

Содержание

Введение	3
Глава 1. Теоретически основы изучения творчества Е. Замятина.....	6
1.1 Особенности творчества Е. Замятина	6
1.2 Жанр антиутопии. Антиутопия в творчестве Е. Замятина	11
1.3 Особенности индивидуального стиля Е. Замятина.....	34
Глава 2. Социальное прогнозирование в творчестве Е. Замятина.....	42
2.1 Проблемы, затрагиваемые в творчестве Е. Замятина	42
2.2 Социальная значимость произведений Е. Замятина	57
2.3 Модель современного общества в произведениях Е. Замятина	68
2.4 Пути решения социальных проблем, которые предлагает Е. Замятин в своих произведениях	72
Заключение	85
Список литературы	87

Введение

«Наша отечественная литература всегда отличалась от европейской. У нас – настойчивое «учительство», проповедническое, идущее от Аввакума, начало, некоторое пренебрежение к «форме»; там – утонченность, выверенность, изящество, торжество самодовлеющего стиля, завершенность. Замятин – один из немногих в русской литературе «европейских» писателей, писателей-интеллектуалов...» Эти слова О.Н. Михайлова, известного исследователя творчества Е.И. Замятина, могли бы послужить своеобразным эпиграфом ко всему творческому наследию писателя и публициста.

Творчество Е. Замятина популярно не только среди читателей, но и среди литературных критиков: индивидуальному стилю этого автора и проблематике его произведений посвящены многочисленные исследования, среди которых труды Арсентьевой П.П., Быстровой О.В., Давыдовой Т.Т., Евсеева В.Н., Коломийцева Е.Ю., Скороспеловой Е.Б., Ричардса Д., Шейна А., Гилднер А., Гольдта Р., Норберта Ф., Рассела Р., Шеффлер Л., Геллера Л., Супа В., Хеттени Ж. и многих других.

Замятин – один из крупнейших русских писателей XX века, один из «зачинателей новой русской литературы советского периода» - стал известен широкому кругу современных читателей только в 1988 году, когда в журнале «Знамя» был опубликован его знаменитый роман-антиутопия «Мы». Прошло более десяти лет, почти все произведения Замятина уже опубликованы, но многие факты его творческой биографии остаются неизвестными до сих пор. Однако вклад Замятина в русскую и мировую литературу не может быть переоценен: его произведения отличает глубокая социальность, философские рассуждения о будущем человечества переданы простым и живым языком.

Актуальность данного исследования обусловлена необходимостью дальнейшего всестороннего изучения социальной стороны произведений Замятина.

Объектом исследования в данной дипломной работе выступает творчество Замятина.

Предметом исследования является социальное прогнозирование в творчестве Замятина.

Целью работы является рассмотрение проблематики произведений Замятина и выявление общественно-политических взглядов писателя.

Заявленная цель дипломной работы сделала необходимым решение следующих задач:

- изучить биографию Замятина с тем, чтобы выявить факты и события, оказавшие влияние на его творческое мировоззрение;
- выявить особенности индивидуального стиля Замятина;
- определить жанровую принадлежность произведений Замятина;
- рассмотреть художественное время и пространство произведений Замятина;
- рассмотреть социальную проблематику произведений Замятина;
- перечислить пути решения существующих социальных проблем, которые предлагает Замятин в своем творчестве.

Поставленные в работе цели и задачи потребовали использования следующих научных методов: метод анализа научной и критической литературы по творчеству Замятина, метод сплошной выборки материала, метод стилистического анализа, метод обобщения.

Цели и задачи определили структуру дипломной работы, которая состоит из введения, двух глав, заключения и списка литературы.

Во введении обосновывается актуальность избранной темы, определяются объект и предмет исследования, ставятся цели и задачи работы, перечисляются научные методы, необходимые для их достижения.

В первой главе приводятся теоретические основы изучения творчества Замятина: дается краткая биографическая справка писателя, перечисляются особенности его творчества.

Во второй главе рассматриваются различные аспекты социального прогнозирования в творчестве Замятина: проблематика его произведений, пути решения, которые предлагает писатель в своих работах.

В заключении приводятся выводы, сделанные по итогам исследования.

Список литературы включает в себя _ наименований источников, на которые ссылается данная дипломная работа.

Теоретическую базу исследования составили труды исследователей жизни и творчества Замятина: Арсентьевой П.П., Быстровой О.В., Давыдовой Т.Т., Евсеева В.Н., Коломийцева Е.Ю., Скороспеловой Е.Б. и других.

Материалом для практического исследования послужили произведения Замятина: «Мы», «Алатырь», повести.

Глава 1. Теоретически основы изучения творчества Е. Замятина

1.1 Особенности творчества Е. Замятина

Один из крупнейших писателей XX века Замятин Евгений Иванович родился в семье небогатого дворянина 20 января (1 февраля) 1884 в г. Лебедянь Тамбовской губернии (ныне Липецкая обл.). Кроме впечатлений от природы тех мест, с которыми так или иначе были связаны многие русские писатели – Толстой, Тургенев, Бунин, Лесков, Сергеев-Ценский, – большое влияние оказало на Замятина домашнее воспитание. «Рос под роялем: мать – хорошая музыкантша, – писал он в Автобиографии. – Гоголя в четыре – уже читал. Детство – почти без товарищей: товарищи – книги». Впечатления лебедянской жизни воплотились впоследствии в повестях «Уездное» (1912) и «Алатырь» (1914). [Литературный энциклопедический словарь 1989: 123]

В 1886 Замятин поступил в Воронежскую гимназию. Окончив ее с золотой медалью, в 1902 поступил в Санкт-Петербургский политехнический институт на кораблестроительный факультет. Летняя практика давала будущему писателю возможность путешествовать. Замятин побывал в Севастополе, Нижнем Новгороде, Одессе, на Камских заводах, плавал на пароходе в Константинополь, Смирну, Бейрут, Порт-Саид, Яффу, Александрию, Иерусалим. В 1905, находясь в Одессе, стал свидетелем восстания на броненосце «Потемкин», о чем впоследствии написал в рассказе Три дня (1913). Вернувшись в Петербург, принимал участие в революционной деятельности большевиков, за что был арестован и провел несколько месяцев в одиночной камере. Это время Замятин использовал для того чтобы изучать английский язык и писать стихи. Затем был выслан в Лебедянь, но нелегально вернулся в Петербург, откуда вновь был выслан в 1911, уже по окончании института. [Там же]

Литературный дебют Замятина относится к 1908. Настоящий успех ему принесла публикация в петербургском журнале «Заветы» повести «Уездное». В «Уездном» писатель изобразил косную, застывшую провинциальную жизнь, символом которой явился звероподобный и безжалостный обыватель

Анфим Барыба. Замятин уподобил его «старой воскресшей курганной бабе, нелепой русской каменной бабе». Повесть получила высокую оценку современников – в том числе писателей А. Ремизова и М. Пришвина. А. М. Горький спустя семь лет написал о Замятине: «Он хочет писать как европеец, изящно, остро, со скептической усмешкой, но, пока, не написал ничего лучше *Уездного*». Критики находили в повести мотивы, схожие с *Мелким бесом* Ф.Сологуба. В.Полонский писал о безжалостной правдивости Замятина и вместе с тем отмечал: «Симпатия к человеку грязному, пришибленному, даже одичавшему, сквозит на его страницах». [Литературный энциклопедический словарь 1989: 125]

За антивоенную по духу повесть «На куличках» (1913), героями которой являются не только дальневосточные офицеры и солдаты, но и вся «загнанная на кулички Русь», Замятин был привлечен к суду, а номер журнала «Заветы», в котором была опубликована повесть, был конфискован. Критик А. Воронский считал, что повесть *На куличках* – это политическая художественная сатира, которая «делает понятным многое из того, что случилось потом, после 1914 года». Будучи высококвалифицированным морским инженером, Замятин продолжал служебные поездки по России. Впечатления от путешествия в 1915 в Кемь и на Соловки отразились в цикле произведений о русском Севере – в частности, в повести *Север*. [Там же: 126]

В 1916 Замятин был командирован в Англию для участия в строительстве российских ледоколов на верфях Ньюкасла, Глазго и Сандерленда; побывал в Лондоне. Был одним из главных проектировщиков ледокола «Святой Александр Невский», после Октябрьской революции названного «Лениным». Английские впечатления легли в основу как многочисленных очерков, так и повестей «Островитяне» (1917) и «Ловец человеков» (1921). Уважение к людям, обеспечившим высокий уровень развития цивилизации, не помешало писателю увидеть недостатки западного общественного устройства. Повесть «Островитяне» посвящена изображению тотального мещанства в технократическом обществе, символом которого

является в этом произведении викарий Дьюли. [Литературный энциклопедический словарь 1989: 129]

В 1917 Замятин вернулся в Петроград. Вскоре стал одной из самых заметных фигур в российской литературной жизни. Оказал влияние на литературную группу «Серапионовы братья», с которой был творчески близок. Преподавал в Политехническом институте, читал курс новейшей русской литературы в Педагогическом институте им. Герцена и курс техники художественной прозы в студии Дома искусств, работал в редколлегии «Всемирной литературы», в правлении Всероссийского союза писателей, в издательствах Гржебина и «Алконост», редактировал несколько литературных журналов. При этом скептически относился ко «всяческим всемирным затеям», возникавшим на фоне разрушения цивилизованной жизни. Поездки по Тамбовской, Вологодской, Псковской губерниям также не способствовали историческому оптимизму. В рассказах Мамай (1920) и Пещера (1921) Замятин сравнил эпоху военного коммунизма с доисторическим, пещерным периодом развития человечества.

Наблюдения над тоталитарным обществом художественно воплотились в фантастическом романе-антиутопии «Мы» (1920, на русском языке опубликован в США в 1952). Роман «Мы» стал первым в череде европейских романов-антиутопий – Прекрасный новый мир О. Хаксли, «Звероферма» и 1984 Дж. Оруэлла, «451 градус по Фаренгейту» Р. Брэдбери и др. [Арсентьева 1993: 135]

Замятин отправил рукопись «Мы» в берлинский филиал издательства Гржебина. В 1924 текст был переведен на английский язык и опубликован в Нью-Йорке. Несмотря на отсутствие публикаций в СССР, роман подвергся идеологическому разгрому советских критиков, читавших его в рукописи. Д. Фурманов увидел в «Мы» «злой памфлет-утопию о царстве коммунизма, где все подравнено, оскоплено». [Арсентьева 1993: 136] Другие критики посчитали, что Замятин готов встать на путь обывателя, брюзжащего на революцию. В 1929 были сняты с репертуара МХАТа пьеса Замятина

«Блоха» (1925, инсценировка «Левши» Лескова), запрещена постановка его трагедии «Атилла» (1928). Не была поставлена и пьеса о преследовании еретиков «Огни святого Доминика» (1923). [Евсеев 2003: 218]

В 1931, понимая бесперспективность своего дальнейшего существования в СССР, Замятин обратился к Сталину с письмом, в котором просил разрешения на отъезд за границу, мотивируя свою просьбу тем, что для него «как для писателя именно смертным приговором является лишение возможности писать». Решение об эмиграции нелегко далось Замятину. Любовь к родине, патриотизм, которыми проникнут, например, рассказ Русь (1923), – одно из лучших тому свидетельств. Благодаря ходатайству М. Горького в 1932 Замятин смог выехать во Францию. Умер Замятин в Париже 10 марта 1937. [Литературный энциклопедический словарь 1989: 131]

Замятин – прежде всего блестящий прозаик, автор рассказов и повестей, ставший первым писателем-антиутопистом, фактический родоначальник этого жанра в литературе. Но также справедливым можно считать и утверждение, что он был одним из лучших русских публицистов первой половины XX века. Вклад Замятина в развитие публицистики и литературной критики еще предстоит оценить и изучить, но бесспорно одно – влияние, которое оказало его творчество на всю последующую русскую, а особенно советскую литературу чрезвычайно велико. Но, к сожалению, если его проза в последние годы стала известна многим российским читателям, то его публицистика до сих пор находится почти в забвении, а ведь когда-то многие, в том числе, например, М. Горький, М. Волошин, считали его великолепным публицистом, хотя некоторые современники и не были вполне согласны с его общественно-политическими взглядами.

Замятинская публицистика имеет свои ярко выраженные особенности. Во многом его манера писать и отношения к современности отличают статьи Замятина от произведений других авторов. Исходя из строгого определения «публицистики» как «общественно-политической литературы», являющейся

способом «организации и передачи социальной информации», многие тексты Замятина трудно отнести к этой стороне литературного творчества, но все же большая часть исследователей без каких-либо оговорок употребляет этот термин. В одной из статей, посвященной именно этой теме утверждается, в частности, что публицистика Замятина прямо продолжает вековые традиции русской публицистической мысли, имеющей свои, явно отличные от общеевропейских, особенности.

В пятидесятые-семидесятые годы изучением творческого наследия Замятина занимаются в основном исследователи русского зарубежья и иностранные специалисты. Их работы послужили началом признания его как одного из великих русских классиков XX века (наравне с М. Булгаковым и И. Бабелем). Наиболее полной работой о творчестве Замятина является до сих пор единственная научная биография, которую опубликовал в 1968 г. в Лос-Анджелесе известный американский исследователь Алекс Майкл Шейн. Объемный труд Шейна включает в себя подробное описание жизни и творчества Замятина. Большое внимание автор уделяет его публицистике, используя для сравнения примеры из советской периодики тех лет.

В 60-е годы в СССР постепенно начинают появляться немногочисленные публикации о творческом наследии Замятина, переиздаются некоторые критические статьи, написанные о нем в 20-е годы. Но сами произведения не переиздаются. Как и раньше, считается, что все «послереволюционное творчество Замятина проникнуто враждебным отношением к революции, глубоким пессимизмом». А его статья «Я боюсь» объявляется «высокомерной», оценивающей современную литературу с позиций «чистого искусства». Замятина даже сравнивают с одним «всеми забытым критиком», который тоже писал «о литературе высокого ранга» и о «литературе упрощенного содержания», рассчитанной на огромные слои. В 70-е годы отношение к Замятину становится более благосклонным, и теперь его рассматривают как писателя всего лишь «не понявшего революционной действительности».

1.2 Жанр антиутопии. Антиутопия в творчестве Е. Замятина

Роман-антиутопия появился в мировой литературе XX века как противопоставление роману-утопии. Его появление было обусловлено, прежде всего, историческими и социальными факторами. Поэтому роман-антиутопия изначально является предметом изучения не только литературы, но и философии, истории, социологии, политологии, поскольку он является ярким отражением процессов, происходящих в обществе, а также идеологии народа. Тем не менее, роман-антиутопия является, прежде всего, литературным произведением, поэтому последние десятилетия ознаменовались интересом к поэтике и стилистике этого литературного жанра, в частности в работах Арсентьевой П.П., Давыдовой Т.Т., Евсеева В.Н., Лазаренко О.В., Лапина Б.А., Скороспеловой Е.Б. и многих других.

Антиутопия представляет собой изображение пороков общества, построенного в соответствии с тем или иным социальным идеалом. [Литературный энциклопедический словарь 1989: 29-30] Помимо термина «антиутопия», в научной критической литературе также встречаются термины «дистопия» и «негативная утопия».

Антиутопия как жанр изначально противопоставлялась утопии, основы которой были заложены Томасом Мором в его одноименном произведении. В традиционном обществе утопия ретроспективна, это значит, что авторы утопии, как правило, обращаются к «временам предков», повествуя о некогда существовавших странах с идеальным общественным укладом. Идея Мора получила развитие в произведении итальянского писателя Кампанеллы «Город солнца» (1623), а затем английским философом Ф. Бэконом в «Новой Атлантиде». Утопия всегда проникнута историческим оптимизмом, она создает модель идеального общества, где каждый человек счастлив, выполняя свою функцию.

... Всегда и везде воспитатели пытались сформировать других, исходя из своего мирозерцания. Но... никогда и нигде у воспитателей (если здесь

уместно это слово) не было столь огромной силы. Как правило, им удавалось и удается немногое. Когда мы читаем у Платона, что детей нельзя растить в семье, у Элиота - что мальчик должен видеть до семи лет только женщин, а после семи - только мужчин, у Локка - что ребенка надо обувать в тонкие башмаки и отучать от сочинения стихов, мы испытываем благодарность к упрямым матерям и нянькам, а главное - к упрямым детям, сохранившим человечеству хоть какое-то здравомыслие. Однако человекоделы удачливого века будут оснащены самой лучшей техникой и сумеют сделать именно то, что хотят.

Антиутопия (или «дистопия», «какотопия», то есть «плохое место») с ее негативистским пафосом с рассуждением Гадамера, вроде бы, вяжется плохо. Просто отрицает саму возможность «возвещения мира». Тем более что, согласно утверждению одного из исследователей утопического образа мышления Е.Шацкого, «то, что роднит негативные утопии с позитивными - это, по сути дела, способ видения мира. В обоих случаях перед нами черно-белый мир, хотя ценности меняются на противоположные и белое становится черным, а черное белым».

И действительно, утопия, живописующая возможную воплощенность идеала в «хорошем месте», опровергается дистопией, утверждающей, что реализация идеалов обязательно приведет к созданию «плохого места».

Идеальные города-государства, управляемые мудрыми правителями посредством совершенных законов (утопии Мора, Кампанеллы, Бэкона и т.д.), в антиутопиях Хаксли, Брэдбери, Оруэлла и др. предстают разновидностями тюрем и казарм, а вместо «духа законов» - рабство и изощренное подавление импульсов свободы. Утопия как «гуманистический образ совершенного общежития» замещается в дистопиях образом конвейера для изготовления человеческих особей...

Если верно умозаключение о том, что «в феноменологическом плане утопия, тематически целостный дискурс, занята одним - упразднением

отчуждения», то антиутопия, казалось бы, утверждает непреодолимость отчуждения...

В конечном итоге утопии как жанру дистопия противостоит как антижанр (ибо в своем историческом становлении утопия создала почтенную традицию, а ее антипод сравнительно молод).

Если утопия является, по словам Ст.Лема, «изложением определенной теории бытия при помощи конкретных объектов», то дистопия - критика («деструкция») теорий, претендующих на «благоустройство» общественного бытия. В результате «идеальное» предстает «безыдеальным», «разумное» - «неразумным», «справедливое» - «несправедливым», «мудрое» - «немудрым»...

Дистопия создает ситуацию коллапса, угрожающего жизни состояния, когда начала человеческого общежития демонстрируют свою исчерпанность и существование превращается в своего рода черную дыру.

Но если герои дистопий говорят «на новоязе», как у Оруэлла в «1984», если книги сжигаются, как у Брэдбери в романе «451 градус по Фаренгейту», если автор записок в «Мы» после лоботерапии умирает и как автор, и как читатель (ибо понять самим написанное оказывается не в состоянии) - то на что рассчитывает создатель антиутопийного сочинения, прогнозируя тотальную гибель слова и понимания? Не остается ли признать, что Г. Уэллс, Э. Бёрджес, Р.Шекли, А. Платонов, утратив веру в какой-либо смысл бытия, в общительность творчества, в еще большей степени, чем сочинители, пишущие «недистопийные» тексты, заняты лишь перманентным психоанализом, стремясь к «деневротизации сознания при художественно-филологической-научной терапии путем позитивного переноса своей травмы на создаваемый текст»?

Деневротизация, конечно, имеет место. Но все-таки нам ближе позиция Г.Морсона, писавшего, что если «для многих утопий традиционная литература - это то, что надо преодолеть», то «для дистопии это то, что надо

возродить: вот почему открытие личности и истории превращается для ее героя в открытие доутопических авторов».

