

О. А. КАЗНИНА

## КОНФЛИКТ «Я» И «МЫ» В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ Е. И. ЗАМЯТИНА И В. В. НАБОКОВА

В творчестве Замятина и Набокова одно из центральных мест занимает проблема «я» и «мы», во многом сходная с романтическим противопоставлением: «поэт и чернь», «художник и власть». В раскрытии этой темы эти столь разные по духу и мироощущению писатели, в чем-то существенном сходятся. Романы, в которых происходит столкновение личности и коллектива, современниками и более поздними исследователями творчества Замятина и Набокова оценивались как социальные, политические, антитоталитарные, антиутопические. И в этом есть своя правда. Однако главной в этих произведениях является не политическая тема, а тема творческой личности в современном мире, и в этом смысле они встраиваются в романтическую традицию. Не исключено также, что в так называемых «социальных» произведениях Набокова нашли отражение идеи и образы романа Замятина «Мы». Если и не существует явных (научных) оснований для того, чтобы говорить о влиянии Замятина на Набокова, то для прояснения замысла их произведений сопоставление может оказаться плодотворным.

Замятин писал о своем детище: «Этот роман – сигнал об опасности, угрожающей человеку, человечеству от гипертрофированной власти машин и власти государства – все равно какого» [Лефевр, 1999, с. 257]. В предисловии к роману «Bend Sinister» Набоков определяет главную тему романа: «Об искажении в зеркале бытия, о сбившейся с пути жизни, о зловеще левеющем мире» [Набоков, 1997, с. 196]. «Зловеще левеющий мир» — это для писателя мир, в котором исчезает грань между личностью и толпой, гением и талантом, творчеством и ремеслом, мир, в котором рушится привычная иерархия духовных, интеллектуальных, личностных рангов.

Э. Уилсон, критик и друг Набокова, считал роман «Bend Sinister» политическим, за что осуждал писателя, который, по его мнению, взялся не за свое дело. Но этот роман действительно, как заметили русские современники Набокова, не о политике, он — «о другом»: в нем раскрывается вечная набоковская тема одиночества и трагедии творческого сознания. Тема художника и его положения в мире была первостепенной и для Замятина. При всем несходстве стиля и мироощущения Замятина и Набокова в проблематике их романов обнаруживаются и другие общие черты, восходящие к философским, психологическим, гносеологическим проблемам русского культурного ре-

нессанса. В романе Замятина «Мы» и социальных произведениях Набокова в разном стилистическом ключе и идеологическом преломлении отразился необычайно разнообразный спектр вопросов, поставленных представителями «нового религиозного сознания», религиозного персонализма, символизма, декадентства, модернизма.

То общее, что бросается в глаза в «социальных» на первый взгляд произведениях Замятина и Набокова: для обоих писателей важна не политика, не проекты будущего, центральный нерв их произведений — положение интеллигенции в катастрофически меняющемся мире ценностей. Но именно через эту лично чувствительную для обоих тему раскрывается в их произведениях вечная мысль о достоинстве человека, о примате духовных ценностей над материальными, о разной степени свободы, необходимой людям разных духовных рангов. Решается эта проблема в форме, которую в более позднем истолковании принято называть «антиутопией», хотя в действительности речь идет об актуальном настоящем, о вполне конкретных отношениях самих писателей с окружающей интеллектуальной средой, а также порой и с государством, «холоднейшим из чудовищ».

В сентябре 1966 г. журналист Альфред Аппель задал Набокову занимавший многих вопрос о связи его произведений — «Приглашение на казнь» (1935) и «Под знаком незаконнорожденных» (1947) — с традицией русской утопии: с произведениями В. Ф. Одоевского, В. Я. Брюсова, а также с романом Е. И. Замятина «Мы». Набоков ответил: «Я безразличен к этим произведениям» («I am indifferent to those works») [Nabokov, 1973, P. 65]. Не первый раз Набоков пресекал попытки выявить «влияния» в своем творчестве. Он не признавал преемственности своего творчества с «предшественниками», даже если речь шла о его любимых авторах, таких как Джойс или Кафка, Роб-Грийе или Борхес. Он не признавал влияния Достоевского, хотя оно бросается в глаза во многих его произведениях. Что же говорить о Замятине? Может быть, это еще один случай намеренного «забвения» значимого и глубоко пережитого творчества непосредственного предшественника?

