



М. А. ХАТЯМОВА

**Метатекстовая структура
романа Е. Замятин «Мы»***

Наследие Е. Замятин предстает собой наиболее полный образец саморефлексии литературы своего времени. Публицистика, критические статьи и лекции писателя образуют традиционный вариант эстетической рефлексии, сопровождающей художественное творчество. Повествовательные формы сказа, стилизации, использующиеся в классическом авторстве с целью достоверного реалистического изображения действительности «изнутри» сознания субъекта, близкого изображаемой среде, преобразуются Замятином в модернистский текстопорождающий принцип. Проза Замятин имплицитно рефлексирует по поводу собственной повествовательной организации; способами такой рефлексии становятся литературоцентрические формы орнаментального сказа, стилизации, персонального повествования, «романа о романе», «обеспечивающие» мифологический модернистский сюжет¹.

Наличие избыточно «литературных» повествовательных форм в художественной системе Замятин (от орнаментального сказа и разных типов стилизации — до «романа в романе») свидетельствует о становлении метахудожественного повествования, в котором «сюжет о жизни» неизменно проецируется на «сюжет о творчестве», о противоречиях творческого сознания.

Два экспериментальных в жанровом смысле романа писателя (антиутопия «Мы» и исторический роман «Бич Божий») являются и метароманами, определяющими (наряду с творчеством В. Набокова, О. Мандельштама, М. Булгакова) становление метапрозы в XX в.

* Публикуется впервые.

¹ См.: Хатямова М.А. Формы литературной саморефлексии в русской прозе первой трети XX в. М.: Языки славянской культуры, 2008. С. 23–158.

Всесильности природного закона превращения энергии в энтропию Замятин противопоставляет неразрывность диалогической культурной цепи: герои его романов в катастрофических обстоятельствах создают свои тексты об истории, которые ее «переживают». Метароманы Замятиня подтверждают глубокую заинтересованность их автора в проблеме литературной саморефлексии.

В последние годы социально-философское прочтение романа Е. Замятиня «Мы» уступает место осмыслению романной формы. Структура «текста в тексте», совпадение не только названий (записки Д-503 названы так же, как и роман автора, — «Мы»), но и границ сочинений автора и его героя сообщают «запискам», «конспектам», «дневнику» Д-503 статус предмета изображения². Диапазон истолкования текстовой и повествовательной структур романа «Мы» достаточно широк. Б. Ланин и М. Борицанская, а позже В. Евсеев рассматривают дневник Д-503, первоначальную форму повествования, в качестве регулярного признака антиутопии, построенной на обнаружении подсознания героя и общества³. Р. Гольдт, М. Любимова выдвигают в центр каноническую семантику дневника, документальная и психологическая основа которого вписывается в «публицистический контекст» эпохи⁴. Е. Скороспелова, Н. Кольцова сравнивают повествование в «Мы» с «Записками сумасшедшего» Н. Гоголя, подчеркивая, что «дневник безумца» у Замятиня, в отличие от классических «Записок», свидетельствует о возрождении личности героя⁵.

² Ср.: «Вставное произведение должно складываться на наших глазах, так или иначе исследовать само себя и тем самым прямо влиять на постепенное формирование произведения внешнего <...> “Роман в романе”, таким образом, превращается в “роман о романе”, причем о том самом, который создается по ходу изложения» (Бак Д.П. История и теория литературного самосознания: Творческая рефлексия в литературном произведении. Кемерово: КГУ, 1992. С. 23).

³ Ланин Б., Борицанская М. Русская антиутопия XX в. М., 1994. С. 52; Евсеев В. «Я — перед зеркалом»: Первоначальная форма повествования и полифункциональность приема «зеркальности» в антиутопии Е. И. Замятиня // Творческое наследие Е. Замятиня: Взгляд из сегодня. Кн. V. Тамбов: Изд-во ТГУ, 1997. С. 148–158.

⁴ Гольдт Р. Последнее убежище личности. Записки Д-503 и психология личности в подлинных дневниках межвоенного периода // Евгений Замятин и культуры XX в. СПб: Изд-во РНБ, 2002. С. 37–63; Любимова М.Ю. Биография Е. И. Замятиня: Источники для реконструкции // Там же. С. 30–31.

⁵ Скороспелова Е. Русская проза XX в. От А. Белого («Петербург») до Б. Пастернака («Доктор Живаго»). М.: ТЕИС, 2003. С. 219; Кольцова Н. «Мы» Евгения Замятиня как неомифологический роман. Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. М., 1998. С. 19–20.

Н. Скалон, напротив, связывает текст романа Замятин с «Записками из подполья» Ф. Достоевского: «герои одновременно ведут диалоги с самим собой и с воображаемым читателем — оппонентом их записок»⁶. Й. Петерс дает психоаналитическое истолкование записок героя как «личных записок автора о самом себе», основываясь на сближении «автора дневника» и «публицистического автора»⁷. Ряд авторов, начиная с Г. Морсона⁸, связывают нарративную структуру романа с текстообразующей проблемой творчества. Е. Скороспелова, указывая на многожанровую природу романа Замятин, называет «Мы» «романом о романе», в котором онтологизируется рукопись погибшей личности⁹. С. Пискунова рассматривает роман Замятин в «историко-поэтической перспективе» «философско-гносеологического романа»¹⁰. Л. Геллер отмечает парадоксальность записок, которые ведутся от имени математика, обладающего глазами художника, живописца; преобладающие зрительные впечатления героя сближают автора с близкой авангарду живописью¹¹. Л. Долгополов¹², И. Доронченков¹³, Н. Скалон¹⁴ и Л. Геллер¹⁵ обосновывают литературную полемику Замятин с футуризмом, Пролеткультом, крестьян-

⁶ Скалон Н. Будущее стало настоящим (роман Е. Замятин «Мы» в литературно-философском контексте). Тюмень: ИПЦ «Экспресс», 2004.

⁷ Петерс Й.-У. Я и Мы. Трансформация авторского «Я» в автора дневника в романе Е. Замятин «Мы» // Автор и текст: Сб. статей / Под ред. В. Марковича и В. Шмидта. СПб., 1996. С. 437–439.