«Доутопические авторы» - это и те, кто претворил свои философские, социально-политические идеи в утопийный жанр, то есть придал им нормативный, внедиалогический характер.

Но идеи (сфера «зажанрового мышления», по Бахтину) сохранили свою значимость в качестве «упорядочивающих духовных энергий», поскольку принадлежат к целокупному опыту, который и есть традиция.

Ибо - при всем своем критицизме - антиутопия требует социокультурной нормы: «центрированного» сознания, способного воспринимать, оценивать, толковать (просто читать!) текст, который - в силу присущего ему парадокса - говорит об исчерпанности форм культуры, цивилизации и их «продукта» - человека. Отсюда, кстати, писательские трудности героя романа «Мы»: «...Мне так трудно писать, как никогда ни одному автору на протяжении всей человеческой истории: одни писали для современников, другие - для потомков, но никто никогда не писал для предков...».

Замятинский роман коррелятивен с концепцией Бахтина о кризисе авторства (концепцией, создававшейся в те же двадцатые годы). Если в работе «Автор и герой в эстетической деятельности» «кризис авторства» соотносим с «кризисом жизни» в ее отпадении «от абсолютного будущего», в превращении «ее в трагедию без хора и без автора», то это, как верно отметил Д.П.Бак, только усиливает необходимость осознания «возможности авторства, правомочности художественного слова в качестве краеугольной проблемы современности» .

Роман Замятина, в частности, продемонстрировал такую возможность: усилием удержать жанр и жанровое мышление как условия межличностной, межкультурной, социальной коммуникации.

Е.Б.Скорospelова справедливо утверждала, что «есть все основания рассматривать роман «Мы» не только как роман о романе, как роман

авантюрный, психологический, любовный, философский, но и как роман историософский»..., то есть роман, актуализирующий проблему жанрового синтеза и противостоящий ценностной пустоте.

Однако философская утопия оставалась лишь родом интеллектуальной игры. Кризис традиционного общества и модернизация, с одной стороны, повлекли реальное преобразование общества на рациональных началах, с другой – обострение всяческих противоречий. Эта ситуация оказалась чрезвычайно благоприятной для возникновения феномена массового утопического сознания. Утопист уже не мечтал о наилучшем строе как о недостижимом идеале, а твердо знал и верил, что жизнь должна быть – и обязательно будет – перестроена на определенных принципах. [Морсон 1991: 50]

Первые романы-антиутопии позиционировались как пародия на утопию. В чистом виде жанр антиутопии появляется только в XX веке и это не случайно: именно в этот период мировое сообщество переживает сильные потрясения в виде Первой и Второй мировой войны, повлекшие за собой массовое и бессмысленное истребление людей. Эти потрясения заставили многих задуматься о несовершенстве общественного устройства, о напрасной гибели людей, о жестокости государственной машины. Роман-антиутопия становится акцией протеста против существующего строя. [Там же: 51]

Исследователи единодушно признают, что появление антиутопии было обусловлено социальными и экономическими причинами: «Связано это, прежде всего, с приведением в движение тех социальных механизмов, благодаря которым массовое духовное порабощение на основе современных научных достижений стало реальностью. Мироздание по Гитлеру в Германии 1930-1940-х годов, мироздание по Сталину в Советском Союзе 1920-1950-х годов стали зеркальным отражением мироздания по Шигалеву. Безусловно, в первую очередь именно на основе реалий XX века возникли «антиутопические» социальные модели в произведениях таких очень разных писателей, как А. Платонов и Е. Замятин, Дж. Оруэлл и Р. Брэдбери, такого

писателя, как Г.Франке. Таков конкретно-социальный субстрат, цементирующий европейскую и русскую антиутопию XX века». [Рабинович 1998: 127-128]

Представители этого жанра, вынося на суд читателя разнообразные варианты дальнейшего развития человеческой цивилизации, исходят из настроений разочарования в утопических идеалах прошлого и неуверенности в завтрашнем дне. Эти социальные мотивы генерируют появление пессимистических и трагических романов-предупреждений, обладающих особыми идейно-эстетическими и художественно-выразительными характеристиками. [Морсон 1991: 52]

Очевидно, что отдельные мотивы, темы, приемы, присущие жанру антиутопии, можно встретить и в мировой литературе предшествующих эпох. Это вполне закономерно, так как формирование национальных литератур и их жанровой системы происходит в контексте развития мировой литературы в целом, через преемственность литературных и межкультурных связей. Вместе с тем, антиутопия как жанр литературы обнаруживает целый ряд особенностей, отличающих ее от других повествовательных жанров и придающих ей неповторимое художественное своеобразие.

Тем не менее, следует отметить, что некоторые исследователи и сегодня продолжают относить антиутопию к «антижанрам», специфика которых состоит в их пародийном характере. Антижанр «высмеивает» те или иные жанровые традиции в литературе. [Там же: 53] Однако эта точка зрения не может считаться состоятельной, потому что основной целью современного романа-антиутопии является не пародирование и высмеивание жанра утопии, а постижение реальности. Можно сказать, что утопия – это идея, а антиутопия – иллюстрация к воплощенной идее. [Зверев 1989: 34] Это значит, что утопия создает некую абстрактную идею идеального общества, в то время как антиутопия демонстрирует, к чему может привести воплощение этой идеи в жизнь.

У Замятина были предшественники и подражатели. Рассмотрим несколько сходных сюжетов. В 1908 году почти одновременно с появлением утопии А. Богданова «Красная звезда» был издан на русском языке роман некоего Давида М. Пэрри «Багровое царство» с подзаголовком «Социал-демократическая фантазия».

Молодой американец Джон Уокер, от чьего имени ведется рассказ, разочаровавшись в буржуазных порядках, испытал на собственной шкуре безработицу, голод и нищету, в отчаянии бросается в морскую пучину и... попадает в Атлантиду, называемую иначе Багровым царством. А это, по ироническому замечанию автора, «социал-демократическое государство с такой совершенной формой правления, какой не видано в истории человечества».

Социалистический рай, выдуманный Пэрри, при ближайшем рассмотрении оказывается чудовищной карикатурой на марксистские представления о коммунистическом обществе будущего.

В Багровом царстве уравниловка и регламентация доведены до абсолюта. Ни по одежде, ни по внешнему виду почти невозможно отличить мужчину от женщины. Имена людей заменены номерами.

Каждый получает в определенный час свою порцию похлебки и независимо от состояния здоровья - свою порцию микстуры. Можно произносить не более тысячи слов в сутки. Делами брачного подбора ведает государство. Любое нарушение дисциплины приводит в действие тщательно разработанную систему наказаний - от лишения похлебки до смертной казни. С приходом к власти социал-демократической партии отпала надобность изобретать что-то новое. Поэтому развитие науки и техники прекратилось несколько тысяч лет назад.

Каковы идеалы самого автора, видно из следующего отрывка: «Я попал в это подводное чистилище в безумном порыве бежать от свободы. В моем невежестве я призывал социализм и искал смерти, чтобы сбросить с себя ответственность за собственное существование. Но я не нашел смерти, а

нашел социализм. Из мира, где закон основан на том принципе, что общество никого не обязано содержать, я попал в такой мир, где, напротив того, общество обязано всех содержать; но, о боги, что это за мизерное содержание! Притом я ушел от обязанности трудиться для собственного пропитания только затем, чтобы попасть под ярмо принудительного труда для пропитания других. Мне был преподан горький урок. Я узнал, какая пропасть лежит между работой каждого для самого себя, называемой эгоистической, и работой каждого для всех и всех для каждого, называемой альтруистической. Теперь я узнал, что работать на себя значит быть свободным, а работать на человечество вообще и ни на кого в особенности значит быть рабом... Важно в жизни не то, чтобы у всех было одинаковое количество хлебов, а чтобы люди имели души, способные по собственной воле быть справедливыми, милосердными, самоотверженными. Это невозможно при социализме, при котором никто, что бы он ни делал, не может получить большую долю продуктов труда, чем всякий другой».

«Социал-демократическая фантазия» Пэрри, с ее зоологической ненавистью к прогрессивным общественным теориям, представляет типичный образец антиутопического романа.

Пальма первенства в создании человеконенавистнических черных антиутопий принадлежит известному английскому писателю Олдосу Хаксли. О его «Прекрасном новом мире» (1932), выдержавшем двадцать пять изданий общим тиражом около двух миллионов экземпляров, писалось у нас достаточно много. Напомним только, что в унифицированном обществе будущего, где властвует диктатор Мустафа Монд, напоминающий Великого инквизитора у Достоевского, людям запрещена какая бы то ни была духовная жизнь. Они пользуются материальными благами, могут наслаждаться комфортом, не знают ни болезней, ни страха перед завтрашним днем... Но если кому-нибудь захочется тайком почитать Шекспира или Байрона - ему не миновать жестокой кары.

Впрочем, можно ли считать обитателей этого «прекрасного нового мира» настоящими людьми? Ведь они выводятся в специальных инкубаторах - однотипными сериями, заранее предназначенными для определенных общественных функций. Высшая серия «альфа» создает элиту - людей для управления, низшая серия «эпсилон» - полудиотов, способных выполнять лишь простую механическую работу.

Эту мрачную антиутопию можно было бы толковать как протест консервативного англичанина против предстоящей ломки привычных устоев и традиций или даже как выступление против назревающей угрозы фашизма. Но дальнейшая эволюция Хаксли отчетливо показала, что он не делал никакого различия между диктатурой фашистского типа и социалистическим государством. Недаром его последующие антиутопические романы, особенно «Обезьяна и сущность» (1947), были подняты на щит американской реакцией.

А. Мортон, автор переведенной у нас книги «Английская утопия», справедливо заявляет, что в злобных нападках на будущее Джордж Оруэлл превзошел самого Хаксли. Вот что пишет английский историк по поводу пресловутого романа Оруэлла «Тысяча девятьсот восемьдесят четвертый» (1949):

«Мы тут знакомимся с миром, поделенным между тремя «коммунистическими» государствами, находящимися в состоянии непрерывной войны, постоянных нехваток, постоянных чисток и постоянного рабства. «Герой» книги работает в Министерстве правды, чья задача заключается в том, чтобы непрерывно обманывать народ относительно того, что происходит в действительности, и при этом воссоздавать прошедшее таким образом, что невозможно установить правду относительно того, что когда-либо произошло. Для этой цели создан новый язык - «двойной разговор», в котором даже «мысленное преступление», то есть малейший намек на расхождение с политикой правительства в любой данный момент, сделано невозможным. Эта цель еще не вполне достигнута,

и герой совершает «мысленное преступление», а вдобавок еще «половое преступление», то есть согрешает по части любви или довольно дрянного ее заменителя. Стоит отметить, что в мире Оруэлла принудительная невинность играет ту же роль, что принудительное совокупление в «Прекрасном новом мире»: в обоих случаях цель состоит в том, чтобы искоренить нормальное чувство полового влечения и этим путем настолько выродить человеческий интеллект, чтобы он уже не мог служить базисом для индивидуальности».

Парадоксально, но факт: ужасы, нелепости и абсурдность почерпнуты из современной американской, действительности. Разве не в США проводилась чистка государственного аппарата в соответствии с выводами Комиссии по расследованию антиамериканской деятельности? Разве не в США применяется при допросах «детектор лжи», якобы улавливающий «мысленное преступление», - почти как в романе Оруэлла?!

В исследовательской литературе также существует мнение, что утопия и антиутопия – это, по сути, одно и то же явление. Все зависит от того, с какой стороны на него смотреть. Антиутопия – это утопия со знаком «минус», это другой подход к идеальным условиям жизни для всех. [Морсон 1991: 59] Антиутопия предупреждает о тех неожиданных результатах, к которым может привести осуществление утопии, поскольку, как показывает история, создание «рая на земле» не возможно. Утопию и антиутопию нельзя не сравнивать. Их общее, генетическое родство предполагает сравнение и отталкивание друг от друга. Все, что можно найти в антиутопии статичного, описательного, дидактичного – от антиутопии.

Н. Бердяев в своей книге «Новое средневековье» отмечает причины возникновения жанра антиутопии: «...утопии оказались гораздо более осуществимыми, чем казалось раньше. И теперь стоит мучительный вопрос, как избежать окончательного их осуществления... Жизнь движется к утопиям. И открывается, быть может, новое столетие мечтаний интеллигенции и культурного слоя о том, как избежать утопий, как вернуться

к неутопическому обществу, к менее «совершенному» и более свободному обществу». [Бердяев 1990: 119]

Роман-антиутопия не всегда отграничивается от других жанров, в результате чего этот термин применяется относительно произведений, которые в действительности не являются образцами этого жанра, например, «Повелитель мух» Голдинга У., «Жидкое солнце» Куприна А.И. и т. д. [Морсон 1991: 56] К сожалению, в литературе на сегодняшний день еще не разработана типология жанра анти-утопии. Примерами классического романа-антиутопии можно назвать произведения Е. Замятина и О. Хаксли.

Более того, некоторые литературоведы, А. Уест, например, выявляют сходство антиутопии с жанром английского «готического» романа. Названный исследователь отмечает, что роман Оруэлла «1984», при всем его реализме, включает в себя описание иррационального, необъяснимого страха характерное для «готических» произведений. С А. Уестом соглашается Дж. Вудкок.

Все научные работы, посвященные жанру романа-антиутопии можно подразделить на две большие группы в зависимости от того, с какой точки зрения рассматриваются эти произведения. Они либо вводятся во внелитературный контекст, т. е. рассматриваются с точки зрения психологии, социологии или политологии; либо изучаются в литературном контексте, т. е. рассматриваются с точки зрения стилистики как литературные произведения. Первая точка зрения более популярно, потому что за время прошедшее с момента оформления этого литературного жанра в специальной литературе уже сложилась устойчивая тенденция искать соответствия между тем, что изображено в романе, и фактами или явлениями в действительности. [Морсон 1991: 61]

Для достижения целей, поставленных в романе-антиутопии, авторами традиционно используется ряд приемов. Как правило, роман-антиутопия представляет собой изображение некоего государства тоталитарного режима, которое управляется правителем. Все жители государства беспрекословно

подчиняются это высшей силе (Большому брату, Форду, Главному управителю, Машине, Благодетелю, Дракону и т. п.), никакое проявление свободы мысли и действий не допускается. [Любимова 2001: 137] Самой большой ценностью в таком государстве считается стабильность:

«Стабильность, - подчеркнул Главный управитель, - устойчивость, прочность. Без стабильного общества немислима цивилизация. А стабильное общество немислимо без стабильного члена общества».¹

«То, что вы осмелились вызвать господина дракона, - несчастье. Дела были в порядке. Господин дракон своим влиянием держал в руках моего помощника, редкого негодяя, и всю его банду, состоящую из купцов-мукомолов. Теперь все перепутается. Господин дракон будет готовиться к бою и забросит дела городского управления, в которые он только что начал вникать»².

Следует подчеркнуть, что это государство представляется как некое замкнутое, изолированное от остального мира пространство (Э. Берджес «Вождедеющее семя»; Е. Замятин «Мы»), либо весь мир живет по законам антиутопии (Э.М. Форстер «Машина останавливается», О. Хаксли «О дивный новый мир!», Дж. Оруэлл «1984»). [Лазаренко 1997: 13] В этом государстве, как правило используется свой язык. Во всяком случае, его население имеет в словарном запасе слова для описания реалий этого государства: самостоп, речепис, рабдень, эктогенез и т. п.

Для антиутопического общества характерно разделение людей на касты. Например, в романе Оруэлла «1984» низшую касту составляют пролы, которых даже не считают за людей. В романе О. Хаксли «О дивный новый мир!» альфы являются высшей кастой, за ними следуют беты, дельты; низшую касту составляют эпсилоны. У каждой касты есть своя униформа определенного цвета.

¹ О. Хаксли. «О дивный новый мир».

² Е. Шварц. «Дракон».

Утопическое мышление было особенно характерно для писателей революционного склада, в центре внимания которых всегда находится поиск новой модели общества, государства. Антиутопические романы, как правило, принадлежат авторам, для которых объектом художественного исследования стала психология человека. [Бердяев 1991: 106] Особенности государства-антиутопии накладывают отпечаток на систему образов романа-антиутопии. Тремя основными типами персонажей этого жанра являются: герой-тиран, герой-бунтарь и герой-жертва. Как правило, герой-жертва эволюционирует в героя бунтаря. Бунт героя может быть открытым, если он (герой) пришел из другого мира (Дикарь у О. Хаксли в романе «О дивный новый мир!»), либо скрытым, выражающимся в произведении каких-либо запрещенных действий (Д-503 у Е. Замятина в романе «Мы» ведет дневник, иногда курит сигареты и употребляет алкоголь). [Лазаренко 1997: 42]

Для повествования в антиутопии весьма продуктивным оказывается мотив «ожившего творчества». События, описываемые в рукописи героя, становятся «сверхреальностью» для произведения в целом. Акт творчества возвышает героя-рассказчика над остальными персонажами. Обращение к словесному творчеству – не просто сюжетно-композиционный ход. Рукопись проявляется как подсознание героя, более того, как подсознание общества в котором живет герой.

Вряд ли можно считать случайным то обстоятельство, что повествователем в антиутопии зачастую оказывается характерный, «типичный» представитель современного антиутопического поколения. Предчувствие усложненности мира, страшная догадка о несводимости философского представления о мире к догматам «единственно верной» идеологии становится главным побудительным мотивом для его бунта, и не имеет значения, должен герой сознавать это или нет.

Характерным приемом в романе-антиутопии является квазиноминация, суть которой состоит в том, что явления, предметы, процессы, люди получают новые имена (названия). При этом привычное значение новых

названий не совпадает с реальными предметами, которые они обозначают. Такое переименование становится проявлением власти, потому что новый порядок жизни предполагает новые наименования. Тот, кто дает новые названия, становится на момент номинации равным Богу. Ярким примером квазиноминации является «большой брат» Оруэлла, в котором сущность этого семейного понятия искажена. [Любимова 2001: 230]

Фантастический мир будущего, изображенный в антиутопии, представлен как глубоко трагический. Если утописты полагали, что «счастье человека состоит в том, чтобы быть как все, то антиутопия показывает, что остаться счастливым можно только оставаясь свободным от общепризнанных рамок поведения, в которые загоняет людей государство. Примечательно, что авторы утопий рассматривают идеальное общество с позиции стороннего наблюдателя, то герой антиутопии, как правило, часть огромной государственной машины, его интересы подчинены интересам государства. Конфликт героя-бунтаря противопоставлен бесконфликтности утопии. [Бегалиев 1989: 161]

Исследователи подчеркивают, что своеобразным стержнем антиутопии является – антикарнавал. Если понятие традиционно связано с понятием смеха и веселья, то государство-антиутопия – это пародия на карнавал, потому его сущность составляет абсолютный страх. Страх населяющего это государство людей выделиться, быть не как все, за что они неминуемо понесут наказание. Страх перед властью заставляет людей относиться к ней с уважением. Если в обычном карнавале отменяются любые социальные перегородки, рушится вся общественная иерархия, смех полностью уравнивает в правах «верхи» и «низы», то в псевдокарнавале дистанция между людьми на разных ступенях социальной лестницы – неотменяемая норма. В карнавале все над всеми смеются – в псевдокарнавале все за всеми следят, все друг друга боятся. [Любимова 2001: 235]

Другой особенностью государства-антиутопии является ритуализация жизни. Ежедневная жизнь граждан такого государства подчинена

определенным порядкам, ритуалам, не допускающим никакого проявления инициативы, личности человека. Как правило, сюжетный конфликт романа-антиутопии начинается, когда личность отказывается от участия в ритуале, пожелав выбрать собственный жизненный путь. Бунт индивидуальности и становится тем катализатором, который определяет развитие сюжета романа-антиутопии. [Там же: 236]

В обществе-антиутопии человек ощущает себя частью сложного механизма, функционирующего согласно определенным законам. Личная и интимная жизнь оказывается практически единственным способом проявить свое «я». В этом лежит причина эротизированности многих антиутопий, уделяющих большое внимание сексуальной жизни героев. Извращенной и запачканной выглядит в антиутопии любовь разрешенная, легальная.

