. — *И.Д.*) сливаются в одно монофонически-серое как величественные роты, шеренги, батальоны одетых в униформу. Впрочем, как же иначе ведь не быть банальным — это значит выделиться из стройных рядов, это значит — нарушить закон всеобщего равенства. Оригинальность — несомненно преступна».

⁵⁸ Пролетарские поэты первых лет советской эпохи. Л., 1959. С. 211–212.

⁵⁹ Достоевский Ф. Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 10. С. 322–323.

⁶⁰ Знамя. 1988. № 5. С. 106; № 4. С. 132, 142, 158.

«Душеполезные беседы — большая часть беллетристики новой вселенной... И поучение на тему: “Да здравствует единая трудовая школа!”. И поучение на тему: “Сильнее любите, сильнее смерти долг революционера”. И поучение на тему: “Нет старого бога, которому служат представители тьмы, невежества, суеверия”...»⁶¹

Перед художественной интеллигенцией круга «Дома искусств» встал не только вопрос, за какой гранью человек перестает быть личностью, но и вопрос, где предел, за которым искусство, утрачивая самооценку, перестает быть собой. «Но что нам делать с розовой зарей / Над холодеющими небесами, / Где тишина и неземной покой, / Что делать нам с бессмертными стихами? / Ни съесть, ни выпить, ни поцеловать...» — эти строки одного из вершинных произведений Гумилева («Шестое чувство», 1921) обретают особый смысл в контексте напряженных споров 1910–1920-х гг. о природе и назначении искусства. С внутренней логикой этой полемики связаны перепубликация раннего (1906) диалога А. Блока «О любви, поэзии и государственной службе» левозсеровской газетой «Знамя труда» (1918. 28 апр.) и его отдельное издание берлинским издательством «Скифы» (1920). Некоторые его мотивы, начиная с названия, перекликаются с приведенным фрагментом романа «Мы». «Поэт... Литература должна быть общественной!.. Литература должна быть насущным хлебом! Шут... Литература развивает фантазию, фантазия — мать бездны»⁶². Повествование Замятина о хирургическом удалении фантазии для обуздания мятежных порывов «номеров» перекликается не только с этим фрагментом диалога. В характере взаимоотношений Благодетеля и Строителя Интеграла, в метаниях Д-503, в отчаянии готового расстаться с «фантазией», т. е. отказаться от остатков свободы, ощутимы реминисценции разговора блоковских персонажей «Придворный... Но наградой за некоторую утрату личности служит зато сознание свято исполненного долга... Поэт. Последние ваши слова очень важны для меня. Меня привело к вам именно желание пожертвовать своей фантазией общественному благу»⁶³.

Анализируя в статье «Рай» конкретное литературное явление, Замятин-критик постоянно находился в кругу образов романа. Так, выражая надежду на превращение некоторых пролетарских писателей «в настоящих поэтов знающих наши, человеческие, метания и цели»⁶⁴, он прочерчивает путь, которым проводит хотя и не до конца,

⁶¹ Дом искусств. 1921. № 2. С. 91–93.

⁶² Блок А. Собр. соч.: В 8 т. М.; Л., 1961. Т. 4. С. 65.

⁶³ Там же. С. 69.

⁶⁴ Дом искусств. 1921. № 2. С. 92.

своего Д-503. В числе писателей, из произведений которых Замятин черпал материал для обобщений в статье «Рай», большинство составляли близкие к Пролеткульту литераторы — В. Кириллов, С. Обрадович, В. Александровский, И. Садофьев и др. В ряду с ними стоят В. Брюсов, С. Городецкий, Дир Туманный — но не Маяковский! А между тем некоторые образчики «райской» единогласной литературы заимствованы из того же выпуска «Художественного слова», где впервые появились фрагменты «150 000 000», а ко времени публикации статьи писатель безусловно знал полный текст поэмы. Однако беспокойство вызывают у него не буйные призывы: «Пули, погуще! / По оробелым! / В гущу бегущим / грянь, парабеллум!» или: «Стар — убивать! / На пепельницы черепа!», а, казалось бы, близкие по тону, но вялые и претенциозные строки А. Дорогойченко, напоминающие эпизод испытаний двигателей Интеграла, испепеливших «десяток зазевавшихся нумеров», чье исчезновение ни на секунду не прервало работу: «Мы в кипящем Гольфштреме крови. То и дело плывут костяки. Пустяки! Доплывем...»⁶⁵. Напротив, Маяковский, наряду с Андреем Белым, Есениным, Клюевым и Пильняком, недвусмысленно противопоставлен как «земной» поэт литераторам «райской» монофонии⁶⁶. Как видно из выступлений Замятина этого периода, для него «Маяковский — большой поэт...». Путь же «художников очень больших, — писал Замятин в статье “Грядущая Россия”, — это всегда путь Агасфера, это всегда — хождение по мукам, всегда измена синице в руках ради журавля в небе»⁶⁷. В этих словах — критерий отношения создателя романа «Мы» к поэту и поэзии и, в частности, к Маяковскому начала 1920-х гг.

Очевидно, что Пролеткульт, наиболее одиозно выразивший эгалитарные тенденции революционной эпохи, был одним из центральных, хотя и далеко не единственным объектом полемики Замятина в пору создания романа «Мы». Значит ли это, что футуризм и Маяковский совсем не отразились в замятинской антиутопии?

Прикладная сторона творчества Маяковского, особенно полностью осуществившаяся в идеях Лефа и стихотворной публицистике,

⁶⁵ Там же. С. 91. (Пренебрежение жизнью «единиц» характерно для оперировавших многомиллионными массами пролеткультовских поэтов. Ср.: «Снарядополет — десять миллиметров от лбов. Тридцать лбов слизано — люди в брак» (А. Гастев. «Пачка ордеров». 1921). Цит. по: *Гастев А. Поэзия рабочего удара*. М., 1971. С. 216).

