



М. А. ХАТЯМОВА

«Бич Божий»: логика повествования и концепция истории Е. Замятиня *

Реконструкция исторических представлений Е. Замятиня осложнена для исследователя тем обстоятельством, что два важнейших произведения писателя, в которых историческое прошлое становится объектом исследования, не дошли до читателя в завершенном виде: драма «Атилла»¹ (1927) претерпела серьезные цензурные вмешательства, роман «Бич Божий» (1928–1937) — это лишь часть незавершенного исторического повествования «Скифы». Однако проблема замятинского историзма остается одной из основных для исследователей, ведь над дилогией об Атилле писатель работал почти половину своего тридцатилетнего творческого пути, а роман «Бич Божий» явился его итогом. Роман «Бич Божий» обойден вниманием ученых, тогда как о драме есть содержательные работы Р. Гольдта, И. Ерыкаловой, Т. Давыдовой, Н. Комлик, Е. Лядовой².

* Публикуется впервые.

¹ Далее мы используем авторское написание имени героя (Атилла вместо Аттила).

² Гольдт Р. Мнимая и истинная критика западной цивилизации в творчестве Е. И. Замятиня. Наблюдения над цензурными искажениями пьесы «Атилла» // Russian studies. Ежеквартальник русской филологии и культуры. СПб., 1996. Т. II. № 2; Полякова Л. В. О «скифстве» Евгения Замятиня: художник в полемике «западников» и «славянофилов». Контур проблемы // Творческое наследие Е. Замятиня: Взгляд из сегодня. Кн. VII. Тамбов: Изд-во ТГУ, 2000; Геллер Л. Апология беспорядка. Е. И. Замятин и постмодернистские теории хаоса // Евгений Замятин и культура XX в. Исследования и публикации. СПб.: Изд-во РНБ, 2002; Ерыкалова И. Е. 1) К истории создания пьесы Е. И. Замятиня «Атилла» // Творческое наследие Е. Замятиня: Взгляд из сегодня. Кн. III; 2) О рукописи романа Е. И. Замятиня «Бич Божий»: из парижского архива писателя // Творческое наследие Е. Замятиня: Взгляд из сегодня. Кн. IX. Тамбов, 2000; 3) Рим в романе Е. И. Замятиня «Бич Божий» // Творческое наследие Е. Замятиня: Взгляд из сегодня. Кн. XII. Тамбов, 2004; Давыдова Т. Т. Тема «заката Европы» в дилогии

В замятиноведении доминирует представление о компилятивном характере писательской концепции истории, в которой современные сциентистские теории (Второе начало термодинамики Р. Майера, или тепловой смерти Вселенной; концепция «энергетического монизма» В. Остwaldа, распространившего теорию Майера на явления психической и духовной жизни; хаологические концепции XX в. и, конечно, теория относительности) оказываются «поддержаны» популярными историософскими циклическими концепциями Ф. Ницше, Н. Данилевского, О. Шпенглера, А. Блока и других символистов (А. Белого и В. Брюсова). Широкая популярность и даже банальность как философских, так и научных источников (явившихся реакцией на глобальное эпистемологическое разочарование как в провиденциальной христианской, гегелевской модели истории, так и в линейных прогрессистских научных и социальных концепциях, в том числе и марксистской, ставшей официальной государственной идеологией) не только свидетельствуют об интеллектуальной мобильности Замятиня, но и ставят под сомнение оригинальность его концепции истории. Уместно вспомнить и раздражительную реплику Горького в адрес Замятиня по поводу вторичности всех его идей, и дискуссию в западной науке о самобытности Замятиня³.

На наш взгляд, Замятин творит свой миф о цикличности истории, а конкретные культурно-исторические и научные теории становятся лишь «строительным материалом», меняющимися языками описания этого мифа. На оригинальность этой концепции указывает переосмысление Замятиным существующих идей и наполнение расхожих культурно-исторических категорий (природа, стихия, восточное / западное и т. д.) собственным, авторским смыслом и материалом. Важно подчеркнуть, что циклическая концепция истории органично вытекает из мифопоэтических представлений художника, а не усвоена им у Ницше и Шпенглера. Творчество Замятиня, несмотря на изменения эстетики и поэтики на разных его этапах, воспринимается как целостное, создающее метатекст, мифологическую, циклическую картину мира; меняется наполнение мифа, но не способ мышления автора.

Е. Замятин об Атилле // Творческое наследие Е. Замятина: Взгляд из сегодня. Кн. VII. Тамбов, 2000; Комлик Н.Н. «...Согласно истории Иловайского...» // Комлик Н. Н. Лебедянский путеводитель. Учебное пособие. Елец: ЕГУ им. И. А. Бунина, 2003; Лядова Е.А. Историософская и структурно-поэтическая парадигма трагедии Е. И. Замятиня «Атилла». Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. Тамбов, 2000.

³ См.: Геллер Л. Уникальность творческого почерка (?) // Кредо. Тамбов, 1995. № 10–11. С. 10–21.

В произведениях 1910-х гг. возникает модель национального бытия, ограниченного мифологическим пространством, тяготеющего к символическому центру (Алатырь-камень, собор на площади в городе Фиты), и национальной истории с цикличным временем, воспроизводящим обычай предков и следующим календарным циклам возрождения мира, повторяемостью деторождения. Бинарное мышление маркирует как границы циклических изменений оппозиции мужское / женское, эмоциональное / рациональное, деторождение / бесплодие, западное / восточное. В отечественном литературоведении существует два подхода в рассмотрении национальной истории в раннем творчестве Замятиня. При первом подходе фиксируется состояние глубокого кризиса, стагнации национальной жизни и национального сознания, не способного к развитию; такая модель мира сопровождается сатирическим модусом («антижанровая» система, использование интертекста классиков, «монологичность замысла»)⁴. При втором подходе внимание сосредоточивается на амбивалентности замятинских представлений о перспективах поступательного развития русской истории, связанных с верой писателя в жизнеспособность природно-языческо-христианской народной культуры⁵. На наш взгляд, уже в 1910-е гг. формируется главная, сквозная для всего творчества писателя проблема реальности (бытия, материи, жизни) и сознания. В произведениях, исследующих национальное бытие («Уездное», 1912, «На куличках», 1913, «Алатырь», 1914), кризисное состояние современной России поверяется ее историей (в качестве «исторических источников» выступают как произведения М. Салтыкова-Щедрина, Н. Гоголя, Н. Лескова, так и фольклорно-мифологические образы и мотивы). Авторские пессимистические представления о русской истории и современности выразились в образе «воскресшей курганной» «нелепой» «каменной бабы», исключающей всякое живое развитие. Замятин творит миф о национальной истории, опираясь на фольклорный, языческий способ мышления, однако кризисный характер современности осмысливается им как забвение, разрушение народной культуры. Жанровый анамнезис («выворачивается