Итак, антиутопия отличается от утопии своей жанровой ориентированностью на личность, ее особенности, чаяния и беды. Личность в антиутопии всегда ощущает сопротивление среды. Основной конфликт антиутопии состоит в конфликте личности и социальной среды.

Весьма своеобразны аллегорические антиутопии. Нагляднее всего их можно сравнить с басенными аллегориями. В басне животные персонифицируют те или иные человеческие качества, пороки и добродетели. Антиутопия подхватывает эту функцию образов животных, однако дополняет специфической нагрузкой, реализуя по ходу сюжетного действия интересы тех или иных общественных групп, становятся узнаваемой пародией на известных деятелей, шаржируют социальные стереотипы.

Оформившийся в XX веке жанр романа-антиутопии достаточно долгое время считался в литературе СССР атрибутом «буржуазной» литературы, противоречащим нормам социалистического общества. Однако наиболее острые ключевые моменты общественно-политической жизни страны всколыхнули живой интерес к этому жанру. [Лазаренко 1997: 25]

Следует отметить, что корни русской антиутопии прослеживаются уже в классической литературе. Например, скрытая полемика с жанром утопии звучит в четвертом снем Веры Павловны из романа Чернышевского, а также во сне Раскольникова в эпилоге «Преступления и наказания» Достоевского, в котором изображено, как эгоистичные, властолюбивые, зараженные «трихинами» индивидуализма люди, присвоившие себе «равное право» убивать, грабить, жечь, ведут мир к катастрофе. [Арсентьева 1993: 185]

Идею «принудительного равенства» в эти же годы сатирически переосмысляет Салтыков-Щедрин в «Истории одного города», где создает зловещий образ Угрюм-Бурчеева, насаждающего «прогресс», не считаясь ни с каким естественными законами, выпрямляющего чудовищными методами не только все неправильности ландшафта, но и «неровности» человеческой души. Символическим выражением его преобразований становятся не цветущий сад, а пустыня, острог и серая солдатская шинель, нависшая над миром вместо неба, ибо по мере реализации утопия превращается в свою противоположность. [Там же: 187]

Первым произведением русской литературы, в котором черты этого жанра воплотились со всей определенностью, был роман Евгения Замятина «Мы», написанный в 1920 г. Впервые роман увидел свет в английском переводе в 1924 г., но по-русски даже эмиграция прочитала его в Нью-Йоркском издании лишь в 1952 г. В России же читатель легально смог получить запретный роман в 1988 году. Этой встрече предшествовали острая критика, всевозможные идеологические обвинения, целью которых было сформировать заведомо отрицательное отношение к роману. [Давыдова 2000]

Сам Е. Замятин видел свой роман в литературном, а не идеологическом контексте. Так, в 1923 г. он включал его в ряд современной фантастики – «философской, социальной, мистической» вместе с произведениями своих как соотечественников и современников. [Евсеев 2003: 229]

Своим романом «Мы» (1920) Замятин положил начало новой, антиутопической традиции в культуре XX века. Идейным центром, к

которому стягивается все в романе, являются проблемы свободы и счастья и соотношения в деятельности государства интересов коллектива и личности.

Действие в романе перенесено в далекое будущее. После окончания Великой Двухсотлетней Войны между городом и деревней человечество решило проблему голода – было изобретена нефтяная пища. При этом выжило только 0,2 населения земного шара. Эти люди и стали гражданами Единого Государства. «Победив» таким образом голод, государство «повело наступление против другого владыки мира – против Любви». Был провозглашен исторический «Lex sexualis» (сексуальный закон): «Всякий из нумеров имеет право, как на сексуальный продукт, на любой номер». Дальше – дело техники. Для нумеров стали определять подходящий табель сексуальных дней, а затем выдавать розовую талонную книжку. О «высочайших вершинах в человеческой истории» - жизни Единого Государства – рассказывает талантливый инженер Д-503, ведущий дневник для потомков. Он раскрывает в своем дневнике особенности политики, культуры Единого Государства, характерные для него взаимоотношения между людьми. Д-503 не утаивает и событий личной жизни – талонного общения с «милой 0-90», дружбы с поэтом Р-13, любви к революционерке I-330 и приключившейся с повествователем внезапной болезни – возникновения у него души. В начале романа Д-503 – приверженец традиционных взглядов. Затем под влиянием знакомства с революционеркой I-330 и любовью к ней многое меняется в его мировоззрении.

В первых главах романа Д-503 предстает апологетом Единого Государства и восторженным почитателем Благодетеля. Восхищение рассказчика, в частности вызывает доведенный в государстве до абсурда принцип равенства: все «нумера» одинаково одеты, живут в одинаковых жилищах, имеют равное сексуальное право и т.д. Оснований для зависти друг к другу у них нет. Нужно отметить, что позиция автора отлична от точки зрения Д-503, и чем больше тот восхищается образом жизни «нумеров», тем страшнее кажутся нарисованные им картины. То, что

повествователю кажется равенством, на самом деле – ужасающая одинаковость в жизни «нумеров». Это проявляется на прогулке: «Мы шли так, как всегда, то есть так, как изображены воины на ассирийских памятниках: тысяча голов – две слитных, интегральных ноги, две интегральных, в размахе, руки». Это же видно и во время ежегодных выборов главы Государства, результат которых предрешен заранее: «История Единого Государства не знает случая, чтобы в этот торжественный день хотя бы один голос осмелился нарушить торжественный унисон»

В рассуждениях Д-503 о «выборах у древних», которые он критикует за их беспорядочность, неорганизованность, раскрывается по принципу «от противного» позиция автора. Становится ясно, что он в отличие от своего героя считает такие выборы единственно демократическими, позволяющими участвующим в них открыто выразить свои политические симпатии. Происходящее в День Единогласия – пародия на выборы, так как кандидат на пост главы Государства здесь постоянно один и тот же – Благодетель.

В сцене выборов видна еще одна особенность Единого Государства. На словах в нем провозглашено народовластие, на деле же существует тирания Благодетеля и Бюро хранителей. Не удивительно, что форма защиты государственной власти такого типа от возможных посягательств на нее – слежка, осуществляемая с помощью хранителей, убийство инакомыслящих.

Жизнь «нумеров», не будучи свободной, кажется на первый взгляд тем не менее достаточно благополучной. Но в действительности они несчастливы, так как их интересы полностью подчинены интересам Государства.

В Едином Государстве отдается предпочтение общему, коллективному: «Мы» - от бога, а «Я» - от дьявола». В этом обществе раздута социальная функция человека, здесь нет семьи, нет и дома, как места, обладающего особой культурной и душевной атмосферой. В антиутопическом городе исчезли свойства дома, отразившиеся в пословице «Мой дом – моя крепость». Особняки в этом городе невозможны, как невозможно

существование индивидуальностей, личностей. Жизнь «номеров» протекает в комнатах многоэтажных домов. Эти комнаты в домах с прозрачными стенами напоминают клетки-камеры, за обитателями которых ведется неусыпное наблюдение.

«Нумерам» не знакомы чувства любви, ненависти, ревности. Вместо любви они знают ее суррогат – «счастье» по розовым талонам. Если же и случается им узнать истинную любовь, то происходит это лишь в болезненном состоянии, как бы по дьявольскому наущению. Все эмоциональное и индивидуальное в Едином Государстве подавляется, так как это своего рода стихия, которую невозможно учесть в тоталитарном обществе и использовать ему на благо.

Художественной находкой Замятина стала страшная история Великой операции. Этой операции подвергнуты насильственно все «нумера» после того, как было разгромлено восстание членов «Мефи», выступавших против тоталитарного режима. Во время этой операции «нумерам» вырезают фантазию – так Единое Государство надежно застраховывает себя от повторения революций и прочих опасных проявлений свободной воли граждан. Замятин ярко передает качество этой измененной хирургическим путем человеческой природы. Прооперированный Д-503 теряет не только дерзновенный полет мысли, окончательно отказываясь от возникших у него под влиянием I-330 еретических идей, он утрачивает и свои благородные качества, и личные привязанности. Не колеблясь, идет он теперь в Бюро Хранителей и доносит на повстанцев. Гордо сидя рядом с Благодетелем, равнодушно смотрит, как пытаются I-330. Теперь Д-503 превратился из человека мыслящего в человека управляемого, «достойного» гражданина Единого Государства. Так обрели страшную материализацию слова Благодетеля о рае как о месте, где пребывают блаженные, лишённые желаний люди с оперированной фантазией.

Так же безжалостно, как человеческая натура, изменяется в Едином Государстве и природная среда – настолько сильно, что теряет свою

органичность. Характерно, что действие романа происходит в основном в городе, в котором вообще нет живой природы. Правда, сквозь стекло высокой перерезающей пространство города Стены виден окружающий природный мир, но и он лишен естественной изменчивости. В городе нет птичьего гомона, живой игры солнечных бликов, в нем преобладают искусственность, рациональный принцип планировки. Улицы и площади образуют геометрические линии, из которых возникает «квадратная гармония». В эту «квадратную гармонию» вписывается внешний облик Благодетеля и большинства граждан Единого Государства: в очертаниях лица Благодетеля – квадратные линии, головы сидящих в аудиториумах «циркулярными рядами» граждан – «шарообразные, гладко отраженные». «Создание коллективного портрета героев романа-антиутопии с помощью геометрической терминологии – новаторский, разоблачающе-сатирический прием Замятина», - считает Б.Ланин

Дома в Едином Государстве построены из прозрачных материалов. Прозрачность у Замятина свидетельствует о вторжении Единого Государства в личную жизнь. В зданиях, в которых живут герои романа «Мы», из стекла сделано все: окна, стены и даже мебель. И только в редкие «личные» часы окна комнат превращаются в «непрозрачные клетки опущенных штор – клетки ритмичного тейлоризированного счастья».

Прозрачность-непрозрачность становится в антиутопии Замятина важной мировоззренческой категорией и способом характеристики героев. Признак непрозрачности получает положительную авторскую оценку, превращается в емкий символ естества, свободы. «Непрозрачность - синоним в антиутопиях уникальности и неподатливости души». Вот почему непрозрачность – одна из повторяющихся черт внешнего и внутреннего облика I-330. За «опущенными ресницами-шторами» скрыт богатый внутренний мир героини, являющейся в отличие от большинства «номеров» интересной и сильной личностью.

Технократическому тотализированному городу-государству противостоит в романе мир за Стеной. Там живая природа, хаотичная и дикая (солнце, светившее в мире древних, казалось Д-503 «диким»), населена «естественными людьми». Там живут потомки тех немногих, кто ушел после Двухсотлетней войны в леса. В отличие от жителей антиутопического города, для мироощущения и поведения которых характерны рационализм и запрограммированность, «лесные» люди воспринимают мир эмоционально-образно. В жизни «естественных людей» есть свобода и «органика» - слияние с природным миром, то, чего лишены «нумера». Но все-таки их человеческая природа так же несовершенна, как и натура «нумеров»: «лесным людям» чуждо научное восприятие мира, их общество находится на примитивной стадии развития.

В отличие от утопистов, в поисках свободного и, значит, по мнению писателя, счастливого общества Замятин обратился к давно прошедшей исторической эпохе, а не фантазировал о том, каким оно будет в далеком будущем. В этом его отличие от утопистов.

В замятинской антиутопии среди преобладающих в ней, напоминающих марионеток-кукол персонажей есть герои, гармонично воплотившие в своей личности эмоциональное и интеллектуальное постижение мира, свободное, естественное мышление и поведение, радость жизни и доходящую до жертвенности любовь к людям. Они усвоили все лучшее, присущее миру цивилизации и природы. Таковы I-330, образ которой дан крупным планом, и ее единомышленники и соратники по борьбе. Они – свои для «лесных людей». Чувство свободы отличает I-330, и ее единомышленников-революционеров от других «ручных» людей замятинского мира. Кроме того, I-330 – философ, идеолог, интеллектуально обосновывающая естественное для человека стремление к свободе. I-330 требует для людей права самим выбирать свою судьбу вплоть до права быть несчастными. Ад для нее и ее единомышленников – когда тебя насильно

ведут в рай, где все счастливы на единый лад. Тема свободы и борьбы за нее – одна из главных в романе.

Идея всеобщего равенства, прямолинейно истолкованная, как показывает Е. Замятин, ведет не вперед, а назад – к уравнительному распределению, к первобытному коммунизму, к исчезновению человека как личности сперва в духовном, а потом и в физическом плане. Люди превращаются в «нумера», которые уничтожаются десятками. [Там же]

В романе «Мы» обреченность замкнутого существования города обозначена тем, что беспредельный мир за стеной сохраняет свою запретную привлекательность даже для «нумеров», Исполнителей воли Единого Государства. Интеграл, который должен был обозначить полную победу Государства, техники над человеком, свою задачу не выполнил. Мир за стеной города-государства не утратил своей живительной неповторимости и непредсказуемости. К такому закономерному итогу приводит неумолимая логика прямой линии, логика тоталитарного государства, какую бы идеологию оно ни исповедовало. Не человек, а «номер», лишенный неба над головой, прекрасного в своей непредсказуемости мира за Стеной главная цель Единого Государства. Из «нумеров» составляются армии и толпы, для «нумеров» идея важнее жизни, когда эстетика убивает сострадание не только к человеку, но и ко всему живому. Общегосударственному истреблению «Я» может противостоять только человек. Таким образом, роман «Мы» - яркий, художественно заверченный протест против превращения человека в «номер», лишенного собственной, только ему принадлежащей судьбы. [Лапин 1993: 133]

Отрицательные стороны действительности, описанные достоверно и талантливо, содержат активный заряд гуманности и сострадания, побуждают пересмотреть образ жизни. Так всегда было в русской классической литературе. [Евсеев 2003: 319]

Подводя итог, следует сказать, что роман «Мы» Е. Замятина является одним из классических романов-антиутопий в русской литературной

традиции. Он воплотил в себе большинство жанровых признаков и высказал актуальную критику современного общества, превращающего людей в безликую массу.

1.3 Особенности индивидуального стиля Е. Замятина

Много внимания Замятин уделял проблемам художественного мастерства (в 1920-21 он читал курс новейшей литературы в питерском Педагогическом институте, технику писательства в Доме искусств). В образовавшемся вокруг него литературном кружке «Серапионовы братья» к нему относились как к метру. Выступал он и с литературно-критическими статьями, где страстно отстаивал свободу творчества и предостерегал писателей против «все поглощающего единомыслия» (статьи «Я боюсь», 1921; «Рай», 1921; «О литературе, революции, энтропии и прочем», 1924 и др.). Как редактор, он активно участвовал и в издании журналов «Дом искусств», «Современный Запад», «Русский современник», в работе издательства «Всемирная литература» и других.

Реальность у Замятина — сатирически сдвинута, остранена, мозаична и экспрессивна, деталь выдвинута на передний план, шаржированно замещая портрет. В жизни и в людях Замятин не принимал механистичности, что означало для него замкнутость, косность и тупость. Писатель словно играл словами, бликами, пятнами, с легкостью разрывал ткань повествования, стремясь насытить его не только сюжетной, но и образной, языковой (критика сразу обратила внимание на виртуозный синтаксис его прозы) динамикой и экспрессией. Именно последние противопоставляются у него обывательской затхлости, жестко поставленной на рельсы и катящейся по своему неизменному распорядку обыденности.

Иронию Замятин считал одним из важнейших составных своего «неореализма» или, пользуясь другим его термином, «синтетизма», сочетающих традиционный реализм с символизмом, фантастику с бытом. Она — в основе многих его произведений, как дореволюционных, так и послереволюционных: и в озорных сказках-притчах («Большим детям сказки», 1922), и в рассказах о первых послереволюционных годах («Дракон», 1921; «Мамай», 1921; «Пещера», 1922 и др.), рисующих удручающую картину распада цивилизованной жизни, жестокость, голод и

холод. Вместе с тем сарказм слит у Замятина с сочувствием обыкновенному человеку, раздавленному и лишенному самого насущного.

Большинство особенностей Замятинского стиля были связаны с жанром антиутопии. Замятин вырабатывает свой метод, созвучный стилю эпохи, - «неореализм», понимаемый как соединение реальности и фантастики.

Действие романа происходит в Едином государстве, отделенном от окружающего мира Зеленой стеной, за пределами которой расположен непонятный для «номеров» мир.

Главный герой романа «Мы» номер Д-503, математик, участвующий в строительстве «Интеграла», мощной сверхмашины, которая должна подчинить всю Вселенную «благодетельному игу разума», распространить это одинаковое «математически безошибочное счастье» на все живое. Д-503 вполне доволен тем положением «винтика», которое отведено ему в системе государственного механизма: «Я, Д-503, строитель [Интеграла], - я только один из математиков Единого Государства. Мое привычное к цифрам перо не в силах создать музыки ассонансов и рифм. Я лишь попытаюсь 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».

Все жители Единого Государства имеют вместо имен номера. Данный прием является характерным для романа-антиутопии: первое, что получает человек, приходя в мир – это имя. Однако в государстве, где человек полностью лишен индивидуальности, подчиняясь установленным порядкам, он может иметь лишь порядковый номер как какой-то бытовой прибор: «Внизу. Проспект полон: в такую погоду послеобеденный личный час мы обычно тратим на дополнительную прогулку. Как всегда. Музыкальный Завод всеми своими трубами пел Марш Единого Государства. Мерными рядами, по четыре, восторженно отбивая такт, шли номера – сотни, тысячи

номеров, в голубоватых юнифах, с золотыми бляхами на груди – государственный номер каждого и каждой». В то время имена людей заменили цифры, Единое Государство, Колокол, Интеграл и т. п. осмысляются как живые существа, имеющие право на имя. Этот факт служит примером приема квазинаминации, о котором говорилось в одном из предыдущих разделов.

«Нумера», как называет Е. Замятин граждан такого государства – люди нового времени, они смеются над сентиментальными порывами своих предков, верящих в любовь, самопожертвование, семью. Ведь человека отличает от животного именно способность чувствовать, сопереживать. В Едином Государстве эмоции запрещены, во всем должен быть только точный расчет, даже во взаимоотношениях с противоположным полом, даже в музыке и поэзии.

Человек, лишенный права на имя, на эмоции, на индивидуальность, старается не отличаться от других, однако главный герой номер Д-503 постепенно начинает осознавать, что он не совсем такой как все. Это начинается с мелочей: однажды на прогулке он замечает, что у него, волосатые руки. Он считает это признаком дикости, однако автор произведения дает читателю таким образом понять, что как раз этот герой еще не полностью утратил чувства, человеческие инстинкты. Замечая свое отличие от других, сначала стыдясь его, Д-503 делает первый шаг к индивидуальности: он начинает писать дневник. Причем, если в начале дневника он четко заявляет: «Я лишь попытаюсь записать то, что вижу, что думаю – точнее, что *мы* думаем», то в продолжении повествования все больше места уделяется индивидуальным эмоциям – страху, беспокойству, влюбленности.

Все чаще Д-503 задается вопросом: кто же счастливее – «желтоглазый» древний человек, «в своей нелепой грязной куче листьев, в своей невычисленной жизни», или он, носитель алгебраического счастья? Герой

больше не гордится тем, что он «такой же как все», он задается вопросами «Кто я? какой я?».

Толчком к прозрению главного героя является любовь, которая заставляет Д-503 ощутить всю жестокость Единого Государства. Однако любовь Д-503 разоблачают, а поскольку это чувство недопустимо для винтика в государственной машине, его подвергают Великой Операции: удаляют фантазию. Бунт одиночки становится основанием для всеобщей кампании по истреблению фантазии. Фантазия – «лихорадка, которая гонит вас бежать все дальше – хотя бы это «дальше» начиналось там, где кончается счастье», - внушает Государственная Газета.

«Мы» – это не нация, не социальная группа, не какое-либо объединение людей, это слившееся в общем марше человечество, одинаково одетое, одинаково мыслящее и чувствующее, наконец, одинаково счастливое, члены которого отличаются друг от друга только номерами. Жители Единого Государства слепо подчиняется приказам, не задумываясь о ценности человеческой жизни. Так, например, в романе есть эпизод, когда во время запуска «Интеграла» погибает несколько «номеров», но что такое гибель десяти людей для огромной нации, идущей к своей великой цели: При первом ходе (= выстреле) под дулом двигателя оказался с десятков зазевавшихся номеров из нашего эллинга – от них ровно ничего не осталось, кроме каких-то крошек и сажки. 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 номеров – это едва ли одна стомиллионная часть массы Единого Государства, при практических расчетах – это бесконечно малая третьего порядка. Арифметически-безграмотную жалость знали только древние: нам она смешна».

Фантастичны общество прозрачных стен, гигантская сверхмощная космическая машина «Интеграл», невиданные чудеса техники будущего.

Реальны человеческие характеры и судьбы, их мысли и чувства, не заслоняемые волей верховного правителя - Благодетеля. Этот художественный сплав создает «эффект присутствия», делает повествование увлекательным и ярким.

В связи с особенностями метода следует обратить внимание на стиль Замятина. Прежде всего это ироническая и подчас сатирическая окраска монологов главного героя, обнажающая авторское отношение к ним. Вот рассуждения Д-503 об «отсталых» предках: «Не смешно ли: знать садоводство, куроводство, рыболовство (у нас есть точные данные, что они знали все это) и не суметь дойти до последней ступени этой логической лестницы: детоводства». К этому надо добавить особую динамику повествования: в романе много чисто кинематографических приемов изображения (достаточно вспомнить уже процитированную сцену «машинного балета»). Динамизм стиля соответствует процессу модернизации, индустриализации, которым была охвачена страна, пережившая социальную революцию. Такой стиль позволяет запечатлеть жизнь в ее движении, развитии, дает возможность развернуть картины будущего в напряженной динамике будней Единого Государства.

Своеобразие замятинской стилистики наложило отпечаток и на отбор языковых средств в повествовании. Обращает на себя внимание обилие научно-технических терминов: касательная асимптота, фнолитор, нумератор, поршневый шток и тому подобное. Все это как нельзя лучше передает атмосферу, царящую в технократическом обществе, лишенном подлинных представлений о прекрасном. Вспомним рассуждения Д-503 в 12-й записи: «Я думал: как могло случиться, что древним не бросалась в глаза нелепость их литературы и поэзии. Огромнейшая великолепная сила художественного слова тратилась совершенно зря. Просто смешно: всякий писал, о чем ему вздумается. Так же смешно и нелепо, как то, что море у древних круглые сутки билось о берег, и заключенные в волнах миллионы килограмметров уходили только на подогревание чувств у влюбленных».

Герой-рассказчик постоянно что-то доказывает, обосновывает, разъясняет самому себе, будучи абсолютно уверенным в высшей гармонии нового времени. Отсюда - множество риторических эмоциональных конструкций, делающих монологи живыми и полемичными. В итоге, несмотря на ложность многих рассуждений главного героя, все время ощущаешь его живым человеком, несчастным в своей слепой вере в чудеса тоталитарного прогресса («Сердце во мне билось - огромное, и с каждым ударом оно выхлестывало такую буйную, горячую, такую радостную волну»). Проснувшееся в безымянном «нумере» поэтическое начало создает резкий контраст с неподвижным миром техники: «Я - один. Вечер. Легкий туман. Небо задернуто молочно-золотистой тканью, если бы знать, что там - выше?» Таким образом, язык и стиль романа тесно связаны с его проблематикой и образной системой.

Наблюдения над текстом романа-антиутопии приводят к выводу и о высоких художественных достоинствах произведения. Кроме того, язык и сама проблематика романа воспринимаются сегодня не менее остро, нежели в двадцатые годы. К сожалению, многие догадки и фантазии Замятина стали в нашей истории суровой реальностью: это и культ личности, и пресловутые “свободные выборы”, и всемогущий и страшный Архипелаг ГУЛАГ, и заключенный Щ-854 из повести А. Солженицына “Один день Ивана Денисовича”. Сегодня мы много спорим о судьбе России, о возможных путях реформ, о нужности или ненужности “железной руки” в управлении государством. В этом смысле роман Замятина был и остается книгой-предостережением, весомым аргументом в современной борьбе идей. Читая “Мы”, понимаешь, как важно уметь разглядеть за громкими лозунгами и красивыми посулами сущность происходящего в обществе. Важно всегда и везде оставаться личностью, не следовать сомнительным “веяниям времени”, оставлять за собой право сомневаться. В этом смысле фантастика Замятина для нас есть и остается реальностью сегодняшнего во многом “пронумерованного мира”.

Значение Замятина в формировании молодой русской литературы первых лет советского периода - огромно. Им был организован в Петрограде, в Доме Искусств, класс художественной прозы. В этой литературной студии, под влиянием Замятина, объединилась, и сформировалась писательская группа «Серапионовых братьев»: Лев Лунц, Михаил Слонимский, Николай Никитин, Всеволод Иванов, Михаил Зощенко, а также - косвенно - Борис Пильняк,

Константин Федин и Исаак Бабель. Евгений Замятин был неутомим и превратил Дом Искусств в своего рода литературную академию. Количество лекций прочитанных Замятиным в своем классе, лекций, сопровождавшихся чтением произведений «Серапионовых братьев» и взаимным обсуждением литературных проблем, и, разумеется, - прежде всего, - проблем литературной формы, - было неисчислимо. К сожалению, текст замятинских «Лекций по технике художественной прозы», который уцелел, несмотря на истекшие годы, не был до сих пор, за некоторым исключением, нигде опубликован. Приведем несколько заглавий из этого цикла: «Современная русская литература», «Психология творчества», «Сюжет и фабула», «О языке», «Инструментовка», «О ритме в прозе», «О стиле», «Расстановка слов», «Островитяне» (пример), «Чехов», «Футуризм»... Искуснейше написанное Замятиным «Сказание об Иноке Еразме» можно было бы принять за произведение протопопа Аввакума. Язык Замятина - всегда замятинский, но, в то же время, всегда разный. В этом - особенность и богатство Замятина как писателя. Для него язык есть форма выражения, и эта форма определяет и уточняет содержание. Если Замятин пишет о мужиках, о деревне, он пишет мужицким языком. Если Замятин пишет о мелких городских буржуах, он пишет языком канцелярского писаря или бакалейщика. Если он пишет об иностранцах («Островитяне», «Ловец человеков»), он пользуется свойствами и даже недостатками переводного стиля, его фонетики, его конструкции - в качестве руководящей мелодии повествования. Если Замятин пишет о полете на Луну, он пишет языком ученого астронома, инженера, или - языком

математических формул. Но во всех случаях язык Замятина, порывающий с русской литературной традицией, остается очень образным и, вместе с тем, сдержанным, проверенным в каждом выражении. Язык осовеченной деревни мы слышали, например, в рассказе «Слово предоставляется товарищу Чурыгину», написанном в 1926 году и опубликованном впервые в альманахе «Круг», в Москве, в 1927 году. Замятин в этом рассказе отсутствует: рассказ написан прямой речью мужика Чурыгина и обнаруживает чрезвычайно тонкий слух Замятина к языку своего избранника - оратора.

Наиболее любопытным являлось то, что эту форму своего языка Замятин обернул именно против математичности, против организованности, против «железной логики» точных наук. Будучи инженером-кораблестроителем, то есть человеком, привыкшим к общению с миром непогрешимых, заранее предначертанных схем, он не страдал, однако, «детской болезнью» обожествления схематики, и поэтому Замятину становилось все труднее жить в условиях советского режима, построенного на «плановости» и рационализации. По существу, вина Замятина по отношению к советскому режиму заключалась только в том, что он не бил в казенный барабан, не «равнялся», очертя голову, но продолжал самостоятельно мыслить и не считал нужным это скрывать. Замятин утверждал, что человеческую жизнь, жизнь человечества нельзя искусственно перестраивать по программам и чертежам, как трансатлантический пароход, потому что в человеке, кроме его материальных, физических свойств и потребностей, имеется еще иррациональное начало, не поддающееся ни точной дозировке, ни точному учету, вследствие чего, рано или поздно, схемы и чертежи окажутся взорванными, что история человечества доказывала множество раз.

Глава 2. Социальное прогнозирование в творчестве Е. Замятина

2.1 Проблемы, затрагиваемые в творчестве Е. Замятина

А.М. Зверев писал: “Судьба Евгения Замятина вполне подтвердила неписанный, но, кажется, обязательный закон, который властвует над творцами антиутопий: сначала их побивают камнями, потом (чаще всего посмертно) принимаются чтить как провидцев”.

На примере Замятина прекрасно подтверждается истина, что талант и ум, как бы ни был ими одарен писатель, недостаточны, если потерян контакт с эпохой, если изменило внутреннее чутье, и художник или мыслитель чувствуют себя среди современности пассажирами на корабле, либо туристами, враждебно и неприветливо озирающимися вокруг.

«Уездным» Замятин в 1913 году сразу поставил себя в разряд крупных художников и мастеров слова. «Уездное» - наша царская дореволюционная провинция, с обывателем сонным, спокойным, плодущим, серьезным, домовитым, богомольным. Уездное хорошо знакомо читателю и лично, и по художественным несравненным образцам классиков, начиная от Гоголя и кончая Горьким. Не раз встречались в этих вещах и герань душистая, и фикусы, и злые цепные собаки, и сонная одурь, и оголтелость, и навозный уют, и заборная психология. Тем не менее «Уездное» Замятина читается с живейшим вниманием и интересом. Уже тогда Замятин определился как исключительный словопоклонник и словесный мастер. Язык - свеж, оригинален, точен. Отчасти это - народный сказ, разумеется, стилизованный и модернизированный, - отчасти - простая разговорная провинциальная речь пригородов, посадов, растеряевых улиц. Из этого сплава у Замятина получилось свое, индивидуальное. Непосредственность и эпичность сказа осложнилась ироническим и сатирическим настроением автора; его сказ неспроста, он только по внешности прямодушен у автора; на самом деле тут все - «с подседцем», со скрытой насмешкой, ухмылкой и ехидством. Оттого

эпичность сказа выветривается и вещь живет и двигается в современное и злободневное. Провинциализм языка облагорожен, продуман. Больше всего он служит яркости, свежести и образности, обогащая язык словами не примелькавшимися, не замызганными - как будто перед вами только что отчеканенные монеты, а не стертые, тусклые, долго ходившие по рукам. Большая строгость и экономия. Ничего не пускается на ветер; все пригнано друг к другу, никаких срывов. Повесть с точки зрения формы - как монолит, из одного куска. Словопоклонничество не перешло еще границ, как случилось это с некоторыми вещами у Замятина позднее. Нет перегруженности, излишней манерности, игры словами, литературного щегольства и жонглерства. Читается легко, без напряжения, что отнюдь не мешает цепкости содержания. Уже здесь сказалось высокое умение художника одним штрихом, мазком врезать образ в память. [Воронин, с.34]

В «Островитянах» и в «Ловце человеков» - сатира на английскую буржуазную жизнь, едкая, острая, эффектная, отделанная до мелочей, до скрупулезности. Но чем более вчитываешься и в повесть и в рассказ, тем сильнее крепнет впечатление, что захвачена не гуща жизни, не недра ее, а ее поверхность. Филигранная работа производится художником, в сущности, над легковесным материалом. Тут мелочи британской жизни; правда, эти мелочи доводят человека до плахи, но это не меняет дела. Омеханизированная жизнь по расписанию, поблескивающие пенснэ миссис Дьюли, джентльмэны со вставными зубами, мать Кембла, леди Кембл - «каркас в старом, сломанном ветром, зонтике» со своей чопорностью и извивающимися, как черви, губами, проповеди о насильственном спасении, посещение храмов, фарисейство, шпионаж, английская толпа, требующая казни, и казнь - прекрасно, хорошо, умно, талантливо, - но очень похоже на рассказы побывавших за границей Андрей Ивановичей о мещанских нравах добродетельных швейцарских хозяек, приходящих в ужас при виде мужских галош, забытых на ночь у комнаты русской эмигрантки. Занимательны и интересны они, и может случиться, что какой-нибудь Андрей Иванович через

галоши эти попадет в тюрьму, там натворит еще что-нибудь неподобающее, его повесят или посадят на электрический стул. Все же преподнести подобные казусы в виде итоговых художественных обобщений маловато и недостаточно. Да еще в наши дни, после войны, во время социальных сильнейших катаклизмов. В Англии, как и повсюду - не одна, а две нации, два народа, две расы, и тот, кто этого не понимает, и тот, кто глазами одной нации хоть на минуту в наше время не сумеет посмотреть на другую нацию, взвесить ее и оценить, - никогда не прощупает подлинных недр общественной жизни, ее глубочайших противоречий, ее «сути». А Замятин смотрит глазами адвоката О'Келли, кокотки Диди, отчасти Кембла, и у него в помине нет тех, других глаз, без которых теперь - ни шагу. О'Келли и Диди - «потрясатели основ» благонамеренной английской жизни. Основы «потрясаются» в гостиной почтенного викария, за обедом у леди Кембл - О'Келли явился к обеду в визитке, предпочтение отдавал виски, а не ликеру, и затеял разговор об Оскаре Уайльде, - в цирке в комнате Диди и пр. Точь-в-точь, как русский эмигрант «потрясывает» основы в прихожей цюрихской хозяйки, оставляя по забывчивости галоши. Сдается, что другие глаза другой нации в Англии, с верфей, с каменноугольных копей, заметили бы что-нибудь посерьезнее и посущественнее, да и выводы сделали бы поосновательнее. [Воронин, с.39]

Можно возразить, что тут писателем употреблен особый художественный прием: мелочами, их несоизмеримостью с кровавой развязкой как бы подчеркивается нестерпимое удушье обстановки, в коей находятся аборигены Лондона и Джесмонда. Но в том-то и дело, что здесь не художественный только прием, а нечто более глубокое, интимное, связанное с художественным «credo» Замятина корнями крепкими и неразрывными. По художественному мирозерцанию автора, в мире - две силы: одна, стремящаяся к покою, другая, вечно бунтующая, динамическая. В ненапечатанном последнем фантастическом романе «Мы» одна из героинь говорит: «Две силы в мире: энтропия и энергия. Одна - к блаженному покою,

к счастливому равновесию, другая - к разрушению равновесия, к мучительно-бесконечному движению». «Уездное», «Алатырь», «На куличках» - это равновесие, энтропия. Но и здесь действует хотя бы в искаженном виде другая противоборствующая сила: Тимошка, нелепые фантазмы Кости и других алатырцев, Маруся, Сеня в рассказе «Непутевый» - вечный студент, пьянчуга, легкомысленный, безалаберный, разбрасывающийся, веселое и беспардонное житье которого кончается на баррикадах. В рассказе «Кряжи» эта буйная сила заставляет долго идти друг против друга Ивана и Марью, они «кряжи», а в кряжах должно быть это тугое, упругое, своенравное, непутевое. Все напечатанные Замятиным вещи - в этом мы убедимся еще больше ниже - символизируют борьбу этих двух начал. И Замятин с этой точки зрения безусловно символист, поставивший себе целью одеждами живой жизни одеть законы физики и химии. Аналитическим путем добытые результаты он пытается синтезировать как художник. Оттого и стиль его таков: живой народный сказ, модернизированная разговорная речь и квадратность образов: четырехугольный, квадратный, прямой, уютный и т. д.

Две силы ведут нескончаемую борьбу: но одна - сила инерции, традиции, покоя, равновесия - тяжелыми пластами придавила другую, разрушающую, - как земная кора, облегающая и сковывающая расплавленную огненную стихию. Покой, равновесие - в сонном «Уездном», в жизни Краггсов, четы Дьюли. Только в известные редкие миги открываются клапаны, разрывается кора и тогда, как лава из вулкана, бьет буйная подземная сила разрушения. Обычно же - царит застывшее, оцепеневшее, омертвевшее. Только такие моменты ценны и полновесны. О них рассказывает главным образом Замятин. Это - ось его художественного творчества. [Воронин, с.40]

За всем тем и «Островитяне», и «Ловец человек» остаются мастерскими художественными памфлетами, несмотря на их ограниченное значение. Как и «Уездное», «На куличках», «Алатырь», лондонские вещи

писателя останутся в литературе. Нужно еще помнить, что «Островитяне» вышли из печати, когда многие из братьев-писателей, почитавшие себя хранителями заветов старой русской литературы, узрели в викариях Дьюли и мистерах Краггсах носителей человечности и гуманности, прогресса и иных добродетелей не в пример злокозненным большевикам. Замятин впоследствии не удержался на своей благородной, истинно и единственно по-настоящему «бунтарской» позиции, но об этом речь ниже. [Воронин, с.42] известные критики 20-х годов (в лице наиболее значительных представителей) словно продублировали воссоздаваемую в романе ситуацию. Отклики на роман приняли характер превращенной формы: «Мы» оценивался не за то, что в нем есть (актуальный смысл), а за то, что в нем якобы не реализовалось.

Так, по А.Воронскому, замятинский памфлет относится не к коммунизму, «а к государственному, бисмарковскому, реакционному, рихтеровскому социализму». То есть памфлет «бьет мимо цели». А раз так, то и разговор о том, в какой степени писатель уловил потенциальную возможность превращения «коммунизма» в тоталитарную машину, не имеет смысла. Однако отметим, что А.Воронский мужественно признал, что с «художественной стороны роман прекрасен». Анализ романа оборачивается парадоксом: «художественно прекрасен», но «бьет мимо цели» [1]. А преодолевалась эта парадоксальность по образцу, предложенному героем романа «Мы», - «сознательным фанатизмом»; использую удачную характеристику Г.Белой [2].

Еще более жесткими были суждения В.Шкловского. Он пошел даже дальше Воронского, ибо, стремясь дезавуировать возможный резонанс «Мы», фактически дискредитировал вообще художественную манеру Замятина. Роман, по Шкловскому, «вещь совершенно неудачная», он есть красноречивый результат изначальной искусственности писательских приемов, инерции художественного метода Замятина [3].

Формальный анализ Шкловского объективно солидаризировался с идеологическим разбором замятинского произведения, который осуществлял Воронский.