⁸ «Роман о рождении романа, литература о новом открытии литературы, «Мы» полон рефлексии. Начиная с заголовка <...> «Мы» рассказывает историю романа «Мы». Он рассказывает собственную историю не только как историю возрождения литературного жанра, но и — вслед за Шкловским и Стерном — физическую историю самой рукописи. Запись 4-я, например, сообщает об упавшей на нее слезе, а в записи 19-й Д-503 прикрывает страницами рукописи «Мы» выдающий его тайну розовый талон» (Морсон Г. Границы жанра // Утопия и утопической мышление. М.: Прогресс, 1991. С. 242).

⁹ Скороспелова Е. Русская проза XX в. От А. Белого («Петербург») до Б. Пастернака («Доктор Живаго»). С. 229.

¹⁰ Пискунова С. «Мы» Е. Замятин: Мефистофель и Андогин... // Вопросы литературы. 2004. № 6 (Ноябрь–декабрь). С. 99–114.

¹¹ Геллер Л. В «дивном храме» соответствий. «Мы» Е. Замятин и диалог прозы с живописью // Геллер Л. Слово мера мира. Статьи о русской литературе XX в. М., 1994. С. 79 и др.

¹² Долгополов Л. К. Е. Замятин и В. Маяковский (к истории создания романа «Мы») // Русская литература. 1988. № 4. С. 182–185.

¹³ Доронченков И. А. Об источниках романа Е. Замятин «Мы» // Русская литература. 1989. № 4. С. 188–199.

¹⁴ Скалон Н. Будущее стало настоящим... С. 39–40.

¹⁵ Геллер Л. В «дивном храме» соответствий. С. 78–96.

скими поэтами, конструктивизмом. Наконец, Б. Дубин исследует роман в аспекте «проблемы реальности, ее оснований и устройств, инстанций и способов ее удостоверения»¹⁶.

Выделение «сюжета письма» в романе открывает метатекстовую структуру романа, один из уровней которого сюжет творчества, ставший самоопределением автора (Замятиня) в пространстве современной культуры. Время создания романа (кон. 1910-х — нач. 1920-х гг.) совпадает с периодом эстетической рефлексии Замятиня. В эти годы он читает начинающим писателям лекции по технике художественной прозы, в которых осмысливает опыт собственного творчества, активно выступает в периодике и по общественно-политическим проблемам, и по проблемам искусства. Идея нового языка искусства вызревала у Замятиня параллельно созданию романа «Мы», о чем свидетельствуют текстуальные совпадения, перенесение основных концептов романа (энтропии/энергии, бесконечной революции, разнополюсного устройства мира) в написанные позднее статьи «Рай» (1921), «О синтетизме» (1922), «Новая русская проза» (1923), «О литературе, революции, энтропии и о прочем» (1924).

Роман «Мы» свидетельство творческой зрелости художника, аккумулирующее опыт предшествующего творчества. В повести «Островитяне» (1917), написанной в Англии и явившейся подготовительной работой к роману, фабулу и сюжет определяет проблема долга, закодированная в имени одного из главных героев — викария Дьюли (англ. dully — «должный, в должное время», но и «двойственный»). В литературе неоднократно отмечалась поляризация персонажей повести по наличию рационального/стихийного, аполлонического/дионисийского основ характера. Безусловная предпочтительность для автора второй пары оппозиций как будто не требует доказательств¹⁷; на наш взгляд, Замятин дает более сложную эстетическую оценку сознания человека. Внешний конфликт между миром Джесмонда и адвокатом ОКелли и Диidi выражают противоборство между окончательно энтропиизовавшимся кантианством (категорический императив выродился в «Завет принудительного спасения» викария) и ницшеанством дионисийствующих несогласных. Однако изображение нецелостности, «текучести» внутреннего мира каждого из персонажей

¹⁶ Дубин Б.В. Быт, фантастика и литература в прозе и литературной мысли 20-х гг. // Тыняновский сб.: Четвертые Тыняновские чтения. Рига, 1990. С. 164.

¹⁷ См.: Воробьева С.Ю. Концепция мира и человека в повести Е. Замятиня «Островитяне» // Творческое наследие Е. Замятиня: Взгляд из сегодня. Кн. XII. Тамбов: Изд-во ТГУ, 2004. С. 312–318.

(почти все главные герои стремятся к противоположному полюсу, и даже викарий Дьюли спасается от внутреннего хаоса «расписанием») переводит конфликт во внутренний. Несовершенный человек — Кембл, выходящий из одного мира в другой благодаря любви, оказывается не нужным как миру догм, так и новой породе людей, взрывающей эти догмы. Если первые формализовали этическое до внешнего распорядка дня, то вторые лишены этики. О'Келли, защищающий личность адвокат, шутит, что главная привилегия «высшей породы интеллекта» адвокатов — лгать, что он и проделывает с доверившимся ему Кемблом. Антиномии аполлонического и дionисийского взаимопроникают, являются неотъемлемым свойством сознания, и авторского в том числе. Тотальная ирония повествователя и финал повести свидетельствуют, что противоречия собственного сознания и ценностный кризис автором осмыслены. Если бы автор в finale превратил Кембла в мистера Краггса из «Ловца человеков», как первоначально было задумано¹⁸, то можно было говорить о самоидентификации автора с дionисийско-ницшеанской стихией. Но герой «отказался быть негодяем»: Кембл убивает О'Келли, который по-ницшеевски «ведет скверную игру» и «рискует собой»¹⁹, а Джесмонд казнит Кембла.

В замятиноведении неоднократно дневник героя романа «Мы» рассматривался как форма выражения пробуждающейся личности, как движение сознания героя от энтропии к энергии, от единого государства — к Мефи, от Аполлона — к Дионису²⁰. Герой освобождается от долга нумера перед Единым Государством, но другой идентичности не обретает: дionисийская свобода оказывается мифом. Исследователи останавливаются перед выводом о тотальном релятивизме автора, отмечая постоянные для Замятина ценности — любовь, материнство, органика жизни, письмо. Мы попытаемся показать, что эти ценности в романе не самодостаточны, но утверждают концепцию искусства как верховной реальности. Такое прочтение открывает анализ нарративной структуры романа: дневник Д-503 разворачивает две главные дискурсивные практики русской литературы послереволюционного времени — зарождающегося соцреализма и авангарда. (Социалистический реализм как литературное направление возникает позднее, но его дискурс формируется в кон. 1910-х гг.) Замятин, полемизирующий с пролетарской, крестьянской и авангардистской утопиями, использу-

¹⁸ Замятин Е. Закулисы // Как мы пишем. М.: Книга, 1989. С. 30.