⁴ См.: Давыдова Т. Т. Антижанры в творчестве Е. И. Замятиня // Новое о Замятине. Сб. / Под ред. Л. Геллера. М., 1997; Попова И. М. «Чужое слово в творчестве Е. И. Замятиня (Н. В. Гоголь, М. Е. Салтыков-Щедрин, Ф. М. Достоевский). Автореф. дисс. ... доктора филол. наук. М., 1997; Воробьев С. Ю. Поэтика диалогического в прозе Е. И. Замятиня 1910–20-х гг. Автореф. дисс... канд. филол. наук. Волгоград, 2001.

⁵ См.: Полякова Л. В. О «скифстве» Евгения Замятиня. С. 12–46; Комлик Н. Н. Русская провинция и русский человек в прозе Е. И. Замятиня: поэтика воплощения: Курс лекций. Елец: ЕГУ им. И. А. Бунина, 2003. С. 55–67.

наизнанку» семантика жанров народной культуры — сказок, былин, легенд, житий, апокрифов) и использование Замятином фольклорно-мифологических и культурных, литературных отсылок развенчивают надежды на возможность поступательного развития русской истории. Однако национальный мир Замятина, по справедливому суждению Л. В. Поляковой, Н. Н. Комлик, лишен безысходности, т. к. остается вера в неотъемлемые естественно-природные свойства человеческого сознания. Рассказы «Непутевый» (1913), «Чрево» (1913), «Старшина» (1915), «Кряжи» (1915), «Письменно» (1916), «Африка» (1916), «Север» (1918), открывающие идеальные основы человеческого сознания и индивидуального бытия, становятся позитивным противовесом безысходной картине национального существования.

С кон. 1910-х — в первой пол. 1920-х гг. саморефлексия писателя, обусловленная творческой зрелостью, подведением «предварительных итогов», стимулируется лекторской, преподавательской, редакторской деятельностью. В этот «авангардистский» для Замятиной период обнажается основное противоречие его сознания: ощущение расколотости собственного «я», антиутопичность⁶ — и жажда целостности, гармонии, «синтеза», который связывается художником, в первую очередь, с возможностями искусства. В более репрезентативных произведениях этого периода роман «Мы» (1921) и «Рассказ о самом главном» (1923) автор использует известные научные теории как готовые образы-мифы для создания собственной модели истории. В художественном творчестве математика, не верящего в науку, модернистская художественная концепция действительности поглощает научную.

Привлекательность для Замятиной в нач. 1920-х гг. сциентистских циклических концепций объясняется не влиянием новых философских идей Шпенглера (впервые опубликованная в 1918 и переведенная на русский язык в 1923 г. книга О. Шпенглера «Закат

⁶ «Дуализм как фатальное проявление “конца истории” и диагностируется Замятином. Безблагодатный мир, хаотический и падший, скован правилами арифметики (“скрижалаами”) в структуру, приведен к идеально простой закономерности. <...> Структура — эквивалент закона, его воплощение. А этот закон утверждает мир в разрыве. <...> Разорван и человек; душа признается ненужной <...> Дуальная (бинарная) оппозиция, как ни парадоксально это звучит, становится у Замятиной своеобразным предметом изображения. Диахронии как преемственности противопоставлена синхроническая типология: “они” — “мы”. Эта типология манифестирует о разорванности универсума и человека» (*Скалон Н. Будущее стало настоящим* (роман Е. Замятиной «Мы» в литературно-философском контексте). Тюмень: ИПЦ «Экспресс», 2004. С. 87–88).

Европы», несомненно, обострила интерес Замятиня к историческим проблемам), а близостью к фольклорно-мифологической, «языческой» модели цикличности, их общей противопоставленностью концепциям поступательного развития. В теориях Майера — Остwaldа и Данилевского — Шпенглера Замятин обнаружит близкое архаическому представление о природной цикличности культуры и истории⁷. В романе «Мы» оспорена возможность направленного исторического выхода из вечного круговорота энергии и энтропии, и потому экзистенциально значимым остается текст о мире — записки Д-503, дневник, удостоверяющий наличие этой реальности, где все повторяется, умирает в энтропии и взрывается новой «революцией».

В нач. 1920-х гг. Замятин участвует вместе с А. Блоком, Н. Гумилевым, К. Чуковским и другими писателями в культурных проектах М. Горького, в т. ч. в Секции исторических картин. Социальный заказ состоял в том, чтобы сделать историю достоянием масс: написать и поставить пьесы по истории «всех времен и народов». Катастрофичность эпохи актуализировала идею исторической аналогии, «рифм эпохи» (А. Блок), которые должны оправдать страдания, сделать их ценными. Блок писал в конце августа 1919-го в статье «Об “Исторических картинах”»: «Воспользовавшись историческими обобщениями нашего времени, нужно как бы совершить при свете их обратный путь, вернуться от истории к летописи <...> — так, однако, чтобы в этом изображении сквозила и напрашивалась сама собою связь между событиями, установленными историей. Вообще события всемирной истории должны быть представлены в свете того поэтического чувства, который делает весь мир близким и знакомым и тем более таинственным и увлекательным». Кроме того, Блок указывает на «карлейлевскую мысль о великой роли личности» («без которой ни одно массовое движение обойтись не может; если бы личность, выдвигающаяся из массы, не давала окраски и направления всему ее движению, то само это движение превратилось бы в нестройный поток, лишенный исторического смысла и неспособный запечатлеться в памяти человечества») и формулирует основную задачу серии — «иллюстрировать борьбу двух начал — культуры и стихии, в их всевозможных проявлениях»⁸.

⁷ О циклических архаических идеях как оправдании истории пишет М. Элиаде: «...Эта повторяемость имеет определенный смысл: повторение наделяет события реальностью. События повторяются, потому что они подражают архетипу: образцовому Событию. Кроме того, путем повторения время прерывается или, в крайнем случае, смягчается его разрушительный характер» (Элиаде М. Миф о вечном возвращении. СПб: Алтейя, 1998. С. 139).

⁸ Блок А. Собр. соч: В 6 т. Л.: Художественная литература, 1982. Т. 4. С. 350–351.

Замятин «учтет» замысел Блока⁹, и история, в которой писатель пытается найти ответы на вопросы о судьбах России и мира, станет одной из его главных тем. А. Шейн предполагает, что замысел эпопеи «Скифы» у Замятиного возник после предложения Горького на Секции темы для пьесы «Гунны — прием Аттилой римских послов», а незадолго до этого в издательстве «Всемирная литература» Н. Гумилев в присутствии Горького, Чуковского и Замятиного излагал Блоку свою теорию о гуннах, которые осели в России и след которых историки потеряли. Совдепы — гунны»¹⁰. Блоковская «рифма» «наше время — крушение Римской империи» стала наиболее привлекательной и продуктивной. Осенью 1924 г. Замятин начинает работать над большим эпическим полотном «Скифы», в котором запланированы 4 части. Весной 1925 г. он пишет А. Ярмолинскому в Америку, что тема «столкновения гибнущей, одряхлевшей римской цивилизации и варварского, молодого Востока — гуннов» его «очень занимает»; «а может случиться — переверну этот материал в пьесу — в трагедию», — завершает писатель¹¹. В 1927 г. появляется драма «Атилла», параллельно писатель работает над романом, одна из частей которого, «Бич Божий», будет опубликована только после его смерти, в 1939 г.

Р. Гольдт и Л. Полякова выстраивают предшествующую, освоенную Замятиным, философскую традицию проблемы Восток / Запад, «скифство», «варварство»: Герцен, славянофилы, Достоевский, Бердяев, Блок — и Шпенглер¹². Интересны не столько схождения (особенно с концепциями Н. Данилевского, О. Шпенглера и А. Блока),

⁹ Отметим, что у писателей совершенно разное представление о стихии (природе). Если для Замятиного стихия природы — всеобъемлющая онтологическая категория, то Блок пишет в цитированной статье: «Стихия разумеется и в смысле природы, и в смысле разнужданной человеческой сущности. Понятие стихии объединяет одинаково и косную, неподатливую материю, и землетрясение, и революцию, и, пожалуй, косность и равнодушие людское» (Блок А. Собр. соч. С. 351).

¹⁰ Цит. по: Ерыкалова И. К истории создания пьесы «Атилла». С. 138.

¹¹ Цит по: Ерыкалова И. О рукописи романа Е. И. Замятиного «Бич Божий»: Из парижского архива писателя. С. 161.

¹² Гольдт Р. Мнимая и истинная критика западной цивилизации в творчестве Е. И. Замятиного. Наблюдения над цензурнымиискажениями пьесы «Атилла». С. 322–350; Полякова Л. В. О «скифстве» Евгения Замятиного. С. 12–46. Р. Гольдт свидетельствует, что в одном из первых эмигрантских выступлений, в дек. 1931 г. в Праге, Замятин назвал Шпенглера «одним из самых дальновидных Гамлетов нашего времени», который «одним из первых осознал глубину кризиса, поразившего современный мир» (Гольдт Р. Мнимая и истинная критика... С. 324).

сколько отличия, переосмысливания, подтверждающие оригинальность авторского мифа. Мифологема «Запад / Восток» в антитезах (возможно, символистских) «мужское / женское», «рациональное / эмоциональное», «культура / природа» пройдет через все творчество Замятиня и в «Атилле» и «Биче Божьем» получит собственно исторические коннотации. В эмигрантский период, в эссе 1933 г. «Москва — Петербург», мифологизированная оппозиция «Запад / Восток» приобретет многомерный культурный смысл: современное состояние русского искусства, два его полюса (мужское / женское) писатель спроектирует на две столицы (Петербург / Москва).

В замятиноведении неоднократно отмечалась, что писатель разделяет главную идею философии Шпенглера — старения культуры, превращения ее в цивилизацию, однако для исторической прозы Замятиня более важным является представление Шпенглера о культуре как живом организме, культ «живого», жизни в лексиконе немецкого философа, как и самого Замятиня, и природных циклов, через которые проходит культура — цивилизация. Близость Замятиня к Шпенглеру можно усмотреть в тождестве понятий история и культура, в дилогии об Атилле — смену изолированных культур в шпенглеровском смысле. Например, Н. Комлик, полемизируя с Р. Гольдтом¹³, пишет: «В образной структуре замятинских произведений развертывается столкновение не между культурой и дикостью, а между двумя культурами — старой и молодой. То, что римской изнеженной, дряхлеющей культуре противостоит не мрак дикости, а самобытная культура, свидетельствует описание в повести “Бич Божий” детских лет Атиллы, открытие и познание им окружающего мира. Это мир, в котором культивируется мужество воина, его сила и отвага, где сильный должен защищать слабого, а трусость и малодушие считаются самыми страшными грехами, где накормят и обогреют странника, где не прощают предательства и измены и не приемлют лжи как принципа жизни, где искренность и прямота — норма человеческого поведения. Словом, перед нами своеобразный культурный мир, остроумно и разумно устроенный, во всем соразмерный человеку. И создали этот мир в художественной

¹³ «Пьеса в том виде, как мы ее знаем по первой, посмертной публикации в 1950 г., имеет два узла трагического конфликта: сверх-индивидуально-исторический в виде столкновения высококультурной, но уже перешагнувшей свой зенит Римской империи с варварскими гуннскими кочевниками, с одной стороны, и индивидуальный — любовная интрига между Атиллой, роковой женщиной — бургундской принцессой Ильдегондой и ее римским женихом Вигилой — с другой» (Гольдт Р. Мнимая и истинная критика... С. 337).

версии Замятиной, усвоенной им от Иловайского, пращуры русских, по терминологии историка Иловайского, “роксоланы”»¹⁴.

Мир Атиллы — действительно упорядоченный мир, но это природная, а не культурная упорядоченность. Показательно, что автор ни разу не называет мир Атиллы культурой. Например, в феврале 1928 г. Замятин писал по поводу своих творческих планов: «Запад и Восток. Западная культура, поднявшаяся до таких вершин, где она уже падает в безвоздушное пространство цивилизации,— и новая, буйная, дикая сила, идущая с Востока, через наши, скифские степи. Вот тема, которая меня сейчас занимает, тема наша, сегодняшняя»¹⁵. И разрушение религии (языческий бог, которого Атилла попирает), и коварство Улда, и злопамятность Мудьюга — все указывает на жестокость варварского мира, устроенного по природным законам. Именно поэтому Атилла, который должен был в Риме обучиться всему, чем владеет западная цивилизация, как другие заложники, которые через несколько лет начинали «видеть римские сны», римлянином не становится. Он почти единственный (кроме еще одного смертельно больного мальчика-заложника) не меняет свою одежду на римскую (мифологически переодевание означало бы смену сущности). Единственное, чему он быстро учится у римлян, так это умению лгать. Попадая во враждебный лагерь, бывший ребенок и сын вождя приспосабливается, но не принимает «римскую» жизнь: учитель Басс рассказывает историку Приску про не поддающегося воспитанию гунна. Более того, Атилла до такой степени враждебен к Риму, где к нему относятся как к гостю, что не прощает вождю своего народа Улду сговора с римлянами — кусает его за руку публично в момент чествования Улда в Риме, оправдывая второе значение своего имени — «железо».

Атилла — волк, он пребывает в заложниках у римлян, как в клетке. Он дружит с волком (в черновиках введена подробность: везде его сопровождает любимый волк Люто), выглядит волком (оскал зубов и звериные характеристики в его портрете) и самоотождествляется со зверем: в его сознании любая жизненная ситуация проецируется

¹⁴ Комлик Н.Н. «...Согласно истории Иловайского...». С. 47. Близкую позицию занимает и Т. Давыдова, которая пишет, что Замятин в исторической ди-логии продемонстрировал «критическое отношение к западноевропейской цивилизации с верой в обновление, которое должны были принести стареющей Европе более молодые “хуны” — русские» (Давыдова Т. Т. Творческая эволюция Е. Замятина в контексте русской литературы 1910–1930-х гг. Автореф. дисс. ... доктора филол. наук. М., 2001. С. 39).

¹⁵ Цит. по: Полякова Л.В. О «скифстве» Евгения Замятиной: художник в полемике «западников» и «славянофилов». Контуры проблемы. С. 39.

на охоту¹⁶. Атилла как носитель витальной силы, бессознательных импульсов (волна, камень, который несется с горы) «страстен, жесток, вспыльчив»¹⁷. Это утратили представители римской цивилизации, на которых лежит печать вырождения. Император Гонорий, его двор, сенаторы изображены извне, и с точки зрения естественно-природного Атиллы они «больные». Таким образом, основная коллизия романа и конфликт пьесы могут прочитываться как столкновение умирающей культуры (цивилизации) и природного мира.

В отечественном замятиноведении «природность» Атиллы совсем не исключает «культурности». Так, Т. Давыдова пишет: «Атилла относится к центральному в творчестве писателя типу “естественного” человека. Даже внешне Атилла с его торчащими, как рога, вихрами похож на быка, и такое сходство раскрывает упорство и упрямство героя. Атилла близок природному миру и внутренне. Он понимает пение волков. С одной стороны, подобное единение с природой, дающее человеку физические и нравственные силы, возможно лишь на “детском” (если воспользоваться терминологией Н. Я. Данилевского), варварском этапе общественно-исторического развития. По Замятину, родство человека с природой и становится залогом жизнеспособности молодой культуры, исполненной революционной энергии. С другой стороны, такая концепция личности характерна для Востока <...> Молодую восточную культуру и символизируют в “Биче Божьем” хуны»¹⁸. На это можно возразить, во-первых, что Замятин хорошо осознавал опасность, исходящую от природного человека, поэтому и отношение писателя к нему амбивалентно (см. образы Барыбы, Варвары-собачеи и капитанши Нечесы); во-вторых, художник воспринимал культуру как традицию, диалогическую цепь, звеном которой Атилла не становится. Кроме того, «восточное» в художественной системе Замятина маркируется в качестве символической оппозиции природного к «западному», культурному, а не как самостоятельная «другая» культура. Показательно, что в художественном мире

¹⁶ Зооморфные характеристики имеют и другие персонажи, но их «идентификаторы» — не хищные звери: Гонорий — петух, Плацидия — птица, «двойственный» Басс — щенок с вывернутым наизнанку ухом и обезьяна, копирующая цивилизованного человека.

¹⁷ Эту содержательную характеристику автором героя Р. Гольдт находит в одном из автографов романа, хранящегося в ИМЛИ (ИМЛИ. Ф. 47. Оп. 1. Ед. хр. 131) — цит. по: Гольдт Р. Мнимая и истинная критика западной цивилизации в творчестве Е. И. Замятиня. Наблюдения над цензурными искажениями пьесы «Атилла». С. 347.

¹⁸ Давыдова Т. Т. Творческая эволюция Е. Замятиня в контексте русской литературы 1910–1930-х гг. С. 99–100.