⁶⁶ Из статьи «Рай»: «Новорожденные москвичи из “Горна” и “Кузницы” идут опасным путем тех ангелов, которые любили прекрасных земных дочерей Сифа: они любят Белого, Маяковского, Есенина» (Дом искусств. 1921. № 2. С. 92). О Клюеве и Пильняке см.: Там же. С. 92, 93.

⁶⁷ Дом искусств. 1921. № 2. С. 95.

на рубеже 1910–1920-х гг. становилась все более явной и вполне могла преломиться в романе «Мы». В «Стансах о половой гигиене» или в «бессмертной трагедии “Опоздавший на работу”» без труда узнаются агитки, подобные «Рассказу о том, как кума о Врангеле толковала без всякого ума»⁶⁸. Возможны и другие футуристические реминисценции в книге Замятина. Но ассоциации с футуризмом возникают в романе постольку, поскольку идеи и пафос «будетлян» и пролеткультовцев сближаются, выражая общие для авангардизма рубежа 1910–1920-х гг. закономерности⁶⁹. Стихийно развивавшаяся и внутренне противоречившая любой доктрине поэзия Маяковского — какие бы формы она в ту пору ни принимала — вряд ли могла служить для Замятина воплощением действительно уравнилельных идей.

Послереволюционное творчество поэта Замятин оценивал неоднозначно: «...В стихах о бабе у Врангеля — уже не прежний Маяковский — Эдиссон, пионер, каждый шаг которого — просека в дебрях: из дебрей он вышел на ископыченный большак, он занялся усовершенствованием казенных сюжетов и ритмов. Впрочем, что же: Эдиссон тоже усовершенствовал изобретения Грэхэма Белля»⁷⁰. В рукописи статьи «Я боюсь» оценка была еще более острой. Как

⁶⁸ Надо отметить, однако, что в сер. 1920-х гг. Замятин связывал процесс насаждения утилитаризма в искусстве отнюдь не с творчеством Маяковского, а с деятельностью Л. Авербаха: «Снижение цен, санитарное благополучие города, тракторизация деревни — очень хорошо... Я представляю себе отличный газетный фельетон на эти темы (который завтра будет забыт)... Что значит для художественной литературы “организовывать жизнь”? Авербах понимает это так: “Молочная кооперация будет темой художественного произведения новых писателей, потому что она является делом социальной практики новой эпохи”. Это звучит как злой анекдот, но этот злой анекдот на память потомству Авербах сочинил сам о себе» (*Замятин Е. Цель // Замятин Е. Соч. С. 454–455*).

⁶⁹ В этом отношении характерен следующий факт. В 1918 г. вышла книга одного из ведущих теоретиков левого искусства, художественного критика Н. Пунина, написанная в соавторстве с Е. Полетаевым. Трактат Пунина и Полетаева, рисовавший будущее мироустройство как «культурное общество», которое «не знает свободы и знает скорее добровольное рабство, организованное на творчестве в интересах Целого», вызвал у наркома просвещения сочувственные ассоциации с сочинениями Гастева (см.: *Полетаев Е., Пунин Н. Против цивилизации*. Пг., 1918. С. 42. Замечание Луначарского см.: Там же. С. V). Не случайна поэтому и аберрация венгерской исследовательницы, поставившей эту книгу в связь с проблематикой романа «Мы» — в ее статье Пунин и Полетаев ошибочно причислены к пролеткультовцам. См.: *Каман Э. О коллективизме: Из истории старых литературных споров революционных лет // Slavica*. 1981. XVII. S. 159.

⁷⁰ Дом искусств. 1921. № 1. С. 44.

указал А. Ю. Галушкин, в текст не вошла фраза: «...его ростопчинские вирши, печатавшиеся в “Искусстве коммуны” и ныне печатающиеся в “Окнах московского РОСТА”, — это уже не прежняя его ревущая медь, это — дребезжание скворца»⁷¹. В рукописи остались также и другие резкие слова о Маяковском, относящиеся к 1920 г.: «Отчего же вы, вы — писатели... прорубившие в умах просеки для революции, — отчего вы теперь не поете ей гимнов?.. Именно потому, что революция победила... Написать одобряемую... “Мистерию-буфф” — гарантировано сотни тысяч! Написать книжку сказок в стиле Д. Бедного — вернейшее средство стать богатым! И потом — почет, и потом — популярность, и потом — автомобиль... Не смешно ли... нажать теперь законных (sic!) плодов?»⁷².

Эти высказывания касаются, однако, не проблем коллективистской этики. Спор Замятина с Маяковским лежал в иной плоскости. В центре его — одна из главных проблем художественных дискуссий 1920-х гг., прослеживающаяся и в романе «Мы» (характерен в этом отношении, например, образ R-13 — «государственного поэта», не случайно оказавшегося в числе зачинщиков восстания)⁷³, — литература и революция, взаимосвязь художника и общества. Спор этот был неизбежен — Маяковский, вчерашний лидер футуристов, более явственно становился одной из центральных фигур литературного процесса⁷⁴.



⁷¹ Лит. обозрение. 1988. № 2. С. 101. Примечательно, что, исключая эти строки, Замятин смягчал, а не ужесточал оценку Маяковского.

⁷² Цит. по: Scheffler L. Op. cit. S. 40.

⁷³ См. об этом: Russel R. Literature and Revolution in Zamiatin's «My» // The Slavic and East European Review. Vol. LI. January. 1973.

⁷⁴ Вопрос о литературных отношениях Замятина и Маяковского в период, последовавший за созданием романа «Мы», нуждается в самостоятельном исследовании.