Из переписки Набокова узнаем, что он не только читал роман «Мы», но и хорошо помнил его содержание. В 1932 г. в письме к Глебу Струве, своему первому критику и переводчику, в то время занимавшему должность лектора в Институте Славяноведения при Королевском колледже Лондонского университета, Набоков писал: «Мне не удалось встретиться в Париже с Замятиным. Знаете ли Вы его «утопический» роман «Мы» (вышел только по-французски)? Хотите я вам пришлю — по памяти — его описание? Это должно быть интересно англичанам — особенно из-за глубокомысленной и «блестящей» «белиберды» Нухлеу'я на схожую тему» [Набоков, 2004, эл. ресурс].

Высказанное здесь Набоковым сожаление о несостоявшейся встрече с Замятиным заставляет о многом задуматься: во-первых, удивительно само его желание встретиться с советским писателем, во-вторых, неожиданна готовность по памяти воспроизвести содержание его романа и, в-третьих, поражает положительная оценка этого произведения при сопоставлении с «Дивным новым миром» самого Олдоса Хаксли. Позднее Набоков с пренебрежением выскажется и о «штамповках» «посредственного писателя Оруэлла», имея в виду его знаменитые антиутопии.

В одном из интервью на вопрос о знакомстве с советскими писателями, находившимися в Европе, Набоков заметил, что с А. Толстым, как «большевиком», он встречаться отказался бы, даже если бы представилась возможность. Замятина он, по всей видимости, «большевиком» не считал, хотя литературная эмиграция смотрела на него именно так. В глазах изгнанников Замятин — еще недавний председатель союза советских писателей — был опальным представителем большевистской административной элиты, имевшим заслуги перед этой властью. Замятин не стремился к сближению с эмиграцией и не пытался изменить это представление. Своими выступлениями в западной печати он не раз подтверждал, что уехал из России на время и вскоре собирается вернуться.

Среди критиков эмиграции, кажется, только Д. П. Святополк-Мирский отдавал должное его таланту, он же одним из первых отозвался на сообщения о предстоящей публикации романа «Мы». В своей книге о современной русской литературе (1926) критик писал: «Роман «Мы», о котором никто не может сказать, когда он будет опубликован, это научно-фантастическая картина будущего, созданная, судя по рецензиям, в новой острой манере, которая является развитием замятинского кубизма» [Mirsky, 1926, p. 4]. В России, считал критик, роман не будет опубликован до тех пор, пока существует советская цензура.

Роман, как писал Замятин в автобиографических заметках, был задуман в 1917–1918 гг. Основной текст был написан в 1920 г., а окончательная доработка состоялась не позднее середины 1921 г. Сложная судьба постигла роман: на родине автора ни одно издательство не соглашалось его напечатать. Состоялась, однако, так называемая «устная публикация»: в 1921–1923 гг. роман был публично прочитан на литературных собраниях в Петербурге и в Москве. В печати появились рецензии на неизданное произведение — редчайший случай в истории литературной критики. Летом 1921 г. Замятин отправил рукопись в Америку и в конце 1924 г. роман вышел в переводе на английский язык в Нью-Йорке [Zamiatin, 1924, 1925]. В 1927 г. «Мы» был опубликован на чешском языке в газете «Лидове новины» и в том же году отдельные главы были помещены в русском эсеровском журнале «Воля России» [Замятин, 1927]. Публикация была осуществлена без согласия автора: с пропусками отдельных глав, а главное — в обратном переводе с чешского и с английского (об этом сообщалось в преамбуле к публикации [Воля России, 1927, с. 3]). Тем не менее это противоречащее всем нормам и авторским правам издание явилось поводом к началу травли Замятина в советской печати. Подобно бомбе замедленного действия роман вызвал потрясение, взрывная волна которого вскоре захлестнула самого автора. Его перестали печатать, его пьесы запрещались к постановке. По редкому стечению обстоятельств, Замятину удалось получить право на легальный выезд в Европу с советскими паспортами для себя и своей жены. В ноябре 1931 г. Замятин уехал из России как советский гражданин. В 1932 г., приехав в Париж, он сохранял советский паспорт и продолжал платить за свою ленинградскую квартиру.