философски ориентированного писателя не обнаружено элементов восточных философских систем. Интересное прочтение «волчьего начала» в Атилле предлагает Е. Лядова: именно волку суждено разрушить город, основанный Ромулом и Ремом, вскормленными волчицей — «круг истории замкнулся», заключает исследовательница, но без уточнения, что это включение культуры в природный круг¹⁹. Разрушительно-природная, варварская сущность Атиллы более однозначно представлена в черновиках романа: «Ночь. Утро. Заря. В эту ночь Атилла, живший дотоле как живут листья, травы — проснулся и стал жить так, как живут люди, волки. Он лежал молча, с оскаленными зубами»; «Атилла ходил на охоту с ручным волком. Медведь... Рогатина. Волк-Лют — выгрызая кишку и, кося глазом, лакал теплую кровь. Атилла нагнулся и пил вместе с волком теплую кровь»; «Он (Атилла. — M.X.) повесил сорок их вождей и сорок волков»; «Висела заря, как куски сырого мяса. Атилла улыбнулся, оскалив зубы»²⁰.

В романе «Бич Божий» оппозиция культуры и природы воплощается не только в системе персонажей (римляне и Приск — варвары и Атилла), но и повествовательно: у каждой силы есть свой субъект сознания и речи. Основной повествовательной инстанцией является слово мифологического повествователя, для которого характерны возвышенный тон, метафоризация, указывающая на мифологическое неразграничение внешнего и внутреннего, материи и сознания, природного и человеческого. Эта стилизация «природного» взгляда на события принадлежит сознанию человека XX в. Автор таким образом репрезентирует свою мифологическую позицию: «Беспокойство было всюду в Европе, оно было в самом воздухе, им дышали <...> прочной перестала быть сама земля под ногами. Она была как женщина, которая уже чувствует, что ее распухший живот скоро изрыгнет в мир новые существа <...> Земля была круглым, огромным голосом» (с. 502)²¹. Такая повествовательная позиция дает возможность включить в свой кругозор и сознание юного варвара Атиллы, природного творца истории, и слово писателя, создающего об этой истории свой текст, — приехавшего в Рим из Константинополя

¹⁹ Лядова Е.А. Историософская и структурно-поэтическая парадигма трагедии Е.И. Замятиня «Атилла». С. 20.

²⁰ Ерыкалова И.Е. Приложение // Творческое наследие Е. Замятиня: Взгляд из сегодня. Кн. IX. Тамбов, 2000. С. 176, 177, 181.

²¹ Здесь и далее цитаты из романа приводятся по изд.: Замятин Е. Мы: Романы, повести, рассказы, сказки. М.: Современник, 1989, — с указанием страниц в скобках.

историка Приска. 1) Главный герой: «Атилла ждал — ушами, глазами, как на охоте, когда под его рукою была туго натянута тетива. Ему показалось, что за дверью крикнул петух, это не могло быть, он сделал свое ухо острым и после этого уже ничего не услышал, кроме человеческих голосов» (с. 520); 2) Приск: «В день приезда Приск сразу же, с утра, пошел в публичную библиотеку на Трояновой площади. Он наслаждался самим запахом, видом книг, скрипом перьев. Он опомнился только тогда, когда сторож подошел и сказал, что читальный зал закрывается. На улице было уже темно. Приск вспомнил, что у него есть рекомендательное письмо к профессору логики Бассу. Он еще весь был полон книгами, идти ему туда не хотелось, но он решил, что надо» (с. 524).

Повествовательная конфронтация миров «поддерживается» композиционно. Роман начинается мифологической преамбулой, изображающей катастрофу рождения нового бытия (гл. 1): конец Рима природно предопределен и неотвратим, варварские племена, угрожающие Риму, мифологическим нарратором уподобляются наводнению, землетресению, камням, несущимся с горы: «Все ждали новой волны — и скоро она пришла. Как и в первый раз, она поднялась на востоке и покатилась на запад, сметая все на пути. Но теперь это было уже не море, а люди. О них знали, что они живут совсем по-другому, чем все здесь, в Европе, что у них зимою все белое от снега, что они ходят в шубах из овчины, что они убивают у себя на улицах волков — и сами как волки» (с. 503). Во 2 и 3 главах включением точки зрения главного героя в речь повествователя изображается мир «природного» сознания — детство Атиллы и его прибытие в Рим. В следующей главе также изнутри, теперь с точки зрения «культурного» сознания, повествуется о первых днях в Риме греческого историка Тарквиния Приска, структура повествования резко меняется: культурный мир Приска оппозиционен мифологически-природному миру Атиллы. Но Приск противопоставлен и пресыщенным римлянам и целью своей поездки (написать книгу о закате Рима и Византии), и семантикой имени, отсылающего не только к писавшему об Атилле знаменитому историку Приску Понийскому, но и к этимологии: *priscus* — «прежний», «старомодный», «старого закала» (лат.), — представитель ушедшей культуры.

События детства Атиллы и его трехлетнего пребывания заложником в Риме вставлены в двойную раму: 1) дважды, в начале и в конце, воспроизведена сцена чествования Улда — вождя хуннов и времененного союзника римлян; 2) приезд в Рим (в начале) и отъезд (в конце) обоих героев. Кольцевая композиция образует круг: циклическая концепция истории «оформится» в циклическом хронотопе

произведения²². Повествовательные рамки, кроме того, отграничивают «текст автора» от «текста героя»: роман завершается первой записью из книги Тарквиния Приска о хуннах, об Атилле.

В трех последних главах происходит переключение «повествовательных регистров». Миры Атиллы и Приска вступают во взаимодействие с «цивилизацией»: оба персонажа связаны отношениями «ученик — учитель» с римским профессором Бассом. Из Атиллы Басс должен воспитать настоящего римлянина, для Приска — стать вторым Евзапием (учителем, завещавшим ему написать книгу о «великих и страшных годах»). Именно цивилизованныму, потерявшему Бога Бассу дано понимание вечного круговорота природы и культуры. Он говорит Приску: «Ты должен быть доволен: для твоей книги это находка, ты увидишь замечательный спектакль. Снова — хаос, снова — первый день творенья. Разница от Библии только в том, что скоты окажутся созданными в первый день, а человек — может быть, потом, если у бога истории найдется свободное время, а если нет...» (с. 535). Несмотря на то что результат этого ученичества героев прямо противоположный (Атилла оказывается не подвластен Бассу, как природа — цивилизации, тогда как дальнейшая жизнь Приска, его служение культуре, состоялись именно благодаря учителю: цивилизация — стадия в развитии культуры), оба они обнаруживают свою чужеродность Риму, в котором находят совсем не то, что ожидали. Если для Атиллы Рим болен, ибо в нем иссякла природная мощь, энергия (он путает императора Гонория с его охранником), то для носителя культурного сознания историка Приска это мир, катящийся в пропасть, расчленяющий себя на потеху равнодушной публике. Именно глазами Приска изображается сцена публичных операций Язона. Рим Ювенала, Сенеки, Плинния и Аристида превратился в кабак «У трех Моряков». Однако и Приск оказывается во власти страстей, раздирающих Рим изнутри (образ всеобщей соблазнительницы Плацидии, сестры императора, подчиняющей всех при помощи тела — символ не только морального разложения, но и победы природного, стихийного): Приск ради любви забывает о своем долге, о книге, совсем как блоковский герой в соловьевином саду. История безответной любви к своей жене, казалось бы, во всем разочарованного и циничного учителя Басса создает эффект удвоения. Так внешняя коллизия — падение Рима

²² Наличие фольклорного хронотопа в дилогии об Атилле свидетельствует не только и не столько о национальной принадлежности Атиллы (как считают, например, Н. Комлик и Е. Лядова), сколько о мифологическом мышлении автора, воплощенном в мифологической структуре произведения.

и ожидание варваров «отзеркаливает» на внутриструктурную — между разумом и страстью, сознанием и подсознанием. Варварское, стихийное, звериное угрожает каждому, страсти раздирают человека изнутри. Не случайно в центре и драмы и романа — «вымышенные» любовные истории, которые организуют сюжет. Губительность страсти носит всеобщий характер, т. к. уничтожает не только цивилизованных Приска и Басса, но и Атиллу, который умирает от руки Ильдегонды²³.

Цивилизованный Рим также несет в себе конфликт природы и культуры: он, как уже было отмечено исследователями²⁴, предстает и как город статуй (культуры, аполлонического начала), и как город наводнения (стихийных страстей, бессознательного, дионаисийского)²⁵. Не случайно Приск впервые ощутит свою двойственность именно в Риме: «Он (Приск.— М.Х.) пошел публичную библиотеку и начал там работать, но во время работы ни на минуту не переставал думать о ней, сам этого не сознавая. Так бывает иногда в море: прохладная, прозрачная вода наверху, а под ней — другое, мутное и теплое течение, невидимое для глаза. И вдруг это течение со дна поднялось вверх: неожиданно для себя самого Приск закрыл книгу с совершенно готовым решением — немедленно идти к Бассу, он один мог знать, кто она и где ее найти» (с. 530–531). Если же в каждом из носителей противоборствующих сил истории увидеть воплощение авторских биографических жизненных реалий и психоаналитических комплексов (конфликт с отцом и богоборчество «нищшеанца» Атиллы²⁶, rationalist,

²³ Приск Понийский, на свидетельства которого в основном опирался Замятин, и другие историки дают версию естественной смерти Атилы, но автор избирает версию, по которой Атилла убит германской невестой.

²⁴ Ерыкалова И. Е. Рим в творчестве Е. И. Замятиня. С. 382.

²⁵ «Исследуемые в романе Е. Замятиня характеристики Рима и немногочисленные элементы его архитектурного “пейзажа” (напр.: “многоэтажные громады”, “темные дворы”, “узкий каменный колодец” и др.) соотносятся с составляющими архитектурного описания Петербурга. Например, в романе используются такие устойчивые характеристики Рима, как зыбкость, непрочность. <...> Это описание Рима аналогично описанию Петербурга–Ленинграда в рассказе Замятиня “Лев”» (1935) (Трофимова О., Винокуров Ф. Современность сквозь призму истории в русской литературе 1920–30-х гг. (на примере рассказов «В пустыне» и «Родина» Л. Лунца и романа Е. Замятиня «Бич Божий» // Русская филология. 14. Сб. научных работ молодых филологов Тарту: Изд-во ТГУ, 2003. С. 128). О метафоре «Петербург есть Рим» в эмигрантской литературе см.: Исупов К. Г. Русская эстетика истории. СПб: Изд-во ВГК, 1992. С. 150–152.

²⁶ См.: Давыдова Т. Т. Тема «заката Европы» в дилогии Е. И. Замятиня об Атилле. С. 98–99.

потерявший голову, — писатель Приск), то роман об истории и современности опрокидывается в роман об авторе, о противоречиях его сознания: о «природной» и «культурной», рациональной и эмоциональной, стихийной началах личности, выраженных на языке Ницше и Фрейда и оформляющих оппозицию «творчество — жизнь». Поэтому объектом осмысления для культурного сознания художника (как автора, так и его героя Приска) становится не цивилизация, а природа, и то будущее, которое воспоследует за разрушениями стихии: Приск будет писать не о Риме, как было задумано, а о хуннах, об Атилле. И в романе и в драме варвары (Атилла) уподобляются половодью — стихийной, бессознательной силе (Атилл — одно из названий Волги): «Аэций говорил, что Рим падает, гибнет. Вы, варвары, готы, гунны — с востока, с севера — волнами бьете о нас: каждая волна, ударяясь, отскакивает — и каждая волна подмывает берег. Он рухнет»²⁷. Финал первого монолога Атиллы: «чтоб жизнь — через край, / чтобы — как половодье, / чтобы — э-эх!». Или: «Как буря дыханьем вздымает волны, / пока не сокрушит все на пути, / так и он» (Атилла.— М.Х.)²⁸. Психоаналитическое прочтение подтверждает и метатекстовая структура замятинской прозы: в этот период и в прозе и в публицистике писателя сильны фрейдистское начало и образность («Икс», «Наводнение», «Ёла», «Закулисы», «Москва — Петербург»).

Мифологическая концепция истории автора тематизирована и в деятельности его героя: историк Приск будет создавать не научный труд, а свой текст о мире — миф об Атилле (Приск «избран быть Ноем»). В начале «Приск ехал <...> в полной уверенности, что будет смотреть на все глазами врача, который исследует больного», он собирает цифры в библиотеке, но «окунуться в этот Рим, чтобы увезти его с собой для своей книги» оказывается еще более важным. За книгой Приска-писателя стоит проблема творчества, стратегия претворения мира в текст. Структура романа автора, завершающегося романом героя, сигнализирует о перемещении «“ценностного центра” на сам незавершенный процесс творчества, приобретающий значение мифологического творения абсолютно индивидуальной и в то же время предельно подлинной реальности <...> поскольку творчество отождествляется с жизнью <...> а все внеположное творчеству предстает как псевдожизнь»²⁹. Приск, пишущий об Атилле, становится авторским двойником, т. е. создается та зеркальность повествования

²⁷ Ерыкалова И.Е. О рукописи романа Е.И. Замятин «Бич Божий». С. 178–179.

²⁸ Замятин Е.И. Атилла // Современная драматургия. 1990. № 1. С. 213.

²⁹ Липовецкий М.Н. Русский постмодернизм. Екатеринбург, 1997. С. 49.

героя/автора и автора/творца, которая обнажает прием двойного моделирования действительности³⁰.

Нетрудно заметить, что в своих представлениях о «природе» Замятин совершенно расходится со Шпенглером. Если мир-как-история приводят последнего к восприятию природы как «мертвого» бездушного образования, «функции той или иной преходящей культуры», «как объекту естествознания»³¹ («природа — это то, что счислимо», — напишет Шпенглер), то для Замятина это онтологическое понятие, воплощение живой жизни, являющее себя в оппозициях «сознательное / бессознательное», «мужское / женское».

История постановки и запрещения драмы «Атилла», хотя автор был готов пойти на компромисс³², представляется закономерной. Усиление аллюзии «совдепы — гунны» (Н. Гумилев) только обнажило противоречие авторского замысла. «Причесанный под большевика», освобождающий угнетенных Римом Атилла, который был призван взорвать умирающий энтропийный мир новой энергией, остается зверем, варваром, а не носителем новой культуры, как должно было быть в соответствии с авторской культуроносной концепцией. Не в этом ли главная причина неосуществленности замысла «Скифов»? На одном из обсуждений пьесы 15 мая 1928 г. на заседании художественного Совета БДТ, когда рабочие единодушно поддержали пьесу, выступил представитель Облита Кальменс, который засвидетельствовал от лица новой власти: «Замятин сильный, умный, талантливый враг. Замятин всей душой с Западом. Он всей душой против большевиков-варваров и вся его пьеса — это тоска по гибнущему Западу», «Атилла — враг самого Замятина»³³. В 1929 г. в справке по поводу репертуара БДТ, которую подготовил Агитпроп Ленинградского обкома ВКП(б) для

³⁰ Вписывая произведение Замятина в ряд метатекстовых «романов о романе», Т. Давыдова противоречит собственной концепции об историке-ученом (Давыдова Т. Т. Тема «заката Европы» в дилогии об Атилле. С. 101–102).

³¹ Тавризян Г. М. О. Шпенглер, Й. Хейзинга: две концепции кризиса культуры. М.: Искусство, 1989. С. 44–45.

³² В разъяснениях автора «К постановке пьесы “Атилла” слышна не столько социальная конъюнктура, сколько служение собственной утопии: “...Суд истории над Атиллой состоялся... приговор был вынесен. Атилла и гуны — варвары, разрушители, злодеи. Такими же злодеями еще недавно были Пугачев, Разин... Меня заинтересовала задача изменить установившийся взгляд на гуннов и Атиллу — фигуру куда более крупную... Такая ревизия старых исторических концепций теперь естественна и закономерна и основания для нее есть...”» (цит. по: Ерыкалова И. Е. К истории создания пьесы Е. И. Замятина «Атилла». С. 146).

³³ Цит. по: Ерыкалова И. Е. К истории создания драмы Е. И. Замятина «Атилла». С. 155.

А. Стецкого, возглавлявшего в то время отдел культуры, говорилось: «Скрытая историческая параллель видна и невооруженному историческим познаниями рабкору <...>. Темою пьесы является борьба капиталистического “Рима” с “варваризмом” большевиков, являющихся прямыми потомками и духовными наследниками Атиллы. Неважно, что в пьесе эта борьба изображена как генеральное побоище между цивилизацией и варварами, между интеллектом и слепой стихией, между наукой и чудовищным невежеством (особенно ярко это видно в сцене разграбления библиотеки епископа Анниана). Параллель остается параллелью, автор ей верен и, очевидно, не намерен скрывать ее, как это будет видно из дальнейшего <...> Здесь мы имеем новое миросозерцание, новую историософию, ведущую к признанию советской власти и подчинению ей как некоторой изуверской и безбожной необходимости»³⁴. В 1922 г. в письме к А. Воронскому Замятин прозорливо предсказывал историю постановки своей более поздней драмы: «...В ГПУ есть все же грамотные люди, и результаты — налицо»³⁵.

Снятие с постановки пьесы «Атилла» свидетельствует, что не только в представлениях о природе, но и в представлениях о культуре Замятин расходился со Шпенглером. Если концепция изолированности культур приводит немецкого философа к глобальному разочарованию: не имеет смысла сохранять то, что недоступно для потомков и неминуемо погибнет (потому-то Т. Манн и назвал Шпенглера «дезертиром», воспевающим цивилизацию), то для модерниста Замятина, создателя концепции «диалогического языка», противоречие между искусством и жизнью однозначно решается в пользу искусства: Приска насильно высылают из Рима (с помощью учителя Басса), чтобы могла быть написана его книга. Историк Приск должен сотворить этот мир заново — «увезти его (Рим.— M.X.) с собой для своей книги, как Ной увез в своем ковчеге образцы всяких тварей». Разрушение культуры для Замятина не оправдано ничем, ибо крах культуры тождественен краху жизни (тем более странным выглядит сравнение концепции Замятина с концепцией «грядущих гуннов» В. Брюсова³⁶). Атилла угрожает не цивилизации, которая саморазрушается (внешнее противостояние), а культуре (внутренний — и главный — конфликт).

Самым близким источником циклической концепции истории Замятина является исследование русского славянофила Н. Я. Данилевского «Россия и Европа» (1869). Его культурно-исторические типы

³⁴ Цит. по: Комлик Н.Н. «...Согласно истории Иловайского...». С. 43.

³⁵ Цит по: Гольдт Р. Мнимая и истинная критика западной цивилизации в творчестве Е. И. Замятина. С. 344.

³⁶ См.: Давыдова Т. Т. Тема «заката Европы» в дилогии об Атилле. С. 95.

не существуют изолированно, как у Шпенглера, а возникают на базе предшествующих цивилизаций. Данилевский выделяет 3 основные функции культур: положительную (основные культуры), вспомогательную (служащие целям других культур) и отрицательную (служащую разрушительной силой для дряхлеющих культур). Характеристика Данилевским отрицательных культурно-исторических типов как «комет», «бичей Божиих», читается как праидея и «Рассказа о самом главном», и дилогии об Атилле: «Как в солнечной системе наряду с планетами есть еще и кометы, появляющиеся время от времени и потом на многие века исчезающие в безднах пространства, и есть космическая материя, обнаруживающаяся нам в виде падучих звезд, аэролитов и зодиакального света; так и в мире человечества, кроме положительно-деятельных культурных типов или самобытных цивилизаций, есть еще временно появляющиеся феномены, смущающие современников, как Гунины, Монголы, Турки, которые, совершив свой разрушительный подвиг, помогши испустить дух борющимся со смертью цивилизациям и разнеся их остатки, скрываются в прежнее ничтожество. Назовем их отрицательными деятелями человечества <...>. Итак, или положительная деятельность самобытного культурно-исторического типа, или разрушительная деятельность так называемых *бичей Божиих* (курсив мой. — M.X.), предающих смерти дряхлые (томящиеся в агонии) цивилизации, или служащие чужим целям в качестве этнографического материала, — вот три роли, которые могут выпасть на долю народа»³⁷.

Отождествление «отрицательных» культурно-исторических типов с природными, космическими источниками нового взрыва, новой революции, — кометами, звездами — последовательно воплощается в зрелом творчестве писателя («Рассказ о самом главном», «Мы», «Атилла», «Бич Божий»). Таким образом, история у Замятиня не исчерпывается понятием культуры (как у Шпенглера или Тойнби), а включается в идею универсального развития материи, которая проходит свои циклы развития, образуя круг: природа — культура — цивилизация — природа (взрыв/революция, остывание/эволюция, энтропия/смерть, новый взрыв...), — «революции бесконечны». Несмотря на понимание неотвратимости появления в истории «бичей Божиих» (природы, поглощающей культуру/цивилизацию), трагедия современности для Замятиня, как и для этически и творчески близких ему акмеистов, видится в разрушении культуры, в том, что новые атиллы (которые, возможно, завтра и «вырастут» в новую культуру) сегодня нарушают ее единую диалогическую цепь. Поэтому только в искусстве, в той реальности, в которой художник по-настоящему

³⁷ Данилевский Н.Я. Россия и Европа. СПб., 1895. С. 93–94.

живет, он наблюдает плоды направленной и необратимой истории. Замятин создает свою концепцию синтетического искусства, где новое — третье, синтез — рождается только на основе предшествующей культуры и никогда ее не повторяет.

Итак, историософские представления Замятина «закодированы» в логике повествования, а структура «текст в тексте» в позднем романе выполняет ту же функцию, что и в романе «Мы»: неотвратимой и разрушительной природе / истории человек может противопоставить только текст о ней, созидательный текст культуры.

Несмотря на то что некоторые проницательные современники указывали на близость Замятina к акмеизму³⁸, сам писатель акмеистом себя не называл, осознавая, очевидно, принципиальные мировоззренческие различия и пограничность, промежуточность (между модернизмом и авангардом) собственного сознания и художественного мира. Но, разделяя с авангардистами представления о мире как движении материи (энергии) и используя стилистические новации передового искусства, Замятин утверждает иной, контр-авангардный эстетический путь. Спасение от хаоса жизни писатель находит в культуре, в возвращении искусству эстетического (пусть не религиозного) откровения, утраченного авангардом. Констатируя всесильность природного закона превращения энергии в энтропию, Замятин уповаает на неразрывность диалогической культурной цепи: герои его романов в катастрофических обстоятельствах создают свои тексты об истории, которые ее «переживут».

Повествование Замятина, продуцирующее метатекстовые структуры, является модернистским способом выражения авторского сознания и воплощает эстетические установки автора. Почти в любом произведении Замятина выполняется основная заповедь модернизма: «чем дальше вглубь реальности, тем больше вглубь собственного сознания»³⁹.



³⁸ Л. Рейнер, напр., назвала его «прозаиком-акмеистом», «ювелиром, знатоком и любителем слова». В этой характеристики содержится не только оценка «мастерства», унаследованного акмеистами от парнасцев, но и характер реабилитации реальности — в отношении к сознанию, «слову — творчеству» (цит. по: Туниманов В.А. Замятин // Русские писатели. XX в.: Библиографический словарь: В 2 ч. М.: Просвещение, 1998. Ч. 1. С. 518).

³⁹ Эпштейн М.Н. Постмодерн в русской литературе. М.: Высшая школа, 2005. С. 25.