¹⁹ Ницше Ф. Соч.: В 2 т. М: Сирин, 1990. Т. 1. С. 736.

²⁰ Скороспелова Е.Б. Замятин и его роман «Мы». М.: МГУ, 2002; Давыдова Т.Т. Русский неореализм: идеология, поэтика, творческая эволюция. М.: Флинта, 2005. С. 189.

зует языки «государственного искусства» и авангарда и для описания эволюции сознания героя, и для художественного самоопределения автора в современной культуре. Популярное в замятиноведении отождествление автора со героем можно принять лишь отчасти. Если для героя его записи являются актом самосознания, способом освобождения от ложного долженствования²¹, то выстраивание автором записей героя в соответствии с господствующими канонами ставит проблему искусства как верховной реальности, следовательно, искусство имеет миссию выстраивать, провозглашать идеальное, должно²².

Вспомним, какие варианты «должного» предлагала русская литература кон. XIX — нач. XX в. В противоположность реалистической традиции, отражающей мир как объективную данность, русский декаданс, ориентировавшийся на романтическую модель, бежит из мира, где «Бог умер», в зазеркалье авторского сознания: «Я — Бог таинственного мира, / Весь мир в одних моих мечтах...» (Ф. Сологуб); «Я люблю себя как Бога» (З. Гиппиус). Субъективистскую ограниченность декадентов пытались преодолеть символисты, эзотерические цели творчества которых состояли в соединении Высшего, ноумenalного мира с феноменальным во имя Вселенского преображения. А. Белый писал: «Искусство жить есть искусство продлить творческий момент жизни в бесконечности времен, в бесконечности пространств; здесь искусство есть уже созидание личного бессмертия, т.е. религия»²³. Художник-символист — это медиум-посредник и пророк, через него говорит Бог, поэтому долг творца — созидать себя как теурга²⁴, видеть знаки «тех миров» и стремиться, чтобы преображение свершилось.

²¹ Ср.: «Нarrация как воплощение самосознания и выступает в замятинском романе процедурой “распрограммирования” героя — высвобождение его из-под контроля ничьего языка и вездесущего господства...» (Дубин Б. В. Литература как фантастика: письмо утопии // Дубин Б. В. Слово — письмо — литература. Очерки по социологии современной культуры. М.: НЛО, 2001. С. 36).

²² Ср.: «...Этот стиль («математизированная, машинизированная проза»). — М.Х.) имеет в романе особое значение как актуальная полемика и пародия языка, идеологии и практики Пролеткульта и конструктивистов, и, с другой стороны, как проявление модернистской, конструктивистской сущности писательского метода самого Замятиня, который вносит в литературу дух авангардного искусства» (Геллер Л. В «дивном храме» соответствий. С. 95). Не предполагает ли, в таком случае, сознательная автопародия и поиска другого типа творчества, альтернативного дискредитируемым?

²³ Белый А. Искусство // Белый А. Символизм как миропонимание. М.: Республика, 1994. С. 242.

²⁴ Тырышкина Е. В. Русская литература 1890-х — начала 1920-х гг.: от декаданса к авангарду. Новосибирск: НГПУ, 2002. С. 34.

Расколотости мира на земное и небесное в символизме акмеисты противопоставили идею целостности мира. Должное для акмеиста мастера, ремесленника — повторять акт божественного творения; сохранять и возделывать «сад культуры» и культурную память²⁵.

Авангард явился не только естественным развитием декадентства и символизма, но и реакцией на чрезмерную «оформленность» и «окультуренность» природы в акмеизме. Энергетика мира (т. е. материя в широком смысле) — источник творчества для авангардиста, главная задача которого подключиться к энергетическому потоку, творить «иное» по собственным законам, словом агрессивно воздействуя на мир. Н. Бердяев одним из первых почувствовал опасности авангарда: «Нарушаются все твердые грани бытия, все декристаллизуется, распластавается, распыляется. Человек переходит в предметы, предметы входят в человека, один предмет переходит в другой предмет, все плоскости смещаются, все планы бытия смешиваются. <...> Это сплошное нарушение черты оседлости бытия, исчезновение всех определенно очерченных образов предметного мира»²⁶. Важно, что и Замятин, признавая большую роль футуристов в смене языка искусства, в утверждении новой поэтики «смещения планов», видит кризисность футуристического искусства в изображении распадения вместо созиания, «интегрирования» («синтеза»): «Кубизм — искусство распыляющее»²⁷; футуристы поставили «в божницу себе дифференциал без интеграла — это котел без монометра. И оттого у них мир — котел — лопнул на тысячу бессвязных кусков, слова разложились в заумные звуки», поэтому «кубизм, супрематизм, «беспредметное искусство» «были нужны, чтобы увидеть, куда не следует идти...»²⁸.

Отталкиваясь от вседозволенности авангарда, соцреализм обнаруживает с ним генетическую связь: идея воздействия слова на мир доводится до предела, как и понимание цели искусства стать руководством к действию, давать правила существования и образцы поведения²⁹.

²⁵ Кихней Л.Г. Акмеизм: Миропонимание и поэтика. М.: МАКС Пресс, 2001. С. 14–34; Тюпа В.И. Постсимволизм: Теоретические очерки русской поэзии XX в. Самара, 1998. С. 96–143.

²⁶ Бердяев Н. Кризис искусства. М.: СП Интерпринт, 1990. С. 9.

²⁷ Замятин Е. Записные книжки. С. 50.

²⁸ Замятин Е. О синтетизме // Замятин Е. Я боюсь. М.: Наследие, 1999. С. 79, 76.

²⁹ См.: Тюпа В. Постсимволизм. С. 44–95; статьи Е. Добренко, Х. Гюнтера, Б. Грайса, А. Флакера, К. Кларк, И. Есаулова, Т. Лахузена — Вопросы литературы. 1992. Вып. 1 (Тоталитаризм и культура. С. 4–221); Вып. 3 (Авангард вчерашний и сегодняшний. С. 115–191).

В романе «Мы» художественные стратегии начала ХХ в. оцениваются героем и автором, поэтому самоопределение героя происходит не только в социально-психологической сфере, но и в сфере эстетических ценностей.

В первой записи героя («конспекте») Единое Государство представлено как «тотальное произведение искусства» (Х. Гюнтер)³⁰, у которого есть свой создатель (Благодетель), идея (постройка Интеграла), персонажи (нумера, «стальные шестиколесные герои великой поэмы»), стилистический канон (Государственная газета), монументальная символика (стали, камня, чугуна, машины и т. д.). Эстетизации изображаемой реальности способствует и отсутствие повествовательной рамки: пространство изображаемой действительности совпадает с пространством текста. Стиль записок Д-503 предопределен публицистическим каноном Государственной газеты, авторство героя условно; он, представитель массы, «мы», очерчивает принципы письма, своей работы на благо Единому государству в соответствии с главным принципом соцреалистического дискурса — дублировать фрагменты «канонического сверхтекста»³¹, отказавшись от индивидуального творчества: «Я просто списываю — слово в слово — то, что сегодня напечатано в Государственной Газете...» (с. 211)³². Следующий далее большой отрывок из сверхисточника лишь обосновывает диктатуру публицистичности в «государственном дискурсе», взятом героем на вооружение. Нумер Д-503, как и все нумера Единого Государства, получает «приказ от имени Благодетеля» увековечить «красоту и величие» Единого Государства в «трактатах, поэмах, манифестах, одах или иных сочинениях». Творчество это вторично по отношению к жизненной практике (готовящийся запуск Интеграла) и подотчетно государству. Нумер Д-503 демонстрирует самозабвенное исполнительство и готовность без остатка раствориться в «мы»: «Я лишь пытаюсь записать то, что вижу, что думаю — точнее, что мы думаем (именно так: мы, и пусть это «Мы» будет заглавием моих записей). Но ведь это будет производная от нашей жизни, от математически совершенной жизни Единого Государства, а если так, то разве это не будет само по себе, помимо моей воли, поэмой? Будет — верю и знаю» (с. 212). Переписывание неких сверх-идей в соответствии с социальным заказом требует человека в его социальной функции, которая заменяет

³⁰ Гюнтер Х. Железная гармония (государство как тотальное произведение искусства) // Вопросы литературы. 1992. Вып. 1. С. 27–41.

³¹ Тюпа В. Постсимволизм. С. 53.

³² Здесь и далее цитаты приводятся по изд.: Замятин Е. Собр. соч.: В 5 т. Т. 2. Русь. М.: Русская книга, 2003, — с указанием страниц в скобках.

ему имя. «Патетическая безымянность» (В. Тюпа)³³ героев Замятинова пародирует самозабвение личности в литературе нарождающегося соцреализма: «Я, Д-503, строитель Интеграла, — я только один из математиков Единого Государства» (с. 212).

«Автор» записок и Главный строитель Интеграла Д-503 воплощает в себе конструктивистское отождествление инженера и художника³⁴ (позднее трансформировавшееся в сталинское «инженер человеческих душ»), для которого личность — лишь элемент технической и социальной системы: красота «машинного балета» уподобляется им «эстетической подчиненности, идеальной несвободе» танца, а «опережение мысли словом» О-90 — «опережению подачи искры в двигателе».

Постепенно номер Д-503, оформляющий хаос окружающего мира в соответствии с «божественной прямой» линией Единого Государства, приводит почти все «аргументы» дискурсивной стратегии официального искусства. Он обосновывает разумность несвободы Единого Государства (записи 2, 3), верит в науку (записи 3, 19 и др.), испытывает чувство авторитарной любви к сверх-я — Благодетелю («Боже правый» заменяет в его речи «Благодетель великий»), воспевает монументальность праздников и памятников Единого Государства (записи 3, 24, 31, 36). Как Главный Строитель Интеграла, призванного покорить чуждые и враждебные миры, Д-503 представляет существование человека в тоталитарном государстве как хронотоп общего нескончаемого пути, где идущие — лишь строительный материал, «топливо»: «При первом ходе (= выстреле) под дулом двигателя оказался с десяток зазевавшихся нумеров из нашего эллинга — от них ровно ничего не осталось, кроме каких-то крошек и сажи. С гордостью записываю здесь, что ритм нашей работы не споткнулся от этого ни на секунду, никто не вздрогнул; и мы, и наши станки — продолжали свое прямолинейное и круговое движение все с той же точностью, как будто бы ничего не случилось. Десять нумеров — это едва ли одна сто миллионная часть массы Единого Государства, при практических расчетах — это бесконечно малая третьего порядка. Арифметически — безграмотную жалость знали только древние: нам она смешна» (с. 283). Полемика нумера Единого Государства с Кантом («ни один из кантов не догадался построить систему научной этики,

³³ Приведенная В. Тюпой цитата из В. Луговского читается как парафраз на Замятинова: «Хочу позабыть свое имя и званье, / На номер, на литер, на кличку сменять».

³⁴ Гроис Б. Рождение социалистического реализма из духа русского авангарда // Вопросы литературы. 1992. Вып. 1. С. 46–47.

т. е. основанной на вычитании, сложении, умножении») обосновывает отношение государства к человеку, поскольку исключается трансцендентное, не сформулированное разумом.

Запись 12 полностью посвящена размышлению о государственной поэзии. Исследователи обнаружили в романе многочисленные аллюзии на пролетарских поэтов и Маяковского³⁵, здесь структурированы философия и эстетика нового искусства: рационализм и механистичность; охранительная роль цензуры для поддержания прозрачности автора и читателя, а значит, общества; идеи общественно-политического служения и богостроительства; экспансия общего пути: «Наши поэты уже не витают более в эмпиреях: они спустились на землю; они с нами в ногу идут под строгий механистический марш Музыкального Завода <...> Наши боги — здесь, внизу, с нами — в Бюро, в кухне, в мастерской, в уборной; боги стали, как мы: эрго — мы стали, как боги. И к вам, неведомые мои планетные читатели, к вам мы придем, чтобы сделать вашу жизнь божественно-разумной и точной, как наша...» (с. 257).

Встреча с I-330 (которая обращает внимание Д на его волосатые руки³⁶ и непохожесть людей друг на друга) провоцирует внутренний раскол героя. Д-503 оценивает свое новое состояние как болезнь, соответственно меняется и дискурс его записок: на смену «коллективистскому творчеству» приходит (в терминологии В. Тюпы) «альтернативность уединенного сознания». (Авангард и воспринимался последователями традиционного искусства как самообнажение больного сознания.)

Идею личностного самоутверждения, бунт против этических и эстетических ожиданий воплощает вожак Мефи. Желтое платье

³⁵ Кроме указанных работ Л. Долгополова, И. Доронченкова, Н. Скалона, см.: *Brown E.J. Russian Literature since the Revolution*. NY, 1982. Р. 55; *Scheffler L. Evgeniy Zamjatin: Sien Weltbild und sien literarischt Thematik*. Köln; Wien, 1984. S. 186.

³⁶ Поросшие шерстью зверолюди за Зеленой Стеной и связанные с ними Мефи отсылают к обезьяньему ордену А. Ремизова как «антимиру», в котором, в сане епископа Замутия, состоял и Замятин (*Обатнина Е. «Обезьянья Великая и Вольная Палата»*. Игра и ее парадигмы // НЛО. 1996. № 17. С. 185–217; *Доценко С.* Обезвельволпал А. М. Ремизова как зеркало русской революции // *Europa orientalis*. XVI / 1997: 2. С. 305–319). «Волосатость» «заболевшего душой» Д противостоит лысине Благодетеля, что является «полной утратой связи с «естественностью» (*Скалон Н.* Будущее стало настоящим... С. 71). Кроме того, «волосатые руки» является автоописанием Замятином-автором, близкого своему герою («...Жесты его (Замятином. — М.Х.) волосатых рук были спокойны, он курил медленно» (Чуковский К. *Дневник: 1901–1929*. М.: Советский писатель, 1991. С. 186)).

героини указывает и на общекультурную символику (цвет измены, греховности, скандала, провокации, безумия, подсознания, общения и публичной презентации), и на эмблему двух типов творчества — символизма (декадентства) и авангарда (знаменитый журнал английского модернизма назывался «Yellow book» «Желтая книга», а само последнее десятилетие XIX в. вошло в историю культуры как «желтые девяностые»; семантика желтого отсылает к имени особо почитаемого Замятиным О. Уайльда и к скандальной саморекламе футуристов)³⁷. Таким образом, семантика желтого цвета, связанного с образом I-330, указывает на преемственность «отцов и детей», декаданса и авангарда. Образ I-330 имеет «модернистский код»: героиня как постоянная посетительница Древнего Дома наследует традиции предшествующей культуры и приобщает к этому Д-503, с ней связаны мотивы любви-страсти, опьянения (вино, сигарета, запрещенные в Едином Государстве), творческого безумия, эксцентричности поведения (с акцентом на самоценности внутреннего мира личности). Но притязания I-330 далеки от декадентского ухода в мир грез; ею движет идея свободы и изменения мира, где эта свобода ограничена. I и Мефи следуют принципу жизнестроения авангарда, главное в котором — движение, изменение, революционное политическое деяние как цель. I-330 излагает Д-503 идею самоценности перманентной революции закона движения материи. Свобода или зависимость, движение или смерть — третьего не дано, поэтому все устремления Мефи направлены на разрушение энтропийного, с их точки зрения, Единого Государства, чтобы вернуть человечество за стеклянную стену цивилизации (или сознания) назад, к природе, к зверолюдям (подсознанию): желтая пыльца из-за Стены соотносится с цветом одежд героини. «Природный мифизм» авангарда дискредитируется Замятиным. Д-503 шокирует театральность, провокационность аффективного поведения I-330, сознание героя подвергается активной «переделке» в общении с возлюбленной. Положительная оценка героиней сатанинского, дьявольского начала в человеческой природе и истории делает I-330 выразителем авангарда.

Авангардистский отказ от должного во имя субъективного проекта должного относится не только к I-330 и Мефи, но и к Д-503. Герой начинает ощущать маргинальность и одиночество как следствие «болезни» отделения от коллектива, и его письмо меняется, по точному замечанию Е. Б. Скороспеловой, от «оды к исповеди». Пробуждение души перестраивает его письмо, приводит его в соответствие с сво-

³⁷ Подробнее о семантике желтого цвета см.: Вязова Е.С. Желтый цвет: от декаданса до авангарда // Символизм в авангарде. М.: Наука, 2003. С. 69–82.

бодным от социума искусством, хотя при исполнении I-330 музыки Скрябина номер Д-503 называет творчество древних «душевной болезнью», формой эпилепсии. Жанровое мышление автора записок путается, стиль меняется: стройность конспектов рушится (название 11 записи — «...Нет, не могу, пусть так, без конспекта»; 27-й — «Никакого конспекта — нельзя»), нормативная «математическая поэма в честь Единого Государства» превращается в «фантастический авантюрный роман». Роман становится формой непредсказуемой жизни. Впервые рефлексия ненормативной формы романа возникает в 4 записи: «Быть может, вы не знаете даже таких азов, как Часовая скрижаль, Личные часы, Материнская Норма, Зеленая Стена, Благодетель. Мне смешно — и в то же время очень трудно говорить обо всем этом. Это все равно, как если бы писателю какого-нибудь, скажем, 20-го века в своем романе пришлось объяснять, что такое “пиджак”, “квартира”, “жена”» (с. 217). В 18 записи осознание жанровой трансформации записок связывается с проблемой видимой и скрытой реальности — сна и яви, души и тела, иррациональных и рациональных чисел — «на поверхности» и «там, за поверхностью»: «...Если этот мир — только мой, зачем же он в этих записях? Зачем здесь эти нелепые “сны”, шкафы, бесконечные коридоры? Я с прискорбием вижу, что вместо стройной и строгой математической поэмы в честь Единого Государства — у меня выходит какой-то фантастический авантюрный роман. Ах, если бы в самом деле это был только роман, а не теперешняя моя <...> жизнь» (с. 279). В 31 записи Д уже уподобляет алогичность своих записок «какому-то древнему причудливому роману» (с. 332). И, наконец, I-330 вербализует семантику романа как неканонической формы, воплощающей «подлинную действительность» непрозрачность человека, в противоположность «ясности» номеров «мнимой действительности» Единого Государства: «Кто тебя знает... Человек — как роман: до самой последней страницы не знаешь, чем кончится. Иначе не стоило бы и читать...» (с. 319).

Постепенно жизненная реальность в записках Д начинает объясняться и подменяться текстовой: Д отмечает «неписанный текст улыбки» Ю (с. 294); для него «весь мир разбит на отдельные, острые, самостоятельные кусочки <...>. Как если бы черные, точные буквы на этой странице — вдруг сдвинулись, в испуге расскалились какая куда — и ни одного слова, только бессмыслица» (с. 349–350); морщины на лбу соседа видятся Д «рядом желтых неразборчивых строк» (с. 351); провал в памяти по пути к Благодетелю он уподобляет «пустой белой странице» (с. 354). Текст Д-503 не просто удостоверяет реальность жизни («...Это у меня записано. И, следовательно, это было на самом деле»; с. 320), но начинает продуцировать жизнь:

«А может быть, сами вы все — мои тени. Разве я не населил вами эти страницы — еще недавно четырехугольные белые пустыни. Без меня разве бы увидели вас все те, кого я поведу за собой по узким тропинкам строк» (с. 291). «Роман» Д-503 «программирует» сюжет смерти I-330: вид откинутой во время пыток под Газовым Колоколом головы героини, напомнивший что-то прооперированному герою, дважды встречается в его записях.

Письмо становится главным делом Строителя «Интеграла». В соответствии с шутливым замечанием R-13 о том, что Д надо было быть поэтом, а не математиком (запись 8), художник «побеждает» математика. Смена нормативного жанра на свободный, непредсказуемый роман происходит в момент самоидентификации героя: обретающий «я» Д-503 осознает свою гибель для Единого Государства: «Я гибну. Я не в состоянии выполнить свои обязанности перед Единым Государством... Я...» (с. 250). Резко меняется язык его записок: сухая публицистическая ясность, сознательность, нормальность уступает место иррациональному потоку сознания, главной целью которого становится идея самопознания. В записи 11 выстраивается авангардистская ситуация уединенного сознания «я — перед зеркалом» (В. Тюпа), т. е. «я-как-он»: «Я — перед зеркалом. Я первый раз в жизни — именно так: первый раз в жизни вижу себя, как какого-то “его”. Вот я — он: черные, прочерченные по прямой брови; и между ними — как шрам — вертикальная морщина (не знаю, была ли она раньше). Стальные, серые глаза, обведенные тенью бессонной ночи; и за этой сталью... оказывается, я никогда не знал, что там. И из “там” (это “там” одновременно и здесь, и бесконечно далеко) — из “там” я гляжу на себя — на него, и твердо знаю: он — с прочерченными по прямой бровями — посторонний, чужой мне, я встретился с ним первый раз в жизни. А я настоящий, я — не — он...» (с. 251).

Маятник души Д-503 раскачивается между двумя состояниями, этому в дневнике соответствует постоянная смена дискурсов, герой ощущает, что «потерял руль» управления своей жизнью, сон и явь меняются местами, мысль и слово не успевают за меняющимся внутренним состоянием: «Я не мог больше! Где вы были? Отчего, ни на секунду не отрывая от нее глаз, я говорил, как в бреду — быстро, несвязно — может быть даже только думал — Тень — за мною... Я умер — из шкафа... Потому что этот ваш... Говорит ножницами: у меня душа... Неизлечимая» (с. 276). Высказывания Д-503 разрушают границы жанра дневника, становятся свободной игрой, заумь структурирует самоутверждение личности, акт свободы художника от данного мира — «слово вне быта и жизненных польз», вплоть до немоты: «Я не могу больше писать — я не хочу больше!» (с. 362).

Утратив право нумера («понести кару») и долг перед Единым Государством, Д-503, сначала неосознанно, обретает новое должностное — авторство, независимое от социума, долг самовыражения: «Пусть мои записи — как тончайший сейсмограф — дадут кривую даже самых незначительных мозговых колебаний: ведь иногда даже такие колебания служат предвестником —» (с. 226). Д «работает» с рукописью, перечитывает и дополняет ее (сноска в записи 26 по поводу улыбки S). В 28 записи он фальсифицирует нормативный стиль, чтобы уберечь свое детище от хранителей.

Тема поэта, неугодного государству, утверждающего искусство, неподвластное социуму, входит в роман с образом казненного поэта, о котором герою рассказывает R-13: «Один идиот, из наших же поэтов... Два года сидел рядом, как будто ничего. И вдруг — на тебе: “Я, говорит, гений, гений — выше закона”» (с. 239–240). Негрогубый участник любовного треугольника R-13, одновременно государственный поэт и член Мефи, сам оказывается в драматическом положении художника в тоталитарном обществе. Он состоит в государственной организации поэтов, «поэтизирует приговор» опальному собрату по цеху, но делает это иначе, чем первый выступающий: не воспевает стальную мощь Единого Государства, а пересказывает, т. е. закрепляет ересь: «Губы у него (R-13. — М.Х.) трясутся, серые <...> Резкие, быстрые — острым топором — хореи. О неслыханном преступлении: о кощунственных стихах, где Благодетель именовался...» (с. 242). В отличие от «прозрачных» нумеров (Д в припадке подданныческой любви готов развернуть перед хранителем S «страницы своего мозга»; с. 256), R-13 непрозрачен. Его внешность проявляет не утраченную связь с прежней культурой: затылок R напоминал Д-503 «какой-то четырехугольный, привязанный сзади чемоданчик (вспомнилась старинная картина — «В карете») (с. 239). Внутренняя трагедия R — это «трагедия понимания». На провокацию Д-503 («К счастью, допотопные времена всевозможных Шекспиров и Достоевских — или как их там — прошли»; с. 240) он отвечает: «Да, милейший математик, к счастью, к счастью, к счастью! Мы — счастливейшее среднее арифметическое... Как это у вас говорится: проинтегрировать от нуля до бесконечности — от кретина до Шекспира... Так!» (с. 240). R-13, презирающий свое служение Единому Государству, все же ищет объяснение существованию тоталитаризма и искусства, его обслуживающего. В его ироничном размышлении о древнем рае, воплощенном в Едином Государстве, о счастье без свободы, о добре без зла — столько же скрытого оправдания, сколько и отрицания: он задумывает написать «райскую поэмку» «серъезнейшим тоном». Не случайно «простодушный»,

«невинный» Адам Д-503 принимает его иронию всерьез: «Помню, я подумал: “Такая у него нелепая, асимметричная внешность и такой правильно мыслящий ум”. И оттого он так близок мне — настоящему мне (я все считаю прежнего себя — настоящим, все теперешнее — это, конечно, только болезнь)» (с. 253). Несмотря на то что в судьбе R-13 проявилась близость соцреализма и авангарда, зависимость художника от государства, для автора R остается Поэтом, а потому он гибнет (Д видит на улице его труп), не подвластный уничтожающей творческую личность операции.

В тексте Д-503 сближаются два типа творчества. Внутреннее напряжение героя (например, в записи 22 колебания героя от «здорового» к «больному» происходят в течение одной прогулки) разрешается в разговорах Д-503 с I-330 (гл. 30) и Благодетелем (гл. 36). I, развивая идею бесконечной революции, признает правоту Единого Государства в двухсотлетней войне и допускает, что Мефи также когда-нибудь состарятся и забудут, что «нет последнего числа», а Благодетель выступает истинным революционером, несущим людям счастье, и авангардистом, воплощающим себя (свое сверх-я). Антиномии смыкаются: Благодетель лишь подтверждает догадки Д-503, что Мефи используют его как Строителя «Интеграла». Финал романа — удаление фантазии у героя — прочитывается как смерть художника, зажатого между только внешне враждебными типами творчества: и соцреализм, и авангард, направленные на переделку мира и человека, на проектирование будущего, одинаково обесценивают личность. В этом контексте казнь I-330 и подавление Мефи можно интерпретировать как расправу государственного искусства с авангардом, устремления которого соцреализм воплотил буквально, используя его утопию преобразования мира и человека³⁸.

³⁸ Если читать роман психоаналитически, то удаление фантазии у нумеров — это тонкая пародия на широко распространившийся в это время в России фрейдомарксизм, поставивший себе целью переделку человеческого сознания путем тотального анализа (Эткинд А. Эрос невозможного: Развитие психоанализа в России. М.: «Гнозис» — «Прогресс-Комплекс», 1994. С. 171–214). М. Любимова, исследующая конкретные источники биографии и художественного творчества Замятиня, предложила «документальную» интерпретацию сюжетного хода «прижигания X-лучами узелка фантазии» как уничтожения искусства. Ю. Анненков, писавший портрет Ленина в 1921 г., передает слова вождя пролетариата по поводу роли искусства в советском государстве, которые не могли не быть известны Замятину, тесно общавшемуся с художником в этот период: «Искусство для меня, это <...> что-то вроде интеллектуальной прямой кишки, и когда его пропагандная роль, необходимая нам, будет сыграна, мы его дзык, дзык! Вырежем. За неизвестностью...» (Любимова М. Биография Е. И. Замятиня. С. 27).

Дневник Д-503 зафиксировал тупики в развитии искусства своего времени. Однако, как уже говорилось, автор в романе Замятин не тождествен герою, и в выстроенном по законам парадокса мире оказывается «зазор». Лишенный души и фантазии, Д-503 духовно гибнет, но его записки обнажают становление нового типа творчества, поиск Слова как новой целостности, причастной органической жизни³⁹. «Авторский долг» (название 21 записи) Д-503 трансформируется; он проходит несколько фаз, соотносимых с разными типами творческого поведения: от агитации, навязывания идеи общего пути в начале через безразличие к читателю в периоды «авангардного безумия» и, наконец, к желанию быть понятым Другим. Стремление героя досписать дневник, обрести собеседника, причем в своих предках⁴⁰, а не потомках, т. е. встроить свой текст в единую культурную диалогическую цепь, реализует идею этического авторства как приближения к безусловномуциальному. Сначала герой бессознательно фиксирует «пробудившийся» авторский долг: «А раскрыть их (неизвестные события. — М.Х.) — я теперь чувствую себя обязанным, просто даже как автор этих записей» (с. 290); «И вот, руководимый, как мне кажется, именно авторским долгом...» (с. 290). Но в критической ситуации выбора, расставания с собой прошлым, Д понимает, что проститься он может только со своими потенциальными читателями: «Я ухожу — в неизвестное. Это мои последние строки. Прощайте — вы, неведомые, вы, любимые, с кем я прожил столько страниц, кому я, заболевший душой, показал всего себя, до последнего смолотого винтика, до последней смолотой пружины...» (с. 342).

Движение от автодиалога (напоминающего, по мнению Н. Скалона, средневековый солилоквиум⁴¹) к диалогу с «прорицательным собеседником» (О. Мандельштам) принципиально в романе героя. Установка на воспринимающее сознание вписывает произведение Замятин в диалогическое поле творчества акмеистов, для которых читатель — не только «новый контекст», в который помещается авторский текст» (Л. Кихней), но и со-автор. Сам Замятин неоднократно высказывался о произведении как сотворчестве автора и читателя⁴². Исследователями отмечалось, что в романе Замятин все: от образа и наполнения Древнего Дома — до цитатной неомифологической

³⁹ В статье «Завтра» Замятин писал: «Единственное оружие, достойное человека — завтрашнего человека — это слово» (Замятин Е. Я боюсь. С. 49).

⁴⁰ Невозможность обрести собеседника в потомках свидетельствует о трезвом понимании Замятином скорой утраты своего читателя в Советской России.

⁴¹ Скалон Н. Будущее стало настоящим. С. 36.

⁴² Замятин Е. Техника художественной прозы. Кн. 6. С. 87.

структурой романа выражает «тоску по мировой культуре»⁴³. Можно вскрыть и собственно акмеистский аллюзивный план романа⁴⁴. Форма романа, одновременно репродуцирующая диалогическую⁴⁵ и неомифологическую структуры⁴⁶, сообщает произведению Замятину черты неотрадиционалистского (В. Тюпа) произведения⁴⁷, отождествление Д-503 с Адамом (предпринимаемое поэтом R-13), и мотив детскости соотносятся с «семантическим первооткрывательством» акмеистов⁴⁸.

Осознание долга перед душевно и духовно близким читателем совпадает у героя с осознанием отцовского долга. Д-503 чувствует глубокую любовь-жалость и личную ответственность за О-90 и их будущего ребенка: «Это совершенно другое, чем к I, и мне сейчас представляется: нечто подобное могло быть у древних по отношению к их частным детям <...> Нелепое чувство — но я в самом деле уверен: да, должен. Нелепое — потому что этот мой долг — еще одно преступление» (с. 338–339). Для героя рождение творческого продукта и рождение своего ребенка — односущностные переживания⁴⁹ и равновеликие преступления перед Единым Государством. Еще в начале своего письма Д-503 уподобляет творческое горение рождению ребенка: «Я пишу это и чувствую: у меня горят щеки. Вероятно, это похоже на то, что испытывает женщина, когда впервые услышит в себе пульс нового — еще крошечного, слепого человечка. Это я и одновременно не я. И долгие месяцы надо будет питать его своим соком, своей кровью, а потом — с болью оторвать от себя и положить к ногам Единого Государства...» (с. 212). Позднее деторож-

⁴³ См. указ. соч. Н. Скалона, Е. Скороспеловой, С. Пискуновой и др.

⁴⁴ Десятов В.В. Мы, Адамы (Замятин и акмеизм) // Творчество Е. Замятин: Взгляд из сегодня. Кн. В. Тамбов: ТГУ, 1997. С. 94–105.

⁴⁵ См.: Воробьева С.Ю. Роман Е. Замятина «Мы»: поэтика диалогического // Русский роман XX в.: Духовный мир и поэтика жанра: Сб. научных трудов. Саратов: Изд-во Саратовского университета, 2001. С. 154–159.

⁴⁶ См.: Кольцова Н.З. «Мы» Е. Замятина как неомифологический роман. Дис... канд. филол. наук. М., 1997.

⁴⁷ Е. Б. Скороспелова заметила, что у Замятин прошлая культура «проступает» в современности как истинная, а современная становится мнимостью (Скороспелова Е. Замятин и его роман «Мы». С. 31).

⁴⁸ «Адама акмеисты трактовали как первого поэта и мыслили себя “современными Адамами” не из-за их “звериных добродетелей” (как иронически заметил Гумилев в своем манифесте), а в связи с их пафосом семантического первооткрывательства. Согласно Книге Бытия, именно Адам нашел для вещей имена, придав им тем самым статус осмыслиенного существования в человеческой сфере» (Кихней Л. Акмеизм: Миропонимание и поэтика. С. 41).

⁴⁹ В 1928 г. Замятин знаменательно оговорится: «Мои дети — мои книги; других у меня нет» (Замятин Е. Я боюсь. С. 254).

дение и творчество объединяются в его сознании «метафизической субстанцией оскорблении Единого Государства» человеком (с. 295): «С этой вершины (сегодняшнего дня Единого Государства. — М.Х.) одинаковы: и противозаконная мать — О, и убийца, и тот безумец, дерзнувший бросить стихом в Единое Государство...» (с. 289). Для Д дерзнувшая родить своего ребенка О-90 и поэт Р-13 неразрывно связанны, и не только «семейными отношениями»: «Милая О... Милый Р... В нем есть тоже (не знаю, почему “тоже” но пусть пишется, как пишется) — в нем есть тоже что-то, не совсем мне ясное» (с. 240). Не менее важны в этой связи размышления героя о матери, органически рожденным «куском» которой он хотел бы быть: «Если бы у меня была мать — как у древних: моя — вот именно — мать. И чтобы для нее — я не Строитель «Интеграла», и не номер Д-503, и не молекула Единого Государства, а простой человеческий кусок — кусок ее же самой — истоптанный, раздавленный, выброшенный...» (с. 356–357).

С. Пискунова писала: «Свет в конце подземного хода, по которому продирается Д-503, связан с темой письма (его истинное свободное «я» находит пристанище именно в его «записках», в акте письма — самопознания) и с пересекающейся с темой письма темой материнства. С судьбой ребенка Д, унесенного О за стену. С судьбой слова, с судьбой рукописи Д (его ребенка!), изначально предназначеннай в жертву Молоху — Единому Государству: уже утратив сознание, Д находит в себе подсознательные силы дописать рукопись, переадресовав ее «неведомому, любимому читателю» ... И он не ставит в ней точку, не сбрасывает ее в яму для мертвецов. Хотя и не ставит над ней креста»⁵⁰. Темы рождения и творчества не просто пересекаются в художественном мире Замятин, они тождественны: творчество, укорененное в культуре, есть рождение органического целого.

На представление Замятин о творчестве как «органическом единстве» несомненно повлияли идеи Н. О. Лосского⁵¹. Но если для Лосского (как и для П. Флоренского, с отдельными идеями философии которого Замятин осознавал свою близость⁵²) «органическое мировоззрение» есть безусловное доказательство бытия Бога, то Замятин,

⁵⁰ Пискунова С. «Мы» Е. Замятин: Мефистофель и Андрогин... // Вопросы литературы. 2004. № 6 (Ноябрь–декабрь). С. 114.

⁵¹ В работе 1915 г. «Мир как органическое единство» Н. Лосский, напр., писал: «Музыкальное произведение есть сложное целое, в котором множественность частей не есть хаос, а органическое целое; в нем все элементы согласны друг с другом и существуют друг для друга, и это возможно только потому, что творец есть существо, парящее над временною и пространственною множественностью» (Лосский Н. Избранное. М.: Правда, 1991. С. 372–373).

⁵² См. подробнее об этом: Скалон Н. Будущее стало настоящим. С. 41–59.

используя выражение самого философа, остается носителем «отвлеченного логоса»: в его мире Бог отсутствует. В «Записных книжках» Замятин за 1921 г. знаменательно не только упоминание системы Лосского в качестве философской основы нового искусства, но и «метафизическая описка»: вместо «идеал-реализма» (как определяет свое мировидение философ) появляется просто «реализм»: «Возврат философии к реализму. Лосский — философия неореалистов в англосаксонских странах. И соответственное течение неореализма в литературе»⁵³. Эклектично соединяя в романе противоположные по сути идеи «органического единства» и относительности всех истин⁵⁴, Замятин оказывается в «мировоззренческих ножницах» «жажды логоцентризма» (Н. Скалон) и «неорганических» (в оценке Лосского) экзистенциалистских идей, чем повторяет путь многих своих современников. «Органическая поэтика» Замятина имеет мифологический генезис. Два конститутивных свойства мифопоэтического произведения — метафоризм и телесность — являются неотъемлемыми качествами прозы Замятина, существующей по закону единого текста с единой «кровеносной системой» тем, мотивов, сюжетных схем, образов.

Роман героя «достраивает» и уточняет модернистский миф автора о поиске истинного Слова в эпоху тотальных разрушений. Это слово диалогическое, обращенное к Другому, несущее в себе органическую семантику природно-культурной целостности и направленное на сохранение культурной памяти. Долг художника оказывается выше человеческого долга: Д-503, потерявший свою личность, бессознательно стремится завершить рукопись. «Перебирая» вместе со своим героям разные типы творческого поведения, Замятин останавливается на возвращающем эстетическое откровение контравангардном искусстве.



⁵³ Замятин Е. Записные книжки. М.: Вагриус, 2001. С. 49.

⁵⁴ Высказывания I-330, повторяемые Замятином в статьях 1920-х гг., об ошибочности всех истин и отсутствии последнего числа читаются как цитаты из «Апофеоза беспочвенности» Л. Шестова.