Искренне не принял роман К. Чуковский. Он писал: «Роман Замятина мне ненавистен. Все язвительное, что Замятин говорит о будущем строе, бьет по фурьеризму, который он ошибочно принимает за коммунизм. А фурьеризм «разносили» гораздо талантливее, чем Замятин: в одной строке Достоевского больше ума и гнева, чем во всем романе Замятина» [4].

Суждения Чуковского исходили не из методологических, а из общегуманистических принципов. Поэтому его неприятие романа - сущностно, а не формализовано. Но развернуть эти сущностные суждения публично Чуковский не мог, его инвектива (вспомним опять-таки строителя Интеграла!) осталась на страницах дневника, жанра по-своему потаенного.

Высокая (и публичная!) оценка романа принадлежит Ю. Тынянову. Он, в противовес Шкловскому, подчеркивал, что «стиль Замятина вел его к фантастике», признал продуктивность этого стиля, ибо он вызвал фантастику, убедительную «до физиологического ощущения». Тынянов, не без оговорок, правда, признал «Мы» удачей [5].

В исторической перспективе Тынянов оказался прав, но в целом сбился прогноз Замятина, сделанный в статье 1921 г. «Рай»: мы «переселились в новую, монофоническую, вселенную из старой, полифонической» [6]. Роман в силу своей природы не мог вызвать «полифонической» полемики. И воспоследовал закономерный «монологический» итог: роман Замятина в 1929 г. был осужден как антиобщественное проявление в области литературы (а запрещен к печатанию в 1924 г.)

Обращающий на себя внимание факт терминологической переклички Замятина с Бахтиным принципиально важен. Он не только являет дополнительное свидетельство укорененности Бахтина в духовной атмосфере 20-х годов, но и в известной степени опровергает высказанную

М.Гаспаровым точку зрения на творчество литературоведа и культуролога как проявления столь характерного для этих лет активизма: «Не подчиняться вещи, а подчинить вещь, брать из старого мира для перестройки нового только то, что ты сам считаешь нужным, а остальное с пренебрежением отбрасывать. Вся культура прошлого - лишь полуфабрикат для культуры будущего. Отсюда... у Бахтина: нигилистический отбор ценностей» [7]. Ведь и Замятин, ратуя за полифоническое мышление (здесь он объективно близок Бахтину) является хранителем неканонизируемых традиций. Традиций критического мышления, прежде всего. В статье «Советские дети», написанной уже во Франции в 1932 г., Замятин констатировал, что молодые люди в Советской России «далеко... ушли от своих отцов, даже от своих старших братьев, которые еще помнят эту далекую эпоху «до революции», для новой молодежи совершенно чужую и во многом просто непонятную.

Вот, для заключения моего короткого очерка, диалог между мной и студентом:

Студент (увидев в руках у меня какую-то советскую газету):

- А скажите, правда, что до революции были журналы и газеты разных партий и все читали кто что хотел?

Я: -Да, разные.

Студент: Не понимаю, как это могло быть! Ведь о войне только наше, партийное мнение правильно: зачем же печатать остальное?

Зазвенел звонок: начало лекции. Наш разговор кончился...» [8].

Диалог между писателем и студентом не мог развернуться: молодой человек превратился в номер монофонической вселенной...

В 1923 году Л.П.Якубинский опубликовал свою известную работу «О диалогической речи», в которой, исследуя речевую деятельность, заключал: «...Всякое взаимодействие людей есть именно взаимо-действие; оно, по существу, стремится избежать односторонности, хочет быть двусторонним, диалогичным и бежит монолога». А диалог, как форма речевого высказывания, «являясь несомненным явлением культуры, в то же время в

большей мере явление природы, чем монолог». Однако идея о социокультурной функции диалога, его органической вращенности в социодинамику культуры не суждено было развернуться. Взаимодействие «естественного диалога» и «искусственного монолога» (по терминологии Якубинского) прерывалось, и авторитарная форма речевой деятельности взяла верх. Ведь «слушают того, кто имеет власть или пользуется особым авторитетом, вообще в обстановке внушающего воздействия», а само монологизирование связано «с авторитетностью, ритуалом, церемонией...»

Впрочем, в научном творчестве самого Якубинского очень скоро (в начале 30-х гг.) проявились вполне монологические интонации - когда он обосновывал необходимость организованного вмешательства «общества в языковой процесс, организованное руководство этим процессом», поскольку «вопросы познания и языка получают огромное политическое значение в нашей классовой борьбе, в нашем социалистическом строительстве» [9].

У Замятина в Едином Государстве господствует Единогласие; реальная практика «социалистического строительства» подтвердила писательский прогноз. Но он опять-таки коррелировал с духом построений Бахтина в его «Проблемах поэтики Достоевского». Бахтин писал здесь: «На почве... монологизма невозможно существенное взаимодействие сознаний, а потому невозможен существенный диалог... Всякое идеологическое творчество мыслится и воспринимается как возможное выражение одного сознания, одного духа. Даже там, где дело идет о коллективе, о многообразии творящих сил, единство все же иллюстрируется образом одного сознания: духа нации, духа народа, духа истории и т.д. Укреплению монологического принципа и его проникновению во все сферы идеологической жизни в новое время содействовал европейский рационализм с его культом единого и единственного разума и особенно эпоха Просвещения, когда формировались основные жанровые формы европейской художественной прозы. Весь европейский утопизм также зиждется на этом монологическом принципе. Таков утопический социализм с его верой во всемогущее убеждение.

Представителем всякого смыслового единства повсюду становится одно сознание и одна точка зрения» [10].

Высказанная Бахтиным мысль о взаимосвязи монологического мышления и утопического социального проектирования к замятинскому роману имеет прямое отношение.

Нельзя не отметить и известную близость творчества писателя в 20-е годы к развернутой у Бахтина концепции смеховой культуры в ее оппозиции ко всем формам официального мировоззрения. В карнавальном мироощущении, по Бахтину, «оживает народное целое, но организованное по-своему, по-народному, вне и вопреки всем существующим формам насильственной социально-экономической и политической его организации» [11].

В статье «Народный театр», связанной с созданием пьесы «Блоха» с присущим ей травестийным началом, Замятин формулировал принципы эстетики театра, обусловленные народной театральной культурой (обрядовый театр, кукольный театр, народная комедия и драма). Народный театр для Замятина - это не «музейно-этнографическое» его воспроизведение, не реконструкция, но просто творческая переработка, подобная той, которую в свое время в Европе осуществили Гольдони и Гоцци. Они актуализировали эстетику *commedia dell'arte*, вернули ее современности, сохранив тем самым народную по своим истокам природу театра.

Театральную программу Замятина в социально-политической ситуации 20-х годов можно условно назвать «пробахтинской». Ведь писатель стремился «овладеть позицией по ту сторону официальной культуры», а «настоящую опору могла дать только народная культура» [12]; пронизанность ею сулила продуктивность индивидуальному творчеству.

Актуализируемой Замятиным литературной традицией здесь оказывается Лесков: не только как автор инсценируемого «Левши», но и как писатель, для которого, в частности, ремесло скомороха было освящено фольклорным мотивом святости (например, рассказ «Скоморох Памфалон»).

Размышляя в эссе «О моих женах, о ледоколах и о России» о будущем страны, которая (так сложилось исторически), «движется вперед странным, трудным путем, не похожим на движение других стран; ее путь -неровный, она взбирается вверх - и сейчас же проваливается вниз, кругом стоят грохот и треск, она движется, разрушая», Замятин условие жизнеспособности русского человека видел не только в его «пассивной прочности», но и в умении сохранить, как Иванушка-дурачок в сказках, особенную хитрую увертливость и смекалку [13].

Речь, в сущности, как раз и шла о перспективах «народного целого», которое трагически разрушалось.

И не случайно, что в послереволюционном творчестве Замятина с демонстративной силой оживают травестийно-пародийные, чувственно-эротические мотивы («О том, как исцелен был инок Еразм», 1920; «Сподручница грешных», 1922; «О чуде, происшедшем в пепельную среду», 1924; «Русь», 1923; «Житие блохи», 1926). Здесь писатель по-своему утверждал «веселую относительность... всей политической проблематики эпохи» [14]. Праздничная нагота чувств и тела противопоставлялась укрепившейся в 20-е годы тенденции регламентировать все формы человеческих отправления. Кстати, о фарсе с «прозодеждой» написан рассказ «Икс» (1926).

Но вместе с тем пафос слиянности с «целым», столь ощутимый у Бахтина в его концепции народной культуры, у Замятина все-таки снижен. Там, где Бахтин в «веселой относительности» видел «народно-праздничный универсализм», стирающий «одностороннюю и ограниченную» серьезность различий «между справедливым и несправедливым, правым и неправым, прогрессивным и реакционным... в разрезе... ближайшей современности», Замятин фиксировал утрату универсализма и в «разрезе ближайшей современности» ему открывалось наступление внекачественного состояния «целого» (пустотелого, лишенного опоры на какую бы то ни было этическую иерархию). Уже в сказке «Бог» (1915) с ее перевернутой картиной

мироздания (Бог уподоблен пьянице почтальону Мизюмину, человек - таракану, а пространство мира сжалось до запечья) прогнозировалось падение статуса личности, лишаящейся полноты связей с целым. А в «Дракон» - наступление абсолютной пустоты пространства, аннигилирующей весь «человеческий мир». Эта новелла коррелирует с написанной в том же 1918 году сказкой «Хряпало».

В сказке «Хряпало» - иронический парафраз упований на будущее, которое должно расцвести после «очистительной бури» революции. «Хряпало» - это подобие «гробового вурдалака» Н.Клюева (стихотворение «Из «Красной газеты»). Только если у Клюева этот вурдалак - старая Россия, после уничтожения которой «восстругают серафимы над буйной новью, где зреет посев струнно-пламенных душ», то у Замятина это чудовище - революция, пожирающая людей и оставляющая после себя «помет сугробами». Обхитрит некий ярославский офеня вурдалака, доведет его до гибели, а сам с оставшимися в живых людьми заживет припеваючи: ведь «жирная земля стала, плодородная от помета»... Едва ли в финале сказки звучат «победно-пиршественные тона» (Бахтин). Речь, скорее, идет о самоистреблении собственного тела. И это самоистребление лишено каких бы то ни было нравственных опосредований.

Но в целом «Сказки» эти опосредования (в авторском плане), безусловно, несут. Писавшиеся в период между 1915 и 1920 годами, сказки продолжают, прежде всего, традиции жанра, заложенные Салтыковым-Щедринным. Здесь, кстати говоря, отличие сатирического пафоса Замятина от зощенковского. Для Зощенко Щедрин не входил в круг любимых авторов. Но субъективно Зощенко, с его неустранимой, «подтекстовой», «сентиментальной темой» и стремлением к высокому моральному служению, тяготел к воплощению писательства гоголевского типа с его проповедничеством.

Для Замятина же ирония, сатира, сарказм служили неременной предпосылкой творческого «еретичества». А оно - в ценностной

ретроспективе - соотносилось у писателя не со «словом божьим», но с «бичом божьим». Назвав так свои произведения об Атилле (пьесу и незавершенный роман), Замятин лишней раз подчеркнет, что пафос его творчества - не в «проповеди», не в «поучении», но в критике и обличении. Тем самым обозначено тяготение писателя к созданию не статичной, но динамичной картины мира, открытого, непредсказуемого смысла истории.

Как бы то ни было, но саркастическое начало в творчестве Замятина выражено сильнее, чем у Зощенко. Любопытно, что последний в жанре сказки не работал. Не потому ли, что «сентиментальная тема» (в том аспекте, в каком решал ее Зощенко) противилась прямому воплощению идиллического сказочного хронотопа, а «бичующее» начало щедринских сказок, равно как и горьковских «Русских сказок», было ему чуждо?

Но и обличительность сказок Замятина имеет особенности, отличающие эти произведения от созданий его предшественников. Первое, что бросается в глаза, - ослабленность публицистического начала. Это не лишает сказки Замятина злободневности, но ее характер иной, чем у Щедрина и, особенно, у Горького. Суд современности с точки зрения будущего, в котором не исключена - хотя бы гипотетически - возможность осуществления общественного идеала, Замятину не свойственен.

Позиция автора в замятинских сказках иная. Воссоздаваемая в них ситуация такова, что сама потребность гротескных героев абсолютно, буквально реализовать свои жизненные «проекты» таит в себе крушение и катастрофу. Идеальная реальность, «третья действительность», к овладению или созданию которой стремятся, всегда оказывается беднее, страшнее той, где они пребывали.

Настоящий писатель — это всегда мыслитель, стремящийся заглянуть в будущее, предсказать жизнь потомков. Но писатель — это и человек, создающий систему нравственных ценностей, взглядов на историю, развитие общества. Литература часто становилась средством пропаганды идей писателя. С этим, в частности, связано возникновение в литературе жанра

утопии. В произведениях этого жанра изображался идеальный, с точки зрения автора, принцип построения общества. Но параллельно развивался и жанр антиутопии.

В романе «Мы» Е.Замятина в фантастическом и гротесковом облике перед нами предстает возможный вариант общества будущего. В геометрическом обществе запрещается иметь незапланированные желания, все строго регламентировано и рассчитано, чувства ликвидированы, в том числе и самое ценное, движущее жизнь, чувство любви: каждому жителю государства выдается талон на «любовь» в определенные дни недели. Любое отклонение от нормы в Едином Государстве фиксируется с помощью четко налаженной системы доносов. Незаурядность, талант, творчество — враги порядка — подвергаются уничтожению. Бунтари излечиваются путем хирургического вмешательства. Всеобщее регламентированное счастье достигается всеобщим равенством.

Проблема счастья человечества тесно связана в романе с вопросом о свободе личности, вопросом, имеющим давнюю и непреходящую традицию в русской литературе. Современная критика сразу увидела в романе традицию Достоевского, проведя параллель с его темой Великого инквизитора. «Этот средневековый епископ, — пишет один из первых исследователей творчества Замятина, О.Михайлов, — этот католический пастырь, рожденный фантазией Ивана Карамазова, железной рукой ведет человеческое стадо к принудительному счастью... Он готов распять явившегося вторично Христа, дабы Христос не мешал людям своими евангельскими истинами «соединиться наконец всем в бесспорный общий и согласный муравейник». В романе «Мы» Великий инквизитор появляется вновь — уже в образе Благодетеля».

Созвучие проблематики романа «Мы» с традициями Достоевского особо наглядно подчеркивает национальный контекст замятинской антиутопии. Вопрос о свободе и счастье человека приобретает особую актуальность на русской почве, в стране, народ которой склонен к вере, к

обожевлению не только идеи, но и ее носителя, не знающий «золотой середины» и вечно жаждущий свободы. Эти два полюса русского национального сознания нашли отражение в изображении двух полярных миров — механического и природно-первобытного. Эти миры одинаково далеки от идеального мироустройства. Вопрос о нем Замятин оставляет открытым, иллюстрируя романом свой теоретический принцип исторического развития общественной структуры, основанный на представлении писателя о бесконечном чередовании революционного и энтропийного периодов в движении любого организма, будь то молекула, человек, государство или планета. Любая кажущаяся прочной система, такая, к примеру, как Единое Государство, неизбежно погибнет, подчиняясь закону революции.

Одна из главных се движущих сил заложена, по мысли писателя, в самой структуре человеческого организма.

Замятин побуждает нас к мысли о непреходящей вечности биологических инстинктов, являющихся прочной гарантией сохранения жизни независимо от социальных катаклизмов. Эта тема найдет свое продолжение в последующем творчестве художника и завершится в его последнем российском рассказе «Наводнение», сюжет которого отражает замятинский закон, работающий в романе «Мы», но только переведенный из социально-философской сферы в биологическую. Рассказ строится согласно постоянной авторской антитезе «живое» — «мертвое», которая составляет тему замятинского творчества и влияет на формирование его стиля, соединившего в себе рациональное и лирическое начала. Лиризм в художественных произведениях Замятина объясняется его вниманием к России, интересом к национальной специфике народной жизни. Не случайно критики отмечали «русскость» западника Замятина. Именно любовью к родине, а не враждой к ней, как утверждали современники Замятина, рождено бунтарство художника, сознательно избравшего трагический путь еретика, осужденного на долгое непонимание соотечественников.

Возвращение Замятина — реальное свидетельство начавшегося пробуждения в народе личностного сознания, борьбе за которое писатель отдал свой труд и талант.

У Замятина мы видим: и это якобы-непримиримое бунтарство, принципиальное и неугомонное, - и народ в образах Аржаных и Гусляйкиных, - и взгляд на идеал, как на нечто неисправимо оторванное от земли, - признание революции в духе, в мигах интимных, - и отчужденность, холодную отдаленность от подлинного лика революции и враждебность к ней.[Ланин, с.124]

Так духовное босячество, еретичество и максимализм превратились на наших глазах в обычные мещанские рассуждения - мы все социалисты, но предпочитаем бескровный путь и прочее.

Повесть Замятина «Север» вскрывает еще одну немаловажную черту его современного творчества. Где-то, тоже у чертей на куличках, где «сквозь тысячеверстный синий лед - светит мерзлое солнце на дно» (прекрасно сказано) живут: хозяин и лавочник Картома, рыболов-работник Картомы Морей и рыжая чудесная Пелька. Картома шарит по земле, обвешивает, покупает «женок» за тухлятину, набивает карманы, пьянствует, - Морей смотрит в небо. С детства это у него с того дня, как тонул в реке. Откачали тогда, «только балухманной какой-то стал, все один, и смотрит не смотрит на тебя - мимо, и кто его знает, что видит?». Вышло так, что полюбил Морей Пельку, и она его, и было им хорошо, пока фонарь не заслонил совсем Пельку. О фонаре упомянул - соврал Картома: светит будто бы в Питере громадный фонарина, и от него светло кругом, как днем. «Морея осенила благодать: фонарь устроить, как в Питере: запалить над становищем - и ни ночи, ни чего: вся жизнь по-новому». Голодует Морей с Пелькой, но Морею не до этого: он фонарь мастерит. А Пельку в это время взял Картома, а из строительства ничего не вышло: не осветил фонарь тысячеверстной мерзлой тьмы. Но и Пелька не могла забыть Морея. Повесть кончается гибелью обоих: Пелька устроила так, что подмял их на охоте под себя медведь.

Мотив знакомый, разработанный раньше в повести «Алатырь». И если сопоставить «Север» с «Алатырью», станет очевидным, откуда навеян этот взгляд автора на идеал и действительность: от уездного это. Верная и правильная, в условном и ограниченном смысле и для известной обстановки, мысль писателя становится неверной в качестве художественного обобщения. Но художник нигде не попытался дать другого разрешения вопроса об отношении идеала к действительности, поэтому надо считать, что другого решения для него и нет. Идеал всегда оторван от жизни и душит ее. Такой подход в наши дни прямой дорогой ведет к усталым обывательским настроениям (вспомним А. Белого с его недавней проповедью: долой великие принципы - хочу лягушечьей жизни, хочу обывателем быть). [Ланин, с.125]

2.2 Социальная значимость произведений Е. Замятина

Принято считать, что антиутопия, как и породившая её утопия, обращена в будущее. Однако представляется, что прав И.Шайтанов, писавший о романе Замятина: “Вопрос жанра утопии — каким должно быть будущее? Вопрос антиутопии — каким будет будущее, если настоящее, меняясь лишь внешне, материально, захочет им стать?”⁵ Вот почему в том будущем, которое рисуют авторы знаменитых антиутопий, узнаются черты современных им обществ, только доведённые до предельного выражения, гиперболизированные и подчас гротесковые. То есть в гипотетическом мире антиутопий закономерности, на которых строится жизнь современного общества, привели это общество к своему логическому и неизбежному пределу. Точно сказано об этом в той же статье И.Шайтанова: “Замятин не собирався придумывать несбыточное. «Мы» — роман о будущем, но это не мечта, не утопия — это антиутопия. И в нём проверяется состоятельность мечты <...> Главная его поправка — в романе — касается не техники, это поправка не инженера, а писателя, понимающего, что нельзя сесть в аэро и

прилететь к счастью. Нельзя, потому что не улетишь от себя. Прогресс знания — это ещё не прогресс человечества, а будущее будет таким, каким мы его сегодня готовим”.

Именно так полагал Замятин. Он утверждал: “Зародыш будущего всегда в настоящем”. Подтверждением этому являются статьи писателя, служащие как бы своеобразным комментарием к роману. В статье под названием «Завтра» он писал: “Вчера был царь и были рабы, сегодня — нет царя, но остались рабы, завтра будут только цари. Мы идём во имя завтрашнего свободного человека — царя. Мы пережили эпоху подавления масс; мы переживаем эпоху подавления личности во имя масс; завтра — принесёт освобождение личности во имя человека. Война империалистическая и война гражданская — обратили человека в материал для войны, в номер, в цифру. Человек забыт — ради субботы: мы хотим напомнить другое — субботу для человека”. Вот именно эпоху подавления личности во имя масс и запечатлел Замятин в романе «Мы», и в этом изображении власть не могла не узнать себя и не поставить заслоны на пути романа к отечественному читателю. Роман Замятина оказался не просто злободневным — он оказался современным. Сам писатель различал эти понятия: “...Слово «сегодняшний» — нынче самый ходовой аршин, каким меряют искусство: сегодняшнее — хорошо, несегодняшнее — плохо; или: современное хорошо, несовременное — плохо.

Но в том-то и дело, что не «или»: «сегодняшнее» и «современное» — величины разных измерений; у «сегодняшнего» — практически — нет измерения во времени, оно умирает завтра, а «современное» — живёт во временных масштабах эпохи. Сегодняшнее — жадно цепляется за жизнь, не разбирая средств: надо торопиться — жить только до завтра. И отсюда в сегодняшнем — неперенная юркость, угодливость, легковесность, боязнь копнуть на вершок глубже, боязнь увидеть правду голой. Современное — стоит *над* сегодня, он может с ним диссонировать, он может оказаться (или показаться) близоруким — потому что оно дальнорозко, оно смотрит вдаль.

От эпохи — сегодняшнее берёт только окраску, кожу, это закон мимикрии; современному — эпоха передаёт сердце и мозг, это закон наследственности.

Так приведённая выше оценочная формула — сводится к другой, более короткой: современное в искусстве — хорошо, сегодняшнее в искусстве — плохо. Если приложить эту формулу к новой литературе, ко всему, что сейчас ходит с паспортом художественной литературы, то, к сожалению, станет ясно, что там сегодняшнего — куда больше, чем современного. И, кажется, пропорция эта, отношение сегодняшнего к современному, всё растёт, так же как растёт, лопухом лезет изо всех щелей мешанин, заглушая *человека*” [Ланин, с.129].

Глубоко закономерно, что повествование в романе Замятина представляет собой дневник главного героя — Д-503. Обращение к этой архаической повествовательной форме, найденной ещё сентименталистами, сделавшими интимный документ эстетическим фактором, в замятинском случае являет собой феномен прямо противоположный. Ведь в результате дневник героя знаменует собой вопиющий контраст между тем, что призвано демонстрировать душевный мир человека, ценный прежде всего именно своей уникальностью, и добровольным полным отказом от этой уникальности, боязнь её и бегство от неё, ставшее неизбежным в мире, в котором герой существует.

Главное свойство и главный признак этого мира — его конечность, одномерность, принципиальная возможность его исчерпывающего объяснения. В нём не только нет, но и не может быть никаких тайн или загадок, тем более связанных с человеческой личностью, с натурой. Своеобразным идеологом этого мира становится полусумасшедший собеседник главного героя, который в тот момент, когда Единому Государству угрожает смертельная опасность, делится с Д-503 своим открытием: “Да, да, говорю вам: бесконечности нет. Если мир бесконечен — то средняя плотность материи в нём должна быть равна нулю. А так как она не нуль — это мы знаем — то, следовательно, вселенная — конечна, она —

сферической формы и квадрат вселенского радиуса, y^2 = средней плотности, умноженной на... Вот мне только и надо подсчитать числовой коэффициент, и тогда... Вы понимаете: всё — конечно, всё — просто, всё — вычислимо; и тогда мы победим философски, — понимаете?” (Запись 39.) Глубоко символично, что откровение это делается в общественной уборной подземки: возведённая в квадрат клоака.

Конечность этого мира неотрывна от его абсолютной упорядоченности, исключаяющей любую возможность непредсказуемого, в нём торжествует эстетика несвободы, которая приобретает свойства сакральные. Наблюдение за работой механизма вызывает в сознании Д-503 ассоциацию с танцем, то есть с явлением искусства; знаменательно при этом, что станки в его описании олицетворяются, наделяясь всеми свойствами одушевлённых существ, в том числе миром эмоций. Эта ассоциация как бы служит логической посылкой для манифестации эстетики несвободы: “Почему танец — красиво? Ответ: потому что это **не свободное** движение, потому что весь глубокий смысл танца именно в абсолютной, эстетической подчинённости, идеальной несвободе. И если верно, что наши предки отдавались танцу в самые вдохновенные моменты своей жизни (религиозные мистерии, военные парады), то это значит только одно: инстинкт несвободы издревле органически присущ человеку...” (с. 11). Характерна здесь и пассивная грамматическая конструкция: “наши предки отдавались танцу”, которая подчёркивает, усугубляет этот гимн несвободе.

Гармония этого мира — гармония простых линий, как будто взятых из учебника планиметрии и в которых также нет места фантазии: “непреложные прямые улицы... божественные параллелепипеды прозрачных жилищ, квадратную гармонию серо-голубых шеренг” (с. 12). Законы Единого Государства названы Скрижалью, и это обнаруживает присущее тоталитарным государствам стремление к обожествлению житейских явлений, созданию квазирелигий. Более того, квазирелигия тоталитарного государства противопоставляется христианству: “Судя по дошедшим до нас

описаниям, нечто подобное испытывали древние во время своих «богослужений». Но они служили своему нелепому, неведомому Богу — мы служим лепому и точнейшим образом ведомому; их Бог не дал им ничего, кроме вечных, мучительных исканий; их Бог не выдумал ничего умнее, как неизвестно почему принести себя в жертву — мы же приносим жертву нашему Богу, Единому Государству — спокойную, обдуманную, разумную жертву” (с. 37). Согласно Скрижали, упорядочено не только пространство, но и время, то есть вся материальная область бытия человечества: “...Часовая Скрижаль — каждого из нас наяву превращает в стального шестиколёсного героя великой поэмы. Каждое утро, с шестиколёсной точностью, в один и тот же час и в одну и ту же минуту — мы, миллионы, встаём, как один. В один и тот же час, единомиллионно начинаем работу — единомиллионно кончаем. И сливаясь в единое, миллионнорукое тело, в одну и ту же, назначенную Скрижалью, секунду, — мы подносим ложки ко рту, выходим на прогулку и идём в аудиториум... отходим ко сну” (с. 16). Читал ли Маяковский роман «Мы»? Скорее всего, нет, но как этот фрагмент похож на панегирик партии, созданный им всего четыре года спустя.

Естественно, что нормой является отрицание какого бы то ни было суверенитета личности по отношению к государству, о чём свидетельствует узаконенная прозрачность жилищ, одна из основных метафор замятинского романа, символизирующая проницаемость жизни любого человека для “государева ока”, названного в романе Бюро Хранителей, представляющего собой элементарный аналог политической полиции, осуществляющей идеологический надзор за гражданами. Равенство понимается здесь как одинаковость, следовательно, любая оригинальность преступна и наказуема. Этот мир торжествует победу “всех над одним, суммы над единицей” (с. 37).

Логика в её математическом облике не просто доминирует, но царит в этом мире, вторгаясь даже в область этики. Математически обосновывается связь между свободой и преступлением: “Свобода и преступление так же неразрывно связаны между собой, как... ну, как движение аэро и его

скорость: скорость аэро = 0, и он не движется; свобода человека = 0, и он не совершает преступлений. Это ясно. Единственное средство избавить человека от преступлений — это избавить его от свободы” (с. 31). Словесная формула “это ясно” становится одной из основных в записях героя. Мир ясных истин, мир незыблемых очевидностей. “Математически безошибочная мораль” неизбежно приводит и к представлению о ничтожной ценности человеческой личности. Описывая испытание «Интеграла», Д-503 рассказывает, как при запуске двигателя под его пламенем “оказался с десятков зазевавшихся номеров”. С особой гордостью он говорит о том, что ритм общей работы “от этого не споткнулся ни на секунду”, люди и станки — герой отождествляет здесь машины с людьми — продолжали своё движение, как будто ничего не случилось. Но здесь отнюдь не свидетельство какой-то душевной чёрствости, здесь вообще нет ничего от привычного психологического письма. Здесь имеет место новая мораль: “Десять номеров — это едва ли одна стомиллионная часть массы Единого Государства, при практических расчётах — это бесконечно малая третьего порядка. Арифметически-безграмотную жалость знали только древние: нам она смешна” (с. 76). Для человека, для “номера” в этом государстве единственный возможный путь — “каплей литься с массами”, по словам Маяковского, или, как это формулирует герой: “естественный путь от ничтожества к величию: забыть, что ты — грамм, и почувствовать себя миллионной долей тонны...” (с. 81). Существо, перестающее быть “номером” и хотя бы на мгновение становящееся “только человеком”, превращается в “метафизическую субстанцию оскорбления, нанесённого Единому Государству”. Как справедливо заметил А.М. Зверев: “У Замятина «мы» — не масса, а социальное качество. В Едином Государстве исключена какая бы то ни было индивидуальность. Подавляется самая возможность стать «я», тем или иным образом выделиться из «мы»”.

Естественно, что идеологически обслуживает нужды Единого Государства особое государственное искусство: “...И точно так же у нас

приручена и оседлана, когда-то дикая, стихия поэзии. Теперь поэзия — уже не беспардонный соловьиный свист: поэзия — государственная служба, поэзия — полезность” (с. 51). Закономерна и область, так сказать, применения такого искусства: высшим знаком отличия для Государственного Поэта становится поручение сочинить оду, посвящённую казни одного из номеров, или, по словам Д-503, “венчать праздник своими стихами”. Характерно, что преступлением этого номера стало сочинение стихов, где Благодетель именовался словами, которые Д-503 даже не решается воспроизвести в своём дневнике. Сакрализация тоталитарного государства неизбежно переходит в обожествление его руководителя.

Как свойственно любому тоталитарному государству, Единое Государство романа агрессивно и стремится распространить свои формы организации на окружающий мир. Собственно, с этого и начинается роман. Буквально в первой же записи Д-503 читает в Государственной Газете (других, конечно же, не существует), что заканчивается постройка космического корабля, названного **«Интегралом»** (вновь математический символ), призванного подчинить Единому Государству вселенную: “Тысячу лет тому назад ваши героические предки покорили власти Единого Государства весь земной шар. Вам предстоит ещё более славный подвиг: стеклянным, электрическим, огнедышащим **«Интегралом»** проинтегрировать бесконечное уравнение вселенной. Вам предстоит благодетельному игу разума подчинить неведомые существа, обитающие на иных планетах, — быть может, ещё в диком состоянии свободы. Если они не поймут, что мы несём им математически-безошибочное счастье, — наш долг заставить их быть счастливыми” (с. 9). Как это напоминает знаменитый лозунг создателей соловецких лагерей: “Железной рукой загоним человечество в счастье”.

Однако произведение Замятина не абстракция, не схоластическое разоблачение тоталитарного государства, облечённое для наглядности в форму художественного повествования. Это роман, так как ему присуще то,

о чём очень точно сказал А.М. Зверев: “Её (антиутопии. — Э.Б.) область — человек, впрямую столкнувшийся с силами, старательно разрушающими естественный цикл бытия, чтобы придать ему законченную рациональную стройность. Никакая обличительность, никакой гротеск не дадут необходимого художественного результата, пока эти силы остаются у писателя как бы посторонними, не вторгающимися в реальную человеческую судьбу самым непосредственным образом <...> В антиутопии всегда изображено насилие над историей, которую упрощают и укрощают, стараясь выпрямить ради худосочного, безжизненного идеала. Герою антиутопии суждено пережить это насилие как собственную жизненную драму, обладающую — по крайней мере для него самого — неповторимым значением, хотя она и бывает вполне типичной, предуказанной, неотвратимой по всей логике «единых государств»”.

В центре замятинского произведения как раз и есть такая душевная драма, судьба Д-503, строителя «Интеграла», инженера, одного из бесчисленных нумеров. В самом начале мы застаём его уверовавшим в незыблемость и справедливость истин, провозглашённых Единым Государством. Поворотным моментом в судьбе Д-503 становится знакомство с женщиной, названной I-330 и оказавшейся одной из тех, кто отвергал антигуманистическую идеологию и попытался противостоять государственной мощи. Первая же встреча с этой женщиной поселяет в душе героя какое-то смутное беспокойство, так как в лице её он улавливает что-то такое, чему не может дать числовое выражение, “какой-то странный раздражающий икс”. В исполнении этой женщины он слушает фортепьянную пьесу Скрябина, с помощью которой лектор пытается дать слушателям представление о дикости и хаотичности неупорядоченного искусства прошлого. Но именно эта пьеса и игра I-330 вызывают в сознании героя безотчётность, приводящую к тому, что он впервые в жизни не в состоянии точно запечатлеть в слове свои ощущения. Его душевная смута выражается в синтаксическом строе его речи, в появлении незаконченных конструкций,

вопросов, адресованных самому себе, на которые нет ответов. Придя в себя, оказавшись в обычном душевном настрое, он, как и все прочие, слышит в этой музыке только “нелепую, суетливую трескотню струн”.

Поселившееся в его душе безотчётное и потому томительное чувство усугубляется после того, как герой вместе с I посещает так называемый Древний Дом, некое подобие музея, дающего жителям Единого Государства представление о быте далеких эпох. У дверей Дома их встречает старая смотрительница, которая улыбается посетителям. Д-503 пишет, что её “морщины засияли”, но тут же спохватывается и пытается объяснить это нелогичное определение, эту неожиданно прорвавшуюся в его речь метафору, нарушающую безукоризненную математическую логику: “...(то есть, вероятно, сложились лучеобразно, что и создало впечатление «засияли»)» (с. 24). Нелогичная — а потому “незаконная” — метафора не может найти себе места в языке, на котором изъясняются граждане Единого Государства. Той же, метафорической, природы и слова героя о женщине, названной в романе О-90, влюблённой в Д-503 и беременной от него. Это незапланированная беременность, то есть запрещённая по закону, и потому плод должен быть уничтожен. Вначале и сам герой так считает, но, проявляя своеобразный бунт против законов, О-90 хочет сохранить ребёнка. Сопrotивлявшийся этому Д-503 в какой-то момент принимает решение помочь ей, и в это мгновение даже видит её иначе: “Под юнифой — снова зашевелилось налитое тело, чуть-чуть закруглел живот, на щеках — чуть заметный рассвет, заря” (с. 129). Метафорические образы и обороты ещё не раз прорвутся в его рассказ, знаменуя собой самое простое на первый взгляд человеческое чувство, ощущение, но на самом деле всегда обнаруживающее свою сложную, порой иррациональную природу, не поддающуюся формализации и закреплению в виде словесных формул, в отличие от регламентированных чувств, которые предписываются людям Единым Государством, пытающимся свести все аспекты жизнедеятельности человека либо к физиологическим отправлениям, либо к неуклонному следованию

внешним законам. Глубоко символично, что в финале романа перенёсший операцию по удалению фантазии Д-503, перечитывая свои записи и ужасаясь их содержанию, даже не веря, что именно он написал эти 220 страниц, с удовлетворением отмечает, что теперь “никакого бреда, никаких нелепых метафор...” (с. 153). С этого момента, то есть со встречи Д-503 с I-330, сознание героя как бы раздваивается. Происходящее с ним он склонен рассматривать как нечто иррациональное, как $\sqrt{-1}$, его детский кошмар. Привычный и понятный мир теряет в его глазах свою былую понятность, а главное, теряется представление о себе самом как части единого целого, и в результате возникает неизбежный вопрос о том, кто же он. Начинается сложный процесс самоидентификации, поиски собственного “я”, мучительно прорезывающегося сквозь скорлупу привычного сознания.

Д-503 начинает болезненно переживать свою “отдельность”: “Все, согласно Скрижали, были в аудитории, и только я один... Это было, в сущности, противоестественное зрелище: вообразите себе человеческий палец, отрезанный от целого, от руки — отдельный человеческий палец, сутуло согнувшись, припрыгивая, бежит по стеклянному тротуару. Этот палец — я. И страннее, противоестественнее всего, что пальцу вовсе не хочется быть на руке, быть с другими: или — вот так одному, или...” (с. 73). Непривычно изменившееся сознание отмечает то, что раньше оставалось незамеченным, например, разницу между освещением, которое даёт заходящее солнце и восходящее, несмотря на геометрическую равенность углов, под которыми падают его лучи независимо от времени суток. В нём просыпается просто человек, которого могут охватывать взаимоисключающие стремления, которые он в себе отмечает: в нём одновременно сосуществуют “я не хочу” и “мне хочется”.

Но именно это и составляет непреодолимое мучение героя, не могущего вынести обрушившегося на него душевного давления. Будучи вовлечённым в заговор против Единого Государства, он не выдерживает и раскрывает этот заговор, предавая свою возлюбленную. От мучительных

сомнений его может спасти только операция, которой подлежат все нумера, — удаление фантазии. Но перед тем как пережить эту операцию, герой внимает безумному математику, открывшему, что вселенная конечна, и это открытие на мгновение становится для него зацепкой, оправданием своих действий, доказательством их справедливости и неизбежности. Он даже ощущает необходимость записать свои впечатления о происходящем, но как раз в этот миг и происходит окончательная катастрофа: “Я хотел уже поставить точку — так, как древние ставили крест над ямами, куда они сваливали мёртвых, но вдруг карандаш затрясся и выпал у меня из пальцев...

— Слушайте, — дёргал я соседа. — Да слушайте же, говорю вам! Вы должны — вы должны мне ответить: а там, где кончается ваша конечная вселенная? Что там — дальше?” (с. 153).

Ответа Д-503 не получает. Пережив операцию, он только с удовлетворением отмечает, что больше нет никакого бреда и “никаких нелепых метафор”. Но вопрос, оставшийся без ответа, — это и есть ответ писателя на претензии утопистов на обладание конечной истиной в любой сфере: онтологической, гносеологической, социальной. И этот ответ — предостережение Евгения Замятина. Антиутопия оказалась здесь абсолютно адекватной художественной формой, так как, по справедливому замечанию Зверева, “по самому своему существу она является опытом социальной диагностики, а предполагаемая жанром притчевая форма и все эти условные острова, планеты, эпохи — словом, литературные приёмы, свойственные всякому утопическому повествованию, — только способ, помогающий сделать диагноз насколько возможно точным”. Диагноз, поставленный Замятиным, оказался абсолютным по своей точности, а болезнь — смертельной. Но чтобы понять это, нам потребовалось несколько десятилетий.

2.3 Модель современного общества в произведениях Е. Замятина

По мнению А. Воронского, в форме романа «Мы» Замятин написал памфлет, относящийся не к коммунизму, а к государственному, бисмарковскому, реакционному, рихтеровскому социализму. Не даром он перелицевал своих «Островитян» и перенес отсюда в роман главнейшие черты Лондона и Джесмонда, и не только это, но и фабулу. Иногда это доходит до мелочей (носы и проч.). И как будто чувствуя, что не все в романе на месте, Замятин вкладывает в уста своей героини N 1, слова, совершенно не ожидаемые и не вяжущиеся с общим духом романа. Отвечая строителю, N 1 говорит, что герои двухсотлетней войны (читай - большевики) были правы, так как разрушали старое. Их ошибка в одном: они решили потом, что они последнее число, а такового нет, т.-е. из разрушителей они сделались консерваторами. Если это так, если «герои двухсотлетней войны» были правы в свое время, то спрашивается, переживаем ли мы теперь это время, время разрушения старого мира? Всякий, находясь в здравом уме и твердой памяти, скажет: да, переживаем, - по той простой причине, что старый мир еще не разрушен и стоит пока что довольно крепко. А раз так, то на каком основании художник находит своевременным бороться с «коммунистическим консерватизмом», оставляя в последнее время в тени другой, старый мир? Или он полагает, что мы уже победили вконец? Мы, конечно, уверены, что победим окончательно и бесповоротно, но считать это совершившимся фактом - легкомысленно. Роман-то, следственно, бьет не туда, куда следует.

В романе протест и восстание свое начало ведут от любви строителя к женщине за номером таким-то. Мотив - замятинский, узко-индивидуальный. Не мудрено, что конец - пессимистический. Единое государство раздавило восставших, а к тому же и героиня в ее отношениях к строителю оказалась сама проинтегрированной: она имела в виду использовать его как нужного и полезного человека. Другого конца и не может быть, когда коммунизму

противопоставляется травка, люди без одежд и узко-исключительно личный протест.

Замятин выступает как социальный пессимист. У него сила косности, инерции всегда побеждает, сила разрушения только на миг преодолевает ее, хотя и ведет борьбу нескончаемую. [Воронский, с.44; Ланин, с.126]

«Мы» – это роман о будущем, фантастический роман. Но это не утопия, это художественный памфлет о настоящем и вместе с тем попытка прогноза в будущее. В этом будущее все проинтегрировано на земле и строится великий интеграл для того, чтобы завоевать всю вселенную и дать ей математически-безошибочное счастье. Роман производит тяжелое и странное впечатление. Написать художественную пародию и изобразить коммунизм в виде какой-то сверх-казармы под огромным стеклянным колпаком не ново: так издревле упражнялись противники социализма - путь торный и бесславный. А если прибавить сюда рассуждения о носсах, - а это тоже - есть, - которые должны быть непременно у всех одинаковыми, то станет ясным характер и направление памфлета.

В жизни и творчестве Евгения Замятина роман «Мы» сыграл серьезную роль. Ему не удастся опубликовать его в России, произведение попадает в Прагу, где и издается на чешском языке. В 1924 г. появляется английский перевод романа с чешского языка. Впервые на русском языке роман «Мы» публикуется в 1927 г. в Праге в журнале «Воля России».

Антиутопия «Мы» рисовала образ нежелательного будущего и предупреждала об опасности распространения казарменного коммунизма, уничтожающего во имя анонимной, слепой коллективности личность, разнообразие индивидуальностей, богатство социальных и культурных связей.

Публикация романа «Мы» за границей вызвала ожесточенную травлю писателя в родной стране. Сбылись самые мрачные опасения Замятина, высказанные им еще в 1921 г. в статье «Я боюсь». Он писал: «Я боюсь, что настоящей литературы у нас не будет, пока мы не излечимся от какого-то

нового католицизма, который не меньше старого опасается всякого еретического слова. А если неизлечима эта болезнь — я боюсь, что у русской литературы одно только будущее: ее прошлое».

От романа Замятина идет путь к двум крупнейшим антиутопиям — роману английского писателя Оддоса Хаксли «Прекрасный новый мир» и роману Дж. Оруэлла «1984». Оба эти автора избрали исходной точкой антиутопию Замятина.

Факт этот широко признан историками литературы. Как пишет в своей книге «Утопия и антиутопия в наше время» Кришна Кумар, роман «Мы» имеет родственные связи как с прошлым, например с Гербертом Уэллсом, так и с будущим — с «Прекрасным новым миром» и «1984». Нападки на утилитаризм и утопию механического, бездумного существования связывают Замятина с Хаксли, присутствие в романе шпионов и надзирателей, наличие контроля мысли и языка напоминают нам Оруэлловский кошмар.

Действительно, в «Прекрасном новом мире» Хаксли можно найти элементы, общие с романом Замятина. Это и техническая рационализация, и бездумные удовольствия, и отрицание семьи, и полная сексуальная свобода, которая провозглашается лозунгом: «каждый человек принадлежит каждому».

Однако Хаксли не был знаком с книгой Замятина, о чем он писал в 1962 г. К.Коллинсу: «О книге Замятина я узнал 3—4 года тому назад...».

Напротив, Дж. Оруэлл был хорошо знаком с романом Замятина, и еще в 1946 г., т.е. до завершения своей антиутопии «1984», он написал рецензию на этот роман. Поэтому есть основание считать, что Замятин оказал известное влияние на формирование антиутопии Оруэлла.

Безусловно, писатель заостряет проблему, акцентируя внимание читателей на серьезных вопросах: что несет человечеству отказ от демократии? Как скажется в будущем формальное отношение к выборам, единоголосное одобрение постулатов правителя, отсутствие в стране оппозиции?

Во всем этом Замятин видел опасные тенденции, которые могут привести человечество к единомыслию, жизни в полицейском государстве, где невозможно будет развиваться личностям, а лишь “роботам”, каждый час которых будет расписан и регламентирован. Одинаковость всех, отказ от индивидуальностей несет серьезные последствия. Когда все думают одинаково, ходят строем на прогулку, одеты в униформу и живут в однотипных жилищах, просвечивающихся насквозь,— что может быть страшнее и нелепее? По мнению героя-рассказчика романа “Мы”: “Освобождение? Изумительно: до чего в человеческой породе живучи преступные инстинкты. Я сознательно говорю: “преступные”. Свобода и преступление так же неразлучно связаны между собой, как... скорость и движение...”

В антиутопии “Мы” Замятин показал, как можно заорганизовать жизнь человека, превратить его в послушную машину, которая будет выполнять любую работу, соглашаться на разные нелепости. Причем такая жизнь вполне устраивает жителей этой страны. Они счастливы, что живут в некоем “идеальном” сообществе, где нет необходимости мыслить, что-то решать. Даже выборы главы государства доведены до абсурда. Уже несколько лет выбирают одного из одного, подтверждая полномочия “Благодетеля”. Государство смогло сделать самое страшное — убить в людях душу. Они потеряли ее вместе со своими именами. Теперь лишь номера отличают одного индивидуума от другого.

Свое возрождение Д-503 воспринимает как катастрофу и болезнь, когда врач говорит ему: “Плохо ваше дело! По-видимому, у вас образовалась душа”. [Александрова, с.54]

На время Д-503 пытается вырваться из обыденного круга, оказывается среди бунтарей. Но привычка жить по давно заведенному порядку оказывается сильнее любви, привязанностей, любопытства. В конце концов страх перемен и привычка к послушанию побеждают было возродившуюся, но еще не окрепшую душу. Спокойнее жить по-прежнему, без потрясений,

без мыслей о завтрашнем дне, вообще ни о чем не заботясь. Опять все хорошо: “Никакого бреда, никаких нелепых метафор, никаких чувств: только факты. Потому что я здоров, я совершенно, абсолютно здоров... из головы вытащили какую-то занозу, в голове легко, пусто...” Ярко и убедительно Замятин показал, как возникает конфликт между человеческой личностью и бесчеловечным общественным укладом, конфликт, резко противопоставляющий антиутопию идиллической, описательной утопии.

Произведение талантливо и образно показало путь человечества к полицейскому государству, существующему не для человека, а для себя. Не так ли и в СССР шло строительство “монстра” для себя, а не для людей? Именно поэтому роман Замятина “Мы” не печатался на родине писателя долгие годы. В своем произведении автор очень убедительно показал, к чему можно прийти в результате строительства “счастливого будущего”.

2.4 Пути решения социальных проблем, которые предлагает Е. Замятин в своих произведениях

На ранней стадии творчества Замятина как художника и читателя не могут не настораживать в русском человеке слишком благостное отношение к преступлению и злу. В этом Замятину видится залог будущих трагедий народа и страны. Авторское обрамление сюжета “Руси” с традиционными в своей оппозиции и не раз описанными Москвой и Петербургом, обнаруживает не столько противопоставление, сколько взаимодополнение образа России.

Женское начало, осознававшееся как сущность России, определяет нравственно-философскую проблематику рассказов “Русь” и “Пещера”. Нравственность, в основе которой вечная формула “можно” – “нельзя”, высота духа и сила плоти, возможность их гармонизации в русском человеке

– вот проблемы, которые со всей остротой поднимал Замятин в произведениях, написанных после революции.

Замятинская “Пещера” со всеми атрибутами “пещерной жизни” навеяна не только реальными картинами голодного замерзающего Петербурга 1920-х г. Писатель ориентируется на представление о пещере, связанное с мифопоэтической и литературной традицией. “В небольшом рассказе, - утверждал Замятин, - образ может стать интегральным – распространяться на всю вещь от начала до конца”. Функционально-смысловая значимость “интегрального образа” Замятина во многом адекватна образу – символу в современном понимании. Вместе с тем он находится в особых отношениях с другими образами текста, “родит целую систему производных образов, он прорастает корнями через абзацы, через страницы”.

Пещера в одноименном рассказе Замятина – это не только реалистический образ петербургской скованной морозом спальни интеллигентнейших Маши и Мартин Мартиныча, но и символ разрушения общероссийского Дома, превращения его в Пещеру, что в свою очередь формирует в сознании читателя мысль о судьбе России, гибельности для нее революционных потрясений.

Кольцевое обрамление сюжета “Пещеры”, выписанное в сюрреалистической манере перевернутого времени и пространства, приближенное к апокалиптическому видению мира, переносит не только к истокам рода человеческого, но согласуется с устойчивым мотивом русской поэзии рубежа веков – замерзания планеты.

В рассказе “Пещера” хронотоп “порог”, “лестница” проникнут высокой ценностной активностью. Пещерное” сознание, начинающее побеждать в герое гуманистическое начало, позволяет по-новому осмыслить вечную тему преступления и наказания, изобразить, как в человеческой природе поднимается со дна неведомых глубин древнее, языческое. Вместе с тем писатель убедительно доказывает необходимость и возможность

гармонизировать эту стихию высоким духом христианской морали. В традициях древнерусской и русской классической литературы воссоздана важнейшая черта женщины – самоотверженность. “Смертью смерть поправ”, героиня, ставшая из наполненной жизнью, музыкой, любовью “плоской” “бумажной” Машей, возвышается на пороге жизни – смерти до вечного образа матери Марии. “Интегральные” и “производные” образы фокусируют гуманистическую мысль автора: несмотря на разрушение российского Дома, превращение его в Пещеру, непобедима сила человеческого духа русского человека.

Художнику необходимо равновесие восприятия отрицательных сторон бытия и полюса красоты. Именно такой “полюс” Замятин находит на русском Севере, где побывал по роду профессии кораблестроителя и в силу “вынужденного пребывания” в Кеми, Соловках, Сороке, на Мурмане. Впечатления писателя воплотились в очарованную душу помора Федора Волкова (“Африка”, 1916), в “младень – богатыря” Марея (“Север”, 1918), в труженика и мечтателя рыбака Цыбина (“Ела”, 1929). В “северной трилогии” помимо общности материала, стилистики главной становится проблема характера русского человека, восприятие им инокультуры. В высоконравственной душе труженика – источник отзывчивости и человеколюбия, которыми все в мире держится.

Замятинские герои богатыри в былинном понимании богатырства, которое связано с одолением не мифических врагов, но обстоятельств жизни и быта сурового севера. Вместе с тем это богатырство сочетается с очарованностью души: живет в каждом человеке поэт, мечтатель, восприимчивый к добру и красоте Божьего мира.

Север и его люди предстают хранителями исконного русского быта, чистоты, которая в других местах уже деформирована машинной цивилизацией и привнесенной культурой. Одновременно Замятин осознает неостановимость наступления технической цивилизации, поэтому и заявляет один из героев “Севера”, хозяин, деловой человек, что надо “жить согласно

западно-европейским народам”. В этих словах Кортотмы улавливает писатель опасную тенденцию бездумного и чисто внешнего заимствования.

Исследуя характер русского человека, его потенциальные возможности, Замятин осознает, что значительно медленнее, отставая от масштабных социальных перемен, преобразуется пространство человеческой души.

В пору глубочайшего кризиса веры в прогресс писатель в “последнем советском” произведении (повесть “Наводнение” написана в 1929 г. и издана в 1930), в предельно заостренной форме поставил вопросы жизни и смерти, страсти и ненависти, преступления и наказания. Включив их, благодаря “интегральному образу” наводнения, и в конкретные реалии жизни Петербурга, проецирующиеся в сознании читателя на традиционный мотив русской литературы от Пушкина до Блока и Мандельштама, и в кровавые стихии революций и гражданской войны, и в душевное, а затем физическое “наводнение” истекающей кровью героини, и в библейско-мифологическое представление о сотворении мира, но и возможное грядущее.

Подобно тому, как Бог “почил в день седьмый от всех дел Своих” (Быт 2:2) в финале в седьмой главке повести главная героиня Софья, сотворив наиважнейшее дело - начало новой человеческой жизни - , “спала, дышала ровно, тихо, блаженно. Это состояние душевного покоя и счастья можно охарактеризовать словами Евангелия от Матфея: “Блаженны чистые сердцем, ибо они Бога узрят” (5:8). Но читатель знает, что Софья зачала и родила свою дочь лишь после того, как убила топором приемную девчонку – сироту Ганьку, ставшую сожительницей ее мужа. Рождение долгожданного ребенка на грани жизни и смерти помогает поверить не только в искренность, но и в возможность искупления греха убийства: перенеся родильную горячку, отчаяние умереть нераскаявшейся, Софья перед всеми признается в содеянном. У Замятина концовки произведений не содержат итоговой морали, они обращают внимание читателя прежде всего к собственному “Я”.

Тему России, судьбы русского человека Замятин лишает национальной замкнутости, вписывает ее в мировой процесс. В романе «Мы» тема России заключена и в самом названии, и в макротексте произведения, где «Мы» – это не только масса, состоящая из унифицированных «Я», но «Мы» – это и все вместе, всем миром, без вражды. Замятина отличает требовательная любовь к России. Взгляд на Россию жесткий, даже порою жестокий лишен и чаадаевского критицизма, и славянофильской восторженности.

Анализируя более позднее творчество Замятина и особенно его роман «Мы», можно обратить внимание, что Замятин понемногу на место решения социальных проблем ставит сами проблемы, уклоняясь от их решения.

Писатель создавал свое произведение в холодном и голодном Петрограде 1920-го года, в обстановке военного коммунизма с его жестокостью, насилием, подавлением личности. Роман Замятина написан от лица главного героя, человека будущего технократического века, в форме записей — конспектов, расположенных в хронологической последовательности. При чтении первых из них возникает ощущение резкого света, обилия воздуха, полноты жизни, всеобщего ликования. Душой обладает личность, индивидуальность, человек сочувствующий, сопереживающий, страдающий. Именно он-то и нежелателен обществу, в котором понятие «я» вытеснено мощным монолитом «Мы». «Мы» — это не нация, не социальная группа, не какое-либо объединение людей по профессиональному или возрастному признаку. «Мы» — это слившееся в общем марше человечество, одинаково одетое, одинаково мыслящее и чувствующее, наконец, одинаково счастливое, как бы существует только коллектив – индивидуумов нет. Д-503 вполне доволен тем положением «винтика», которое отведено ему в системе государственного механизма. Его, как и остальных, оставляет абсолютно равнодушным тот факт, что при первом запуске двигателя «Интеграла» 10 «зазевавшихся нумеров» было уничтожено Логика проста: 10

номеров — всего лишь одна 100-миллионная часть человеческой массы, которой легко и просто пренебречь.

Как известно, абсолютистских, диктаторских режимов было в истории великое множество, в древности существовали перманентные деспотии и эпизодические тирании. До Американской и Французской революций автократические, авторитарные системы власти господствовали в мире, а в различных формах они сохраняются и поныне. Но в XX веке появился их особый вид, отличный как от авторитарных режимов, так и от все более распространявшихся республиканских, парламентских демократий. Этот жестокий, властный режим и получил название тоталитаризм.

Каталог особых черт тоталитарной системы впервые был составлен 40 лет назад американскими политологами К. Фридрихом и З. Бжезинским (их концепция была названа «тоталитарным синдромом»). Впоследствии он многократно корректировался и существует во множестве вариаций. Системных признаков «общей модели» шесть: господство одной массовой партии с харизматическим лидером, унитарная идеология, монополия массовой информации, монополия на вооружения, террористический полицейский контроль, централизованный контроль над экономикой.

Едва ли не самой важной особенностью тоталитарных режимов было создание и поддержание развитой, устойчивой «взаимосвязи» между «верхом» и «низами», между харизматическим «вождем»-«фюрером» и манипулируемыми, но преисполненными энтузиазма и самоотверженности массами сторонников, составляющих движение, пронизанное унитарной идеологией. Именно в такой «сцепке» заключена сила тоталитарного режима, которая проявляется особенно зримо в момент провозглашения и хотя бы частичного решения поставленных им во главу угла мобилизационных задач. С другой стороны, коренная слабость системы и залог ее конечного крушения проявляется в невозможности бесконечно долго сохранять достаточно высокий накал экзальтированного энтузиазма и слепой веры.

Поглощение общества государством в идеально-типическом варианте «тоталитаризма» и означает модель «тотального», то есть всеобъемлющего, всеохватывающего государства, которое полностью растворяет общество в себе. Наличие дирижируемого массового движения — обычно в форме жестко иерархизированной партии, добивающейся безраздельной монополии, а затем срачивающейся с государством, — прежде всего и отличает тоталитарные режимы от авторитарных. Политологи отмечают, что тоталитарная система требует активных демонстраций гражданами их преданности партии и государству. Тоталитарный режим является, как правило, порождением XX в., это фашистские государства, социалистические государства периодов “культы личности”. Сам термин появился в конце 20-х годов, когда некоторые политологи стремились отделить социалистическое государство и искали четкое определение социалистической государственности.

Тоталитарный режим характеризуется, как правило, наличием одной официальной идеологии, которая формируется и задается общественно-политическим движением, политической партией, правящей элитой, политическим лидером, вождем народа в большинстве случаев харизматическим.

Тоталитарный режим допускает только одну правящую партию, а все другие, даже ранее существовавшие партии, стремится разогнать, запретить или уничтожить. Правящая партия объявляется ведущей силой общества, ее установки рассматриваются как священные догмы. Конкурирующие идеи о социальном переустройстве общества объявляются антинародными, направленными на подрыв устоев общества, на разжигание социальной вражды. Правящая партия захватывает бразды государственного управления: происходит сращивание партийного и государственного аппаратов. Кроме того, осуществляется демагогическая ориентация всех членов общества на якобы имевшие место выдающиеся достижения правящей партии. Монополия на информацию делает это осуществимым.

Центром тоталитарной системы является вождь. Его фактическое положение сакрализуется. Он объявляется самым мудрым, непогрешимым, справедливым, неустанно думающим о благе народа. Какое-либо критическое отношение к нему пресекается. Обычно на эту роль выдвигаются харизматические личности.

Тоталитарный режим широко и постоянно применяет террор по отношению к населению. Физическое насилие, несмотря на его широкое использование, уже не становится самоцелью, как при деспотии и тирании. Оно выступает как главное условие для укрепления и осуществления власти.

При тоталитаризме устанавливается полный контроль над всеми сферами жизни общества. Государство стремится буквально “слить” общество с собой, полностью его огосударствить. В экономической жизни происходит процесс огосударствления в тех или иных формах собственности. В политической жизни общества личность, как правило, ограничивается в правах и свободах. А если формально политические права и свободы закрепляются в законе, то отсутствует механизм их реализации, а также реальные возможности для пользования ими. Контроль пронизывает и сферу личной жизни людей. Демагогия, догматизм становятся способом идеологической, политической, правовой жизни. Тоталитарное государство выступает против экономически и соответственно политически свободного человека, всячески ограничивает предприимчивость работника.

Тоталитарный режим использует полицейский сыск, поощряет и широко использует доносительство, сдобривая его “великой” идеей, например борьбой с «врагами народа». Поиск и мнимые происки врагов становятся условием существования тоталитарного режима. Именно на “врагов”, “вредителей” списываются ошибки, экономические беды, обнищание населения.

Однако социальная цена за такой способ осуществления власти со временем все возрастает (войны, пьянство, разрушение мотивации к труду,

принудительность, террор, демографические и экологические потери), что приводит в конечном счете к сознанию вредности тоталитарного режима, необходимости его ликвидации. Тогда начинается эволюция тоталитарного режима. Темпы и формы этой эволюции (вплоть до разрушения) зависят от социально-экономических сдвигов и соответствующего этому возрастания людей, политической борьбы, иных факторов. В рамках тоталитарного режима, обеспечивающего федеративное устройство государства, могут возникать социально-освободительные движения, которые разрушают и тоталитарный режим, и само федеративное устройство.

Роман Замятина создавался в условиях военного коммунизма. Однако нельзя видеть в нем только лишь сатиру на политические системы социалистического или коммунистического образцов. У Замятина речь идет не только о политическом тоталитаризме, но о гораздо большем — о следствиях технического прогресса, оторванного от духовного начала, которому тоталитаризм способствует.

Псевдокарнавал — структурный стержень антиутопии. Принципиальная разница между классическим карнавалом, описанным М. Бахтиным, и псевдокарнавалом — порождением тоталитарной эпохи — заключается в том, что основа карнавала — амбивалентный смех, основа псевдокарнавала — абсолютный страх. Понимание страха лишь как сигнала опасности тоталитарная действительность, а до нее и литературная антиутопия, преодолела. Ночные бдения в ожидании ареста позволяли ввести ночное пространство — по сути своей индивидуально-интимное — в сферу действия *перманентного* страха. В отличие от смеха, который амбивалентен и связан со многими бинарными оппозициями, страх безусловен и абсолютен. Смысл страха в антиутопическом тексте заключается в создании совершенно особой атмосферы, того, что принято называть «антиутопическим миром».

Как и следует из природы карнавальной среды, чувства и качества приобретают амбивалентность: страх соседствует с благоговением перед

властными проявлениями, с восхищением ими. Эта амбивалентность оказывается «пульсаром»: попеременно «включается» то одна, то другая крайность, и эта смена становится паранормальным жизненным ритмом. Благоговение становится источником почтительного страха, сам же страх стремится к иррациональному истолкованию.

Сущность тоталитарного страха, которым охвачен замятинский герой Д-503,— в освобождении от страха «экзистенциального». Этот страх перед самым фактом человеческого существования остается в глубинах подсознания и переносится на страх перед «врагами великой цели». Объявление всеобщего врага, врага псевдокарнавала, в данном случае превращает его во врага народа, ибо весь народ кружится в этом действе — кульминация, за которой следует катарсис. Выявление, конкретизация врага на некоторое время устанавливают передышку от страха.

Вместе с тем страх является лишь одним полюсом псевдокарнавала. Он становится синонимом элемента «псевдо» в этом слове. Настоящий карнавал также вполне может происходить в антиутопическом произведении. Он — важнейший образ жизни и управления государством. Ведь антиутопии пишутся в том числе и для того, чтобы показать, как ведется управление государством и как при этом живут обычные, простые люди.

В антиутопии создается философское напряжение между страхом обыденной жизни и карнавальными элементами, пронизывающими всю повседневность. Разрыв дистанции между людьми, находящимися на различных ступенях социальной иерархии, вполне возможен и порой считается нормой для человеческих взаимоотношений в антиутопии. Скажем, у Замятина в Едином Государстве практически сняты — согласно карнавальным традициям — формы пиетета, этикета, благоговения, разорвана дистанция между людьми (за исключением дистанции между номерами и Благодетелем — сакральной персоной). Тем самым вроде бы устанавливается «вольный фамильярный контакт между людьми» — привычная карнавальная категория. Но фамильярность эта имеет в своей

основе право каждого на слежку за каждым, право доноса на каждого в Бюро Хранителей. Именно этим отныне определяется «новый модус взаимоотношений человека с человеком» в тоталитарном обществе.

Донос становится нормальной структурной единицей, причем рукопись, которую пишет герой антиутопии, можно рассматривать как *донос на все общество*. Дело в том, что рукопись героя лишь условно предназначена для саморефлексии. В действительности же, помимо самовыражения, она имеет своей целью *предупредить*, известить, обратить внимание, проинформировать, словом, *донести* читателю информацию о возможной эволюции современного общественного устройства. Поэтому «доносительство» (взятое в кавычки или употребляемое без них) является вполне нормальной атмосферой внутри антиутопии.

Д-503 как герой антиутопии всегда эксцентричен. Он живет по законам *аттракциона*. «Аттракцион оказывается эффективным как средство сюжетосложения именно потому, что в силу экстремальности создаваемой ситуации заставляет раскрываться характеры на пределе своих духовных возможностей, в самых потаенных человеческих глубинах, о которых сами герои могли даже и не подозревать»¹. Собственно, в эксцентричности и «аттракционности» антиутопического героя нет ничего удивительного: ведь карнавал и есть торжество эксцентричности. Участники карнавала одновременно и зрители, и актеры, отсюда и аттракционность.

Таким образом, аттракцион как *сюжетный прием* антиутопии вполне органичен другим уровням жанровой структуры. Эксцентричность многих героев антиутопии проявляется в их творческом порыве, в стремлении овладеть творческим даром, не подвластным тотальному контролю власти. Однако для читателя уже само *сочинение записок* человеком из антиутопического мира становится аттракционом, причем буквально на всех уровнях подтверждающим его емкое и многостороннее определение, данное А. Липковым:

«— в плане коммуникативном: сигнал повышенной мощности, управляющий моментом вступления в коммуникацию или вниманием реципиента в процессе коммуникации;

— в плане информационном: резкое возрастание количества поступающей информации в процессе восприятия сообщения;

— в плане психологическом: интенсивное чувственное или психологическое воздействие, направленное на провоцирование определенных эмоциональных потрясений;

— в плане художественном: максимально активное, использующее психологические механизмы эмоциональных потрясений средство достижения поставленных автором произведения задач, желаемого «конечного идеологического вывода»

Общество, реализовавшее утопию, не может не быть обществом ритуала. Там, где царит ритуал, невозможно хаотичное движение личности. Напротив, ее движение запрограммировано. Сюжетный конфликт возникает там, где личность *отказывается от своей роли в ритуале* и предпочитает свой собственный путь. В этом случае она неизбежно становится той «сывороткой», которая изменяет само жанровое качество произведения, без нее нет динамичного сюжетного развития. Антиутопия же принципиально ориентирована на *занимательность*, «интересность», развитие острых, захватывающих коллизий.

В антиутопии человек непременно ощущает себя в сложнейшем, иронико-трагическом взаимодействии с установленным ритуализованным общественным порядком. Его личная, интимная жизнь весьма часто оказывается чуть ли не единственным способом проявить свое «я». Отсюда — эротичность многих антиутопий, гипертрофированность сексуальной жизни героев либо преувеличенное — на первый взгляд — внимание к воссозданию сексуальных сцен и картин.

Кульминация в раскрытии конфликта произведения — сцены восстания членов организации «Мефи» и их сторонников. Стена, отделявшая мир

тоталитарного государства от свободного мира, взорвана повстанцами. Доказательством победы, пусть временной, естественных начал в природе и истории, торжества в душах героев чувства свободы служит и то, что в городе «нумера» начинают соединяться в нерегламентированных любовных порывах. Характерно, что именно во время восстания мысль Д-503, размышляющего над глобальными философскими проблемами, окончательно освобождается от догм, навязанных ему с детства. Он опровергает основополагающие для идеологии Единого Государства представления о конечности Вселенной: «...а там, где кончается ваша конечная Вселенная? Что там дальше?», - этот вопрос свидетельствует о том, что наиболее мыслящие из жителей замятинского мира сделали правильные философские выводы о бесконечности пространства, о бесконечном движении исторического развития.

Но восстание в романе Замятина разгромлено, и его участники казнены. Технократическое общество вновь отделено от мира природы Стеной, на сей раз смертоносной, высоковольтной. Так тоталитарное Единое Государство воздвигло новую мощную преграду, навсегда отрезавшую «счастливому» человечеству путь к свободе. Финал романа-антиутопии мрачен, но не безнадежен: за Стену, к «лесным людям», удалось уйти «противозаконной матери» О-90. Родившийся в естественном мире ее ребенок от Д-503, быть может, и станет одним из первых совершенных людей, в личности которых две распавшиеся половинки соединятся в гармоничное целое.

Заключение

Основные выводы по работе:

1. Замятин – прежде всего блестящий прозаик, автор рассказов и повестей, ставший первым писателем-антиутопистом, фактический родоначальник этого жанра в литературе. Но также справедливым можно считать и утверждение, что он был одним из лучших русских публицистов первой половины XX века. Вклад Замятина в развитие публицистики и литературной критики еще предстоит оценить и изучить, но бесспорно одно – влияние, которое оказало его творчество на всю последующую русскую, а особенно советскую литературу чрезвычайно велико.

2. Антиутопия противопоставляется утопии, которая еще со времен Томаса Мора и его многочисленных последователей рисовала идеальный облик грядущего мира.

Антитеза утопии возникает в период до крайности обострившихся противоречий как внутри самого капиталистического общества, так и на международной арене, где происходит непрерывное столкновение антагонистических социальных систем. В необычайно сложной исторической ситуации последних десятилетий писателям-фантастам, далеким от марксистской философии, действительно мудро создавать оптимистические социальные проекции будущего. Оно видится им полным неотвратимых катастроф, вызванных не только слепыми силами природы, но и самим человеком, беспомощным перед демонами разрушения, порожденными его же собственным разумом. У Замятина в его антиутопии «Мы» в XXVI веке коллективизированное человечество полностью избавлено от «зловредного индивидуализма». Все люди носят голубую униформу, снабжены номерными знаками и даже на прогулку выходят батальонами. Они «в один час встают, работают под команду, едят пищу в определенные часы, любят по розовым талончикам, и надо всем – единое

государство и благодетель человеческого рода, мудро пекущийся о безошибочно-математическом счастье».

З.Замятин выступает как социальный пессимист. У него сила косности, инерции всегда побеждает, сила разрушения только на миг преодолевает ее, хотя и ведет борьбу нескончаемую.

«Мы» – это роман о будущем, фантастический роман. Но это не утопия, это художественный памфлет о настоящем и вместе с тем попытка прогноза в будущее. Единственный оптимистический момент – это восстание как форма активного социального протеста.

Кульминация в раскрытии конфликта произведения – сцены восстания членов организации «Мефи» и их сторонников. Стена, отделявшая мир тоталитарного государства от свободного мира, взорвана повстанцами. Доказательством победы, пусть временной, естественных начал в природе и истории, торжества в душах героев чувства свободы служит и то, что в городе «нумера» начинают соединяться в нерегламентированных любовных порывах. Но это восстание кончается поражением. Обречённость чувствуется во всём. Роман Замятина создавался в условиях военного коммунизма. Однако нельзя видеть в нем только лишь сатиру на политические системы социалистического или коммунистического образцов. У Замятина речь идет не только о политическом тоталитаризме, но о гораздо большем — о следствиях технического прогресса, оторванного от духовного начала, которому тоталитаризм способствует.

Список использованных источников литературы

1. Александрова В. Вступительная статья// Замятин Е. Мы. Нью-Йорк, 1952. С. I-XIII.
2. Андреев Ю.А. Революция и литература. Л., 1969.
3. Барахов В.С. Литературный портрет (истоки, поэтика, жанр). Л., 1985.
4. Басинский П. Логика гуманизма (об истоках трагедии Максима Горького)// Вопросы литературы. 1991. N 2. С.129-154.
5. Бердяев Н.А. Литературное направление и «социальный заказ» (к вопросу о религиозном смысле искусства)// Бердяев Н.А. О русских классиках. М., 1993. С.324-335.
6. Бердяев Н.А. Миросозерцание Достоевского// Бердяев Н.А. О русских классиках. М., 1993. С.186-196.
7. Бердяев Н.А. Русская идея// О России и русской философской культуре. Философы русского послеоктябрьского зарубежья. М., 1990. С.43-271.
8. Бердяев Н.А. Судьба России. Опыты по психологии войны и национальности. М., 1990.
9. Бирюкова И.В. Публицистика Евгения Замятина: содержательные особенности и стилистическое своеобразие// Вестник Московского Университета. Серия 10. Журналистика. 1996. N 3. С.17-29.
10. Бондаренко В. Евгений Замятин и советский период русской литературы// Замятин Е. Лица. New-York, 1967. С.285-308.
11. Б.П. Публицистика// Краткий словарь иностранных слов. Под ред. Локшиной С.М. М., 1987. С.408.
12. Б.П. Публицистика// Введение в литературоведение. М., 1988. С.145.
13. Б.П. От издательства// Замятин Е. Лица. Нью-Йорк, 1955. С.7-11.
14. Б.П. Замятин// Русские писатели. Библиографический словарь. Под ред. Николаева П.А. М., 1990. С.317-320.
15. Б.П. Гуманизм// Философский словарь. Под ред. Фролова И.Т. М., 1991. С.99.

16. Б.П. Гуманизм// Философский энциклопедический словарь. Под ред. Ильичева Л.Ф., Федосеева П.Н. и др. М., 1983. С.130.
17. Б.П. Личность// Малая Советская Энциклопедия. Под ред. Введенского Б.А. М., 1959. Т.5. С.652.
18. Б.П. Еретик// Словарь русского языка в 4-х томах. Под ред. Евгеньевой А.П. М., 1985. Т.1. С.466.
19. Б.П. Замятин// Большая Советская энциклопедия. М., 1933. Т.26. С.155.
20. Б.П. Мемуары// Литературный энциклопедический словарь. М., 1987. С.217.
21. Воронский А. Литературно-критические статьи. М., 1963.
22. Галушкин Ю.А. Вечный отрицатель и бунтарь Е.Замятин - литературный критик// Литературное обозрение. 1988. N 2. С.98-100.
23. Голдт Р. Мнимая и истинная критика западной цивилизации в творчестве Е.И.Замятина. Наблюдения над цензурными искажениями пьесы «Атилла»// Russian Studies. Ежеквартальник русской филологии и культуры. 1996. Т.П. N 2. С.322-350.
24. Горчева А.Ю. Детские лагеря ОГПУ и НКВД и пресса// Вестник Московского университета. Серия 10. Журналистика. 1993. N 4. С.13-23.
25. Давыдова Т.Т. Евгений Замятин. М., 1991.
26. Давыдова Т.Т. и Тюрин А.Н. «...Я человек негнувшийся и своевольный. Таким и останусь». Письма Е.И. Замятина разным адресатам// Новый мир. 1996. N 10. С. 136-155.
27. Дикушина Н.И. Введение// Очерки истории русской советской журналистики. М., 1966. Т.1. (1917-1932). С.73-74.
28. Долгополов Л. Андрей Белый и его роман «Петербург». Л., 1988.
29. Егоров Б.Ф. О мастерстве литературной критики. Жанры. Композиция. Стилль. Л., 1980. С.193-202.
30. Замалеев А.Ф., Осипов И.Д. Русская политология: обзор основных направлений. СПб., 1994.
31. Каретников А. Портреты// Смена. 1990. N 4. С.20-22.

32. Кашин А. Художник и человек// Замятин Е. Сочинения. Мюнхен, 1970. Т.1. С.5-21.
33. Корбюзье, Ле. К Архитектуре// Корбюзье Л. Архитектура XX века. М., 1970.
34. Коряков М. Лица и Хари// Замятин Е. Лица. Нью-Йорк, 1967. С.1-11.
35. Мальмстад Д. и Флейшман Л. Из биографии Замятина (по новым материалам)// *Stanford Slavic Studies*. 1987. Vol.1. P.103-151.
36. Михайлов О. Гроссмейстер литературы// Замятин Е. Мы. М., 1990. С.5-26.
37. Михайлов О. Замятин// Краткая литературная энциклопедия. М., 1964. С.246.
38. Михайлов О. Замятин// Большая советская энциклопедия. М., 1972. Т.5. С.273.
39. Перельмутер В.Г. От составителя// Ходасевич В. Колеблемый треножник. Избранное. М., 1991. С.7-8.
40. Примочкина Н. Максим Горький и Евгений Замятин (к истории литературных взаимоотношений)// *Русская литература*. 1987. N 4. С.148-160.
41. Путилова Е.О. История критики советской детской литературы. 1929-1936 гг. Л., 1975.
42. Ремизов А. Стоять - негасимую свечу. Памяти Евгения Ивановича Замятина// *Наше наследие*. 1989. N 1. С.117-119.
43. Салайчикова Я. Евгений Замятин и культура Запада// *Studia Rossica Posnaniensia*. 1995. zeszyt XXVI. С.65-73.
44. Скороспелова Е. Верность себе// Замятин Е. Избранное. Кишинев, 1989. С.628-634.
45. Стрижев А. И землю пахут пулеметами. О публицистике Евгения Замятина// *Литературная учеба*. 1990. N 3. С.72-73.
46. Федин К. Горький среди нас. Картины литературной жизни. М., 1967. С.78.
47. Федотов Г.П. Правда побежденных// Мыслители русского зарубежья: Бердяев, Федотов. Под ред. Замалева А.Ф. СПб., С.202.

48. Филиппов Б. Литературная публицистика Замятина// Замятин Е. Сочинения. Мюнхен, 1988. Т.4. С.5-10.
49. Флейшман Л. Джозеф Фримен и Борис Пильняк// Stanford Slavic Studies. 1987. Vol.5. P.158-190.
50. Черепанов М.С. Проблемы теории публицистики. М., 1973.
51. Шайтанов И. «...Но Русь была одна...»// Замятин Е. Мы. Романы, повести, рассказы, сказки. М., 1989. С.3-21.
52. Чудакова М.О. Еретик, или матрос на мачте// Замятин Е. Сочинения. М., 1988. С.625-648.
53. Шишкина Л.И. Литературная судьба Евгения Замятина. СПб., 1992.