



К. В. ДЬЯКОВА

Звуковые образы в романе Е. Замятин «Мы»*

В литературоведении существует ряд подходов к изучению звука в прозе — от звукописи-инструментовки, ритмики, звуковых лейтмотивов до образов звучания как элементов образной системы произведения, функционирующих на уровне сюжета, композиции, идеи. Звуковой образ в последнем его определении и стал предметом исследования в романе Е. Замятин «Мы».

В полемическом письме Ю. Анненкову Замятин с иронией писал: «И вот — я вижу это блаженное время. Все *сimplificировано*. В архитектуре допущена только одна форма — куб... Музыка — это, конечно, только звучащие Пифагоровы штаны...»¹ Это письмо позже Анненков назовет «кратчайшим шуточным конспектом романа “Мы”».

Известную замятинскую оппозицию «еретичество — покорность (подчиненность)» по-своему интерпретировал П. Фишер: «Мне кажется, что вообще у Замятина только одна тематика — и она <...> сугубо русская. Он занят некоей центральной метафорой, имя ей — провинциализм... всемогущий провинциализм, духовный и нравственный застой, по терминологии самого Замятина — энтропия... Мир он видит в каком-то провинциальном оцепенении, человек там испытывает состояние духовного, умственного, морального бессилия»². «Симфония храпа», «звукущие Пифагоровы штаны» — это и есть звукообразное воплощение покорности, душевной и ментальной провинциальности, математически выверенного счастья, капитуляции творческого начала — и, следовательно, проигрыша человечества,

* Публикуется впервые.

¹ Анненков Ю. Евгений Замятин // Границы. 1962. № 51. С. 69–70.

² Возвращение Евгения Замятина. Документы и судьбы. Круглый стол ЛГ // Лит. газета. 1989. № 22 (5244).

энтропии, смерти в романе «Мы». Образ «мертвой», механически выверенной музыки в оппозиции к живой, авторской музыке органически входит в структуру романа.

В Едином Государстве «Мы» музыку не создает человек, она производится на заводе, как стандартный продукт потребления, согласно рассчитанной формуле. Идеал достигнут и порабощен: «Просто вращая вот эту ручку, любой из вас производит до трех сонат в час. А с каким трудом давалось это вашим предкам. Они могли творить, только доведя себя до припадков “вдохновения” — неизвестная форма эпилепсии» (с. 557)³.

Конкретное имя композитора «живой музыки» — Скрябина — важно для Замятиня, оно подчеркивает собственно авторское начало в музыке, роль фигуры творца, личности в создании художественного произведения. Настоящая музыка — личностна, уникальна и потому имеет грандиозную цену в противоположность симфониям музыкального завода — продукту с конвейера. Однако Д-503, увлеченный патриот Единого Государства, описывает эту заводскую музыку не как нечто обыденно-усредненное, но с абсолютной любовью и восхищением, подбирая для нее особый образно-метафорический ряд: «Хрустальные хроматические ступени сходящихся и расходящихся бесконечных рядов — и суммирующие аккорды формул Тэйлора, Маклорена; целотонные, квадратно-грузные ходы Пифагоровых штанов; грустные мелодии затухающе-колебательного движения; переменяющиеся фраунгоферовыми линиями пауз яркие такты — спектральный анализ планет... Какое величие! Какая незыблемая закономерность! И как жалка своевольная, ничем — кроме диких фантазий — не ограниченная музыка древних...» (с. 558). Для Д-503 новая производственная музыка представляется блестящим научным открытием, освобождающим человека от излишних усилий и переживаний. Но, может быть, особенно важно в этом восхищенном приятии героем механического «искусства» Единого Государства обозначение его общей восприимчивости, неравнодушия к музыке как таковой, т. е. проявление признаков склонности к страшной болезни «древних» — к «образованию души». Снова и снова Д-503 упивается гармонией с окружающим миром, которую помогает ему обнаруживать и поддерживать «государственная», «гимновая» музыка: «Стройно гремели Марш трубы Музыкального Завода — все

³ Здесь и далее цитаты приводятся по изд.: Замятин Е. Избр. произведения. Повести. Рассказы. Сказки. Романы. Пьесы / Сост. А Ю. Галушкин. Предисл. В. Б. Шкловского, вст. ст. В. А. Келдыша. М.: Сов. писатель, 1989, — с указанием страниц в скобках.

тот же ежедневный марш. Какое неизъяснимое очарование в этой ежедневности, повторяемости, зеркальности!» (с. 569).

В соответствии с отработанной поэтикой Замятиня, любящего тотальные оппозиции, резким контрастом звучит в романе музыка древних, образцом которой становятся произведения Скрябина. «И вот вам забавнейшая иллюстрация того, что у них получалось,— музыка Скрябина — 20-й век. Этот черный ящик (на эстраде раздвинули занавес и там их древнейший инструмент) — этот ящик они называли “рояльным” или “королевским”, что лишний раз доказывает, насколько вся их музыка... И дальше — я опять не помню, очень возможно, потому что... Ну, да, скажу прямо: потому что к “рояльному” ящику подошла она — I-330» (с. 558). В этой сцене значимы два аспекта. В первую очередь, выбор имени Скрябина. В том же 1920 г., когда создавался роман «Мы», Замятиным был написан и рассказ «Пещера», где, характеризуя сущность героев, их бытой, счастливый жизненный уклад, упоминается 74-й опус Скрябина: «В пещерной петербургской спальне было так же, как недавно в ноевом ковчеге: потопно перепутанные чистые и нечистые твари. Красного дерева письменный стол; книги; каменно-вековые гончарного вида лепешки; Скрябин, опус 74...» (с. 372). Этот образ как «составная часть» души героя пронизывает все произведение. В кульминационный момент принятия решения, выбора между собой прежним, из нормальной человеческой жизни, и собой сегодняшним, изуродованным, исковерканным обстоятельствами, «глиняным» — герой снова характеризуется духовной связью с музыкой Скрябина: «И на черте, отмеченной чуть приметным пунктирным дыханием, схватились насмерть два Мартина Мартыныча: тот, давний, со Скрябиным, какой знал: нельзя, — и новый, пещерный, какой знал: нужно» (с. 374). Способность глубоко переживать музыку Скрябина у Замятиня обозначает причастность собственно к человеческому (не животному — в случае с рассказом «Пещера» и не механическому — в случае с романом «Мы») началу, знаменует душевную активность, особый тип восприимчивости, присущий людям тонкой психической организации. Испытание музыкой — это экзамен, рубежный порог, своего рода душевная инициация, которую проходят замятинские герои. Способность по-особому слышать, пропускать через себя музыку, откликаться на нее становится «герообразующей». Музыка в прозе Замятиня участвует в выявлении отличий художника от филистера.

Другой важный аспект — сама картина игры I-330 на рояле. Образ I вписывается в выстраиваемый логический ряд, приближаясь к музыке «древних», т. е. настоящей, стихийной, «эпилептической» музыке, той, что нельзя «рассчитать», предсказать и подчинить.

I-330, бунтарка, еретичка, революционерка, неотделима от этой «древней» стихийной музыки, она часть ее. Расшифровывая творческую мифологию Замятиной и Скрябина, Н. Кольцова в статье «Роман Евгения Замятиной «Мы» и миф о Промете» акцентирует именно эту «революционную» составляющую сущности I, мотив бунта, вносимый музыкой Скрябина: «Центральное место (в мифотворчестве Скрябина. — К.Д.)... отводится мифу о Промете, воспринимавшемуся в начале века как гимн революционной стихии, мятеjnому огню. Для Скрябина имя античного героя символизирует «активную энергию вселенной». Прометей — это творческий принцип, огонь, свет, жизнь, борьба, усилие, мысль. Поэма «Прометей» была едва ли ни самым известным произведением Скрябина. В романе Замятиной героиня, исповедующая авторскую идею «вечной» революции, энергии, исполняет <...> это, «самое революционное» из произведений Скрябина»⁴.

Сцена исполнения музыки обнажает не один лишь мотив бунта, но одновременно целостность, неискусственность, человечность I, которые должны выделить ее из общества «омеханиченных» людей. Характерно, что героиня рассказа «Пещера» Маша также играет Мартина на пианино, вероятно, того же Скрябина. Именно этот фрагмент их жизни становится ярким, озаряющим, главным воспоминанием для героев в период, когда все и всё вокруг теряют человеческий облик и черты цивилизации: «Мартин Мартиныч, запрокинув голову, слушал такой похожий на прежний голос: — Март, а помнишь: моя синенькая комната, и пианино в чехле, и на пианино — деревянный конек — пепельница, и я играла, а ты подошел сзади... Да, в тот вечер была сотворена вселенная, и удивительная, мудрая морда луны, и соловьиная трель звонков в коридоре» (с. 376). Счастье, молодость, творчество, любовь, свобода звучат, сопровождаясь звуковыми образами, в прозе Замятиной. Н. Кольцова: «Замятин... не упоминает ни одного современного ему художника. На фоне такого значимого отсутствия имя Скрябина особенно привлекает внимание читателя, становясь своеобразным знаком эпохи. И даже больше, чем знаком. Имя Скрябина воспринимается как символ высокой культуры XX в. и культуры человечества в целом, становясь в один ряд с именами Пушкина и Достоевского»⁵.

I-330 играет на рояле Скрябина, и к собственному глубокому разочарованию Д-503 обнаруживает, что он не глух к ней: «Села, заиграла.

⁴ Кольцова Н.З. Роман Евгения Замятиной «Мы» и миф о Промете // Кафедральные записки: вопросы новой и новейшей русской литературы / Отв. ред. Н. М. Солнцева. М.: МГУ, 2002. С. 58.

⁵ Там же. С. 59.

Дикое, судорожное, пестрое, как вся тогдашняя их жизнь, — ни тени разумной механичности. И, конечно, они, кругом меня, правы: все смеются. Только немногие... но почему же и я — я? Да, эпилепсия — душевная болезнь — боль... Медленная, сладкая боль — укус — и чтобы еще глубже, еще больнее. И вот, медленно — солнце. Не наше, не это голубовато-хрустальное и равномерное сквозь стеклянные кирпичи — нет: дикое, несущееся, попалающее солнце — долой все с себя — все в мелкие клочья» (с. 558). Характерно, что Замятин дает не просто звукообразы-метафоры, построенные на сравнениях и прочих стилистических фигурах, но разворачивает описание звука в полноценную художественную картину, построенную преимущественно на ассоциациях героя, на его восприятии и переживании звука.

Значима сама техника описания звучащей музыки, которую избирает художник. Замятин описывает музыку, в первую очередь, в ее эмоциональном восприятии, в ее отражении в душе героя, вызывая эту душу к сотворчеству, к жизни, пробуждая ее. Он переводит музыку в цветовой и предметно-образный ряд, чтобы таким способом «прояснить» ее читателю и себе, пытается удержать ее, «схватить» не через ноту, а через художественный образ. Музыка для Замятина рождается как нечто ответное в человеке, она воплощается в его ассоциациях. Ее восприятие демонстрирует своего рода переход из одного пространства в другое, преодоление под воздействием музыки границы между двумя оппозиционными мирами — миром цифр, окончательных закономерностей и враждебным ему миром «за завесой век», откуда, по Замятину, только «крошечные окна..: глаза» (с. 564).

В восприятии звука замятинскими героями отражается сугубо эмоциональное (художественное, творческое, узко личностное) восприятие мира как такового. Его звукообразы характерно литературны, поскольку, в первую очередь, рефлексивны, приходящи как бы из героя, и только затем — описательны, техничны. У Замятина это преимущественно психологическое «отзеркаливание», а не «запись на пленку». Звукообразы призваны не столько художественно насытить текст произведения, сколько «разоблачить» душу персонажа. I-330, сама того не подозревая, наносит серьезный удар по «бездушью» Д-503 музыкой Скрябина.

Однако у музыки как одного из ключевых инструментов, открывающих пути к пониманию героя, есть и более масштабная функция, определяющая собственно композиционно-идеологические доминанты романа в целом. Музыка «настоящая», родившаяся под влиянием «буйства» творческой фантазии, в романе выступает как

яркий символ «бунтарства», замятинского «еретичества» — символ живой мысли, чувства и души, всего того, что убивает гражданина Единого Государства, того запретного плода, которого ему нельзя вкушать, того, что ведет его прямиком к Машине на площади Куба. Пересоздавать мир в Едином Государстве нельзя: творчество здесь противозаконно и карается смертью. Творчество отменено, упразднено, «все симплифицировано» — и против этого разворачивается главная война I-330: за право воплощать себя в своей первозданности, за право «хотеть самим, а не чтобы за тебя».

Характерно, что само действие на Площади Куба, «жертвоприношение» Единому Государству, развивается в «углубленной, строгой, готической тишине», среди «тихих светильников лиц» (с. 573) нумеров, отражая тем самым общую покорность и смиренение: нет звука — нет протesta.

Сцену казни также озвучивает музыка — *подчиненная* музыка слова, мелодия рубящих хореев и ямбов, написанных по «заказу» стихов одного из Государственных Поэтов: «И загремели над трибуналами божественные медные ямы — о том, безумном, со стеклянными глазами, что стоял там, на ступенях, и ждал логического следствия своих безумств» (с. 574).

Для творчества Замятиня характерно интермедиальное перевоплощение слова в музыку, в данном случае «карающую музыку»: «Резкие, быстрые — острым топором — хореи» (с. 575). R-13 против собственной воли изничтожает приговоренного, своего бывшего сотрудника и друга. Звучащее слово становится буквальным оружием.

Д-503 изначально предстает перед читателем как поэт, пишущий свой прозаический гимн, романский дневник во славу Отечества. На первой же странице он описывает состояние творческого вдохновения, которое заставляет его двигаться дальше, подбирать слова, созвучные его восхищению миром Единого Государства. Подталкиваемый иронией Замятиня, он в традициях древних сказителей как бы ненарочно умаляет свой недостаточно изощренный слог: «Мое, привычное к цифрам, перо не в силах создать музыки ассонансов и рифм» (с. 549). Таким образом, на первых же страницах романа речь заходит о музыке слова, не буквально о музыке, но о гимновом тексте, о поэме.

Творческая потенция героя выделяет его из ряда граждан-нумеров. Он начинает повествование, становясь на позиции творца, предстает человеком «не глухим», открытым для мечты, что важно в структуре общего художественного пространства замятинской прозы с действующими в ней героями-мечтателями и героями-обывателями, с идеально значимыми представлениями о любви «белой» и «серой». «Вам бы,

милейший, не математиком быть, а поэтом, поэтом, да! — говорит главному герою государственный поэт Р-13.— Ей-ей, переходите к нам — в Поэты, а? Ну, хотите — мигом устрою, а?» (с. 571).

Для замятинской поэтики характерно прямое перетекание поэзии в музыку, которое Д-503 описывает как нечто разумеющееся: «Наши поэты уже не витают более в эмпиреях: они спустились на землю; они с нами в ногу идут под строгий механический марш Музыкального Завода; их лира — утренний шорох электрических зубных щеток и грозный треск искр в машине Благодетеля, и величественное эхо Гимна Единому Государству, и интимный звон хрустально-сияющей ночной вазы, и волнующий треск падающих штор, и веселые голоса новейшей поваренной книги, и еле слышный шепот уличных мембран» (с. 587). Вся поэзия, по версии Д-503, порождается музыкой, но эта музыка — набор звукообразов, описывающих быт Единого Государства и порожденных им.

Поэт и музыкант в художественном мире Замятиня, бесспорно, родственны друг другу как воплощение одного и того же творческого начала при очевидной универсальности музыки, при обобщающем ее значении. И эта творческая общность в рамках Единого Государства, как ни парадоксально, раздвигается, впуская к себе гомеров нового времени — математиков, «узаконенных» творцов: «...я с трудом включил внимание только тогда, когда фонолектор перешел уже к основной теме: к нашей музыке, к математической композиции (математик — причина, музыка — следствие), к описанию недавно изобретенного музыкометра» (с. 557).

Музыка и математика в новой сфере бытия взаимоподменяются. Д-503 занимает место того, кем ранее были Пушкин и Скрябин (именно эти имена упоминаются в романе). Он предстает как художник новой формации, страстный, творчески и социально активный человек. Но внимания достойна, в первую очередь, сама произошедшая подмена: музыкант заменен математиком. Математик, «покоритель» цифр, становится своего рода верховным жрецом Единого Государства. Именно он удостоен создания «Интеграла», призванного утвердить «новую веру» и власть на безграничных пространствах космоса. Музыка как плод авторского переживания заменяется музыкой «по расчету», однако Д-503 не становится «фальшивым» художником — его переживания и творческая эмоциональность по сути «древнего» образца.

В теоретико-поэтическом плане, проводя эти параллели, Замятин руководствуется ранее отработанными художественными приемами. Как отмечает обозреватель «Welt der Bücher», «Замятин пишет в особо характерном ему стиле, почти причудливо, с пристрастием к геометри-

ческим картинам и краскам» (пер. наш.— К.Д.)⁶. Инженер Замятин как никто другой видит подлинность творческого начала математика, демиурга малого масштаба — строителя «Интеграла» Д-503. Источником вдохновения, той самой древней формы «эпилепсии», для героя служит его искренняя любовь к Отечеству, к Единому Государству, которая в какой-то момент заменяется любовью к женщине, несущей в себе бунт, протест.

Героя романа «Мы» Д-503 неоднократно называли «стандартным» русским интеллигентом. Так, В. Акимов пишет: «Роман, несомненно, пропитан чувством боли из-за исторической “слабости” интеллигенции»⁷. Ю. Нагибин говорит: «Главный герой, живущий в чудовищно регламентированном мире, опутывающем человека бесчисленными табу <...> на самом деле обычный издерганный русский интеллигент, рефлектирующий, слегка истеричный (в духе Достоевского)...»⁸. Однако едва ли Д-503 можно назвать таковым. По тексту романа очевидно, насколько верным и преданным остается герой родине. Другое дело, что его родина — Единое Государство. Он любит его и всеми возможными путями стремится защитить — от начала произведения и до последней сознательной записи в дневнике. Изображению его гармонизации с окружающим миром посвящено множество звуко-визуальных картин: «Как всегда, музыкальный завод всеми своими трубами пел Марш Единого Государства. Мерными рядами, по четыре, восторженно отбивая такт, шли номера — сотни, тысячи номеров...»; «Блаженно-синее небо, крошечные детские солнца в каждой из блях, не омраченные безумием мыслей лица... Лучи — понимаете: все из какой-то единой, лучистой, улыбающейся материи. А медные такты: “Тра-та-та-там. Тра-та-та-там”, эти сверкающие на солнце медные ступени и с каждой ступенью — вы поднимаетесь все выше, в головокружительную синеву...» (с. 551). Очевидная авторская ирония, однако, не меняет сути отношения самого героя к тому миру, которым он взращен. Музыка Единого Государства — это музыка абсолютной легкости бытия. Счастье гражданина Единого Государства — счастье, не омраченное ни единственным облачком, неоспоримое, и если угодно — «бесплатное», не купленное страданием: счастье номера, таким образом, очень нерусское.

На первых же страницах Д-503 демонстрирует ментальность, которая приемлет несвободу, и более того — в рамках которой несвобода —

⁶ Samjatin J. Wir // Welt der Bücher. 1968. № 10. S. 553.

⁷ Акимов В. Человек и Единое Государство. Возвращение к Евгению Замятину // Перечитывая заново. Л., 1989. С. 130.

⁸ Возвращение Евгения Замятиня. Документы и судьбы. Круглый стол ЛГ // Лит. газета. 1989. № 22 (5244). С. 5.

это именно свобода, поскольку она в превосходной степени желаема индивидом. По сути в предложенном контексте несвобода является свободным выбором. В защиту этой несвободы герой готов жертвовать собой, во славу этой несвободы он готов петь гимны, даже не имея голоса или слуха, не владея поэтическим слогом — он готов быть смешным, он готов для нее на жертву. Начиная свою поэму, Д-503 страстно влюблен в личную несвободу и пока — только в нее. «...Вы так вдохновенно все озирали — как некий мифический бог в седьмой день творения. Мне кажется, вы уверены, что и меня сотворили вы, а не кто иной» (с. 552), — говорит I-330, обращаясь к Д-503 и этим обнажает парадоксальность единого государственной ментальности: во всей своей несвободе человек-нумер чувствует себя Богом, творцом, непосредственным соучастником общечеловеческого бытия.

В письме Анненкову Замятин писал: «В человеке есть два драгоценнейших начала: мозг и секс. От первого — вся наука, от второго — все искусство. И отрезать от себя все искусство или вогнать его в мозг — это значит отрезать... ну да, и остаться с одним только прыщичком»⁹. Трагедия Д-503 вырастает из столкновения его любви к тиранической, но активно принимаемой родине с любовью к женщине. По сути, ни в чем не разделяя убеждений и идей I-330, герой подчиняется ей, зачастую становясь жертвой сексуальной манипуляции. Ненадолго высвобождаясь из-под влияния I-330, его сущность все еще стремится к слиянию со знакомым и любимым для него миром, к этой «первооснове» возвращает его «другая» музыка: «...Торжественным медленным пологом заколыхался над головами гимн — сотни труб Музикального Завода и миллионы человеческих голосов — я на секунду забыл все: забыл что-то тревожное, что говорила о сегодняшнем празднике I, забыл, кажется, даже о ней самой» (с. 627). Но при этом характерен сам факт выбора, влечения героя в сторону I-330. Герой ее предпочитает теплой и уютной О-90. Его выбор не рационален, но чувствен — в пользу неспокойного, переменчивого, неподчиненного, неизвестного начала, что может быть интерпретировано как подсознательное желание творческой свободы и перемен.

По мере «формирования» в герое души, по мере развития его «заболевания» Д-503 все более слышит живой мир, в произведении появляется большее разнообразие природных, естественных, немеханических звуков. Это уже не «музыка Пифагоровых штанов» и «Музикального Завода», но музыка оживющей природы (птицы за стеклянной стеной); звуки, отражающие человеческие эмоции,

⁹ Анненков Ю. Евгений Замятин. С. 70.

переживания (дрожь, дыхание, биение сердца). Мир вокруг героя оживает: «ветер хлопает темными крыльями о стекло стен» (с. 616), «Ветер гудит — как где-то невысоко натянутая канатно-басовая струна» (с. 656); живыми становятся предметы: двери, краны: «Я умолял дверь, но она деревянная: заскрипела, взвизгнула» (с. 602); «Я слышал сейчас: из — крана умывальника — медленно капают капли в тишину» (с. 598); «оживает», эмоционально переживается, насыщается разнообразными оттенками все, что ранее казалось ровным и предельно понятным: «жужжащая далеким, невидимым пропеллером тишина» (с. 633). Звук в романе появляется как описание личностной эмоциональности, душевной активности: «Стал, прислушался. Но слышал только: тухало около — не во мне, а где-то около меня — мое сердце» (с. 601); «Я слышал свое пунктирное, трясущееся дыхание» (с. 602); «Тихонько, металлически-отчетливо постукивают мысли» (с. 612). И герой отмечает это как нечто принципиально новое в себе, наблюдает себя словно со стороны, узнает себя заново: «У меня дрожат губы, руки, колени — а в голове глупейшая мысль: Колебания — звук. Дрожь должна звучать. Отчего же не слышно?» (с. 603).

Проснувшиеся способности иного уровня звуковосприятия открывают Д-503 возможность видеть, чувствовать через звук: «Я не видел, но знал: она шла так же, как и я — с закрытыми глазами, слепая, закинув вверх голову, закусив губы, — и слушала музыку: мою чуть слышную дрожь» (с. 603). Описанию новых открывшихся герою возможностей посвящены целые развернутые картины: «И помню: вогнутая, розовая трепещущая перепонка — странное существо, состоящее только из одного органа — уха. Я был сейчас такой мемброй. Вот теперь щелкнула кнопка у ворота — на груди — еще ниже. Стеклянный шелк шуршит по плечам, коленам — по полу. Я слышу — и это еще яснее, чем видеть, — из голубовато-серой шелковой груды вышагнула одна нога и другая... Туго натянутая мембрана дрожит и записывает тишину. Нет: резкие, с бесконечными паузами — удары молота о прутья. И я слышу — я вижу: она, сзади, думает секунду» (с. 578). Или: «Лица ее мне не видно, но по голосу слышу: смотрит сейчас куда-то очень далеко, зацепилась глазами за облако, плывущее неслышно, медленно, неизвестно куда...» (с. 639). Пробудившийся слух Д-503 описан как главный орган восприятия: звуки живописуют мир точнее, четче, чем изображение. Способность так слышать — один из знаков рождения души героя.

Еще одна характерная для замятинской прозы функция звука — портретная, психологически-портретная. Так, описания тембра голоса, мелодики речи зачастую выступают как средство создания

внешности или характера персонажа. Это преимущественно визуальные, подчеркнуто метафоричные звукообразы. Приведем ряд иллюстрирующих примеров. I-330: «Голос ее был слышен оттуда, изнутри, из-за темных окон глаз, где пыпал камин» (с. 564), «И в тишине — голос. Ее — не видно, но я знаю, я знаю этот упругий, гибкий, как хлыст, хлещущий голос» (с. 664), «голос — длинная, медленная игла в сердце» (с. 558). Д-503: «Голос у меня — странный, приплюснутый, плоский — я пробовал откашляться» (с. 568), «Ручка была медная — и я слышал: такой же медный у меня голос» (с. 566). R-13: «говорит захлебываясь, слова из него так и хлещут, из толстых губ — брызги; каждое “п” — фонтан, “поэты” — фонтан» (с. 571). О-90: «беспружинными были руки, ноги, беспружинный, висячий голос» (с. 610), «Голос — тень голоса» (с. 611). И и Ю: «Сперва я услышал у себя за дверью громкие голоса — и узнал ее голос, И, упругий, металлический, — и другой, почти негнувшийся — как деревянная линейка — голос Ю» (с. 638). Благодетель: «и будто вот только потому, что голос Его доходил ко мне с такой высоты, — он не гремел как гром, не оглушал меня, а все же был похож на обыкновенный человеческий голос» (с. 667). Незнакомый мужской (с согласной буквой) номер: «как будто он говорил оттуда, исподлобья, где глаза» (с. 609). Лектор: «какой-то мягкий, мохнатый, моховой голос» (с. 609). Посредством описания голоса Замятин привязывает к герою характерный для него «интегральный образ», обыгрывая в голосе, в манере говорить детали внешности героя, он завершает, наносит финальные штрихи его портрета, скрепляет саму художественную конструкцию.

Иная вариация «портретирующего» голоса — смех. I-330: «И вдруг она — рассмеялась. Я просто вот видел глазами этот смех: звонкую, крутую, гибко-упругую, как хлыст, кривую этого смеха» (с. 565), «И рассмеялась — и меня сбрызнула смехом: весь бред прошел, и всюду сверкают, звенят смешинки и как — как все хорошо» (с. 603), «Она засмеялась, громко — слишком громко. Быстро, в секунду, досмеялась до какого-то края — отступилась — вниз... Пауза» (с. 652). Доктор из Медицинского Бюро: «рассмеялся остро, ланцетно» (с. 599). Д-503: «Я сидел за столом и смеялся — отчаянным, последним смехом» (с. 666), «Раньше я этого не знал — теперь знаю, и вы это знаете: смех бывает разного цвета. Это — только далекое эхо взрыва внутри вас: может быть — это праздничные, красные, синие, золотые ракеты, может быть — взлетели вверх клочья человеческого тела...» (с. 672).

Отдельно стоит отметить сугубо замятинский звуковой прием, который в замятиноведении принято называть «невысказанным словом». Этот тип потенциально воплощенного звукообраза, который, однако, на пике действия, изобразительной эмоциональности, не получает сво-

его логического разрешения. Герой хочет произнести «спасительный», необходимый в данной ситуации звук, слово на грани жизни и смерти, но по тем или иным причинам не в силах сделать этого: «Внутри себя — неслышно, отчаянно, громко — я кричал ей это» (с. 662); «Она как будто угадала — обернулась. «Ну — вот мои глаза. Ну?» (Это, конечно, молча)» (с. 564); «я говорил, как в бреду — быстро, несвязно — может быть, даже только думал» (с. 603); «и мне нужно изо всех сил завинтить себя, чтобы не затопить криком весь аудиториум» (с. 609); «Должно быть шел дождь: лицо у меня мокрое. Где-то далеко, глухо — крики. Но никто не слышит, никто не слышит, как я кричу: спасите же меня от этого — спасите!» (с. 669), «И на меня — смех: и от этого смеха что-то к горлу, и я сейчас закричу или... или...» (с. 676). Характерно, что ярко выраженный, кульминационный звукообраз «невысказанного слова» участвует в создании центральной, наиболее трагичной сюжетной линии, в обострении оппозиции, на которой строится роман, — в описании развития отношений I-330 и Д-503.

Звуковые образы наполняют каждую страницу романа Замятин. Они предстают как средство описания эмоциональных переживаний героев, как портретирующие детали, как художественное средство обострения кульминационной напряженности. Развернутые описания музыки являются собой одно из тех оснований, на которых держится целостная конструкция романа, его идейная композиция. Симфонии Музыкального Завода и произведения Скрябина символически обозначают оппозицию механичности и творчества, однообразия производственных циклов работы машины и неограниченности свободы человеческой фантазии. В этом плане роман «Мы» можно назвать одной из вершин художника в работе со звуком, где звукообразная метафоричность не кажется экспериментальной, но предстает как инструмент воплощения отточенной до совершенства авторской философии.