О центральной теме своего романа Замятин писал в предисловии к французскому переводу, который вышел в Париже в 1929 г.: «Одна из тем, пока еще очень робко затрагиваемых в советской литературе, это вопрос об отношении

личности и коллектива, личности и государства. На практике сейчас этот вопрос разрешен полностью в пользу государства, но это решение не может не быть только временным: в государстве, которое ставит своей конечной задачей сведение на нет государственной власти, эта проблема раньше или позже несомненно возникнет в очень острой форме. Именно эта проблема, правда, в очень утопической, пародийной форме, в виде *reductio ad absurdum* одного из возможных решений, является основой всего моего романа «*Nous autres*» [Замятин, 1990, с. 160–161].

Предисловие звучит оптимистично: автор верит в то, что принудительный коллективизм — это временное, переходное состояние России: он сам еще верит в истинную, обновляющую жизнь революцию. Но это предисловие предназначено для французских читателей, тогда как читатель русский не мог не ощутить мрачной апокалиптической атмосферы романа при всей яркости его красок и смелости футуристических образов. Действие романа «Мы» происходит в XXVI веке в Едином Государстве, покрывшем всю планету. В чертах этого государства есть что-то от Англии и Америки, что-то от России, но по сути это обобщенное «некоторое царство, некоторое государство». Личность граждан стерта, вместо имен употребляются номера, все носят униформу и даже в часы досуга шагают шеренгами под звуки государственного гимна. В романе создается образ рационализированной жизни, расчисленной по системе Тэйлора, человек превращен в функцию машины, он мыслит внушенными стереотипами.

Ко времени приезда Замятина в Европу роман «Мы» получил известность в европейских литературных кругах в переводе на французский язык, опубликованном в 1929 г. [Zamiatin, 1929]. Три года спустя, в 1932 г., в Англии вышел роман Олдоса Хаксли «*Brave New World*» («Дивный новый мир»). О. Хаксли в это время пользовался европейской известностью и его новое, явно политическое произведение, совершенно неожиданное в контексте его изысканных интеллектуальных романов, — привлекло всобщее внимание. Выход «Дивного нового мира» оживил интерес к роману «Мы» и к его автору: им заинтересовались корреспонденты газет и журналов, в печати появились интервью с Замятиным по поводу сходства идей и мотивов двух романов. Писатель сдержанно отвечал: «Совпадение, конечно, оказалось случайным. Но такое совпадение свидетельствует, что идеи — кругом нас, в том предгрозовом воздухе, которым мы дышим» [Замятин, 1988, с. 540].

Возможно, именно Набоков был первым, кто обратил внимание Г. Струве на роман «Мы», который с этого времени занял важное место в кругу его литературоведческих интересов. Г. Струве принадлежит первенство сопоставительного анализа романов Замятина, Хаксли и Оруэлла, а также указание на «Легенду о Великом Инквизиторе» Достоевского как на их общий литературный источник. Дж. Оруэлл познакомился с романом Замятина через посредство Г. Струве, который, таким образом, сыграл уникальную роль в передаче традиций между русской и английской литературой. В 1946 г. Г. Струве послал Оруэллу экземпляр своей книги «*25 Years of Soviet Russian Literature*» [Struve, 1944, 1946] («25 лет Русской советской литературы»), тиражи которой вышли последовательно в 1944 и 1946 гг. В этой книге роману «Мы» посвящено около десятка страниц — больше, чем любому другому

произведению. Оруэлл настолько заинтересовался изложением романа, что разыскал французский перевод, прочел его и опубликовал на него рецензию. В отличие от Хаксли, Оруэлл никогда не скрывал, что роман «Мы» повлиял на замысел его романа «1984», об этом он сообщал и в своей эссеистике, и в письме Г. Струве, в котором благодарил его за сведения об этом произведении. Оруэлл предпринимал неоднократные попытки издать роман Замятина в Англии, но вокруг него словно сложился заговор молчания<sup>1</sup>.

Набоков читал роман Замятина «Мы» между 1929 и 1932 г. и по приведенному выше собственному признанию, мог пересказать его по памяти. Несколько лет спустя в его собственном творчестве появились произведения, центральным мотивом которых стал конфликт творческой личности с массовым сознанием, с коллективом и властью, столкновение «я» и «мы». Этот комплекс проблем определяет содержание произведений, созданных в 1930–1940 гг.: «Приглашение на казнь» (1935 г.), «Истребление тиранов» (1936), «Облако, озеро, башня» (1937), «Изобретение Вальса» (1937), а также первого романа американского периода «Bend Sinister» («Под знаком незаконнорожденных»). Замысел «Bend Sinister» относится к началу 1940-х гг., но опубликован он был только в 1947 г. в США и стал первым английским романом американского периода творчества писателя. Первое и последнее произведение этого ряда сходны по теме и имеют внешние черты политической антиутопии.

Черты сходства социальных или политических романов Набокова с романом «Мы» побуждает задаться вопросом если не о влиянии Замятина, то по крайней мере о перекличке идей и мотивов и о жанровой природе этих произведений. Уже современники Набокова обнаружили в романе «Приглашение на казнь» черты утопического жанра. В. Ф. Ходасевич обозначил его термином «противоутопия» [Ходасевич, 2000, с. 132–140]. Утопический элемент в нем отмечает и Г. Адамович [Адамович, 1936, с. 3]. Современникам казалось неожиданным, что Набоков, в творчестве убежденно стоящий «над схваткой», взялся за социальную тему и при этом «опустился» до политической сатиры.

Г. Адамович пишет: «Фабула романа не вполне самостоятельна и оригинальна по замыслу, на ней лежит налет стереотипности, <...> почти что вульгарно-злободневной. Фабула эта достойна бесчисленных романов-утопий, печатаемых в популярных журналах <...> Все это стало литературным «ширпотребом» <...> Все эти кошмарные картины будущего <...> нестерпимо вульгарны» [Адамович, 1997, с. 258]. Однако даже Адамович, главный литературный оппонент Набокова, усомнился в том, что центральной темой этого романа является прогноз на будущее: «Оставим этот плоский вздор сочинителям романов-утопий в грошовых приложениях к журналам, но «не будем заподозривать в таких замыслах истинного художника, Сирина». Адамович делает вывод о том, что фабула романа, скорее всего, не совпадает с его содержанием. Но в чем заключается содержание, он определенно сказать не решился и лишь высказал предположение, что на самом деле это роман — о смерти [Классики, 2000, с. 126].

<sup>1</sup> Только почти полстолетия спустя после его создания — в 1969 г., роман Замятина «Мы» был издан в Англии. Столь же труден был путь к английскому читателю его повести «Островитяне».

Очевидно все же, что Набоков не был нечувствителен к политической атмосфере новой России и Европы, он чувствовал надвигавшуюся катастрофу, трагедию художника в мире агрессивной коллективизации сознания, происходящей повсеместно. Предельное заострение этой тенденции он увидел в советском строе, отношение к которому он высказал в 1927 г. в публицистическом выступлении «Юбилей. К десятой годовщине октябрьского переворота 1917 г.», где он писал об «уродливой тупой идейке, <...> которая из людей делает муравьев», о том, что «во всем большевицком» он чувствует «приторный вкус мещанства»: видит мещанскую скуку на страницах «Правды», мещанскую злобу в политических лозунгах. Коммунизм он определяет как идею понижающего человеческого тип равенства, подавления свободного «я» человека. Россия под этой властью, как он пишет, «поглупела», «расплылась провинциальной глушью — с местным львом-бухгалтером, с барышнями, читающими Вербицкую и Сейфуллину, с убого-затейливым театром...». Интересно, что это определение театра дословно повторяется в тексте его романа «Приглашение на казнь».

Очевидно, что прочитав роман Замятина в конце 1920-х или в начале 1930-х гг., Набоков увидел в нем близкую ему тему. Изображенное в романе Замятина «Мы» будущее совпадало с представлением Набокова о новом строе в России. Единое государство, несмотря на технические достижения, на которых оно держится, представлено у Замятина как провинциальная глушь, всемирное «уездное», где интересы человека предельно ограничены, воспитывается ненависть ко всему, что отличается от стандарта, от принятой «всеми» нормы.

События романа «Приглашение на казнь» происходят в неопределенном времени и в абстрактном государстве, хотя в нем делаются некоторые намеки на эпоху и страну. Герой носит римское имя Цинциннат. Журналы с фотографиями за 1926 год напоминают ему о прошлом, а его матери они кажутся «страшно устаревшими». В городе не видно автомобилей, по улицам едут повозки, запряженные лошадьми. Единственное развлечение жителей — «убого-затейливый театр». Конкретное место действия — тюрьма, которая находится за пределами города в неприступной крепости, герой романа — ее единственный узник. По некоторым признакам становится ясно, что это не тюрьма, а сумасшедший дом. Еще одна система образов указывает на то, что все происходящее — театральная постановка на провинциальной сцене, создаваемая безумным режиссером. Герой романа — преступник мысли, безумец, ищет выхода из этого страшного бутафорского мира в мир реальный. Выход видится ему, с одной стороны, в смерти, а с другой, в создании собственного мира, в котором он стал бы единственным демиургом и повелителем, одиноким королем.

В романе «Мы» в символической форме тоже присутствует тема безумия: его герой D-503 на протяжении событий романа является преступником мысли. Он пытается укрыться от власти общества и государства в собственном воображаемом мире, где он открывает для себя тайну любви, жажду свободы и общения с природой, познает запретное для всех граждан прошлое. В Едином Государстве всякое проявление нестандартности объявляется болезнью. К болезням относится само по себе наличие души, фантазии, желание испы-

тать любовь как индивидуальное чувство, в отличие от всем дозволенного, дозированного розовыми талонами секса. За отклонениями от нормы следят хранители-соглядатаи, а также все граждане, добровольно помогающие агентам сыска: соседи, друзья, коллеги по работе. Медицинским бюро герой признан умственно больным, но больным он оказывается только потому, что на время стал нормальным человеком. Героя Замятина с помощью операции на мозге насильственно излечивают от вредных фантазий. Герою Набокова в качестве исцеления предписано отсечение головы.

Тема конфликта личного и массового сознания тесно связана с мотивом безумия в романтической литературе всех времен. «Только смерть и безумие смерти может разбудить людей от кошмара жизни», — пишет Шестов в книге «На весах Иова» [Шестов, 1975, с. 103]. Эта фраза могла бы стать эпиграфом к социальным романам Набокова. В его романах живые люди в мире марионеток кажутся сумасшедшими. Но проблему усложняет то, что они действительно являются безумными. Безумен Цинциннат: он обладает феноменальной интуицией, но в приложении к реальному миру она его постоянно подводит. Это же можно сказать и о философе Круге. Герои могут прозревать истины мира иного, но при этом не ориентируются в мире обыденном, у них потеряно чувство реальности. Преувеличенное сознание собственной значимости создает для них иллюзии и заманивает их в ловушки. Они прозревают за иллюзорным миром жестокого социально-психологического кошмара какую-то иную реальность, с точки зрения которой все видимое «не имеет значения». Но к реальной жизни это прозрение неприменимо.

Постоянными мотивами романа Замятина являются единообразие и прозрачность. В архитектуре, жилье и одежде, в мыслях и интересах жителей Единого государства все унифицировано. В киносценарии, написанном по этому роману для Голливуда (рукопись датирована 15 июля 1932 г.), Замятин подчеркивает это единообразие: «Геометрически-правильный город. Огромные, *прозрачные* кубы-дома из «нового стекла»: видно, как внутри их движутся в десятом, в двадцатом этаже люди, как будто плавающие на этой высоте в воздухе. Одинаковы все дома; одинаково обставлены одинаковые комнаты; одинаково одеты их обитатели» [Замятин, 1989, с. 129–133]. Единообразие в городе будущего достигается искусственными средствами, в нем все сделано машинами, природа из него изгнана: деревья, животные и птицы остались за *прозрачной*, но нерушимой стеной.

В «Приглашении на казнь» Набокова концепт прозрачности является одним из лейтмотивов. «Прозрачности» требует от граждан государство, где живет Цинциннат, который, в отличие от всех, не пропускает лучей света. И как бы ни притворялся он «сквозистым», прибегая к «сложной системе оптических обманов», ему не удастся скрыть свою «непроницаемость». За это его всю жизнь преследуют соглядатаи и доносчики. Его преступление заключается в «гносеологической гнусности»: он носит в себе какую-то личную тайну, недоступен для понимания, он не любит того, что любят все.

Если у Замятина образ прозрачных домов наделен кубистической зримостью, объемностью, то у Набокова прозрачность обретает фантастические черты: человек виден насквозь не в переносном, а в буквальном смысле. Набоков применяет приемы диссоциации материи, характерные для модернизма,

он переосмысливает метафору: у него прозрачны уже не дома, а души. Однако у Замятина понятие «прозрачности» тоже имеет метафорическую подкладку и подразумевает отсутствие тайн в душе, полную открытость внутреннего мира для посторонних глаз. «Прозрачность» у него также является символом общепринятых суждений и законопослушного поведения.

В романе Замятина в архитектуре и технике используется стекло, созданное по технологиям будущего: оно обладает абсолютной прозрачностью и несокрушимой прочностью, из него делается стена, которой обнесен город, из него строятся жилые дома и межпланетный летательный аппарат. Стелянная стена — символ безжизненного «комфорта»: человек отгораживается от реального мира и создает искусственный, удобный, но при этом мертвый мир.

Интересно, что в «Философии хозяйства» С. Н. Булгакова (1912) обнаруживается предвосхищение и замятинского образа стеклянной преграды, отделяющей человека от природы и реального мира, и излюбленного набоковского приема «системы зеркал». Булгаков пишет о философии германского идеализма: «Между субъектом и объектом воздвиглась, казалось, невидимая, но непроницаемая стеклянная стена, целая система зеркал. Надо было ударом мощной руки разбить эту стеклянную стену и лишь таким путем прорваться к объективной действительности» [Булгаков, 2009, с. 95]. В этой же работе есть предвосхищение орудия казни в замятинском романе. Булгаков пишет, что в системе Фихте субъект «заключен под стеклянным колпаком с выкачанным воздухом» [Там же, с. 94]. В изображении расправы с мятежниками в романе «Мы» этот образ материализован: бунтарей помещают под стеклянный колпак и выкачивают воздух, если они не сознаются в преступлении, пытка заканчивается смертью. Ряд символов и метафор у Булгакова отражает несоместимость творчества, в том числе технического, с механизацией жизни. Условие творчества — «свобода изволения и мощь исполнения. Творчество вне свободы есть *contradictio in adjecto*, ибо несвободное творчество есть не творчество, но механизм, работа машины» [Там же, с. 175].

В романах Набокова можно найти немало деталей, которые указывают на впечатление, произведенное на него чтением романа «Мы», а может быть и связанное с общими источниками. На первый взгляд эти детали малозначительны и кажутся случайными. Однако, поскольку ряд указанных произведений Набокова имеет отчетливо символическую природу, здесь каждая деталь значима. Например, в повести «Истребление тиранов» рассказчик выражает свою ненависть к режиму в геометрической терминологии: «Как я ненавижу тупость, квадратность», в геометрических образах он представляет тирана: «Простой белый куб, который дают в младших классах, мне кажется его портретом, его лучшим портретом, быть может. Кубический, страшный...».

Замятинский кубизм был отмечен и разобран уже его современниками. В повести «Островитяне» в кубической манере дается портрет главного героя мистера Кембла, а в романе «Мы» кубистическая манера приобретает самодовлеющий характер. Вторая глава романа называется «Квадратная гармония» — в ней герой восхищается красотой марширующих шеренг и работой станков — машинным «балетом».

Символика геометрических форм присуща именам героев романа «Мы» и «Bend Sinister», хотя в произведении Набокова она имеет несколько иное наполнение, но их внешнее сходство очевидно. Героиня Замятина носит бук-



венно-цифровое обозначение О-90, героиню «Bend Sinister» Набокова зовут Ольга. Имена героя и его жены символизируют замкнутость их семейного круга, и в то же время в фамилии «Круг» выражена личная замкнутость и самодостаточность героя. «Волосатые руки» также выдают родство героев Замятина и Набокова, обличая «незаконнорожденность» живого природного человека — и D-503, и Адама Круга — среди мертвых душ. Герой Замятина, как сообщается в его биографии, наполовину — «мефи», лесной человек. На незаконнорожденность Адама Круга указывает само название романа (в переводе на итальянский — «I Bastardi», на немецкий — «Das Bastardenzeichen», на голландский — «Bastaard»), хотя понятие «незаконнорожденности» столь же приложимо к узурпатору Падуку.

Схождение «социальных» произведений Набокова с романом Замятина проявляется в автобиографичности центральных героев и в сатирическом изображении интеллектуальной элиты, которая, по всей видимости, является главным коллективным героем у обоих писателей. Оба автора смотрят на эту элиту не со стороны, а изнутри, так как их герои принадлежат к ней по своему статусу. Герой романа «Мы» — шаржированный автопортрет Замятина, автопародия, а события романа — пророческое предсказание собственной судьбы. В киносценарии Замятин пишет: «D-503, очевидно, один из талантливейших инженеров своей эпохи и как будто один из самых типичных представителей механизированного, «счастливого» человечества». D-503 тоже инженер, и даже «кораблестроитель», а в социальном смысле — по сюжету — тоже «еретик». Стать таким, как все, ему мешает талант, незаконная жажда свободы и индивидуальной человеческой любви, а более всего — «порочная» наследственность (происхождение от «мефи», в этом образе исследователи усматривают мефистофелевский дух).

Герои «социальных» романов Набокова также автопортретны, проработка образа отрешенного от обыденности художника, писателя, ученого, в них гротескно детализирована. Герой «Приглашения на казнь» выявляет свою уникальность в сравнении себя со «всеми»: «Не только мои глаза другие, и слух, и вкус, — не только обоняние, как у оленя, а осязание, как у нетопыря...». Все богатство способов познания мира его дух получает от чувственных ощущений тела, и эта восприимчивость «гениальна», в чем-то сверхчеловечна. Цинциннат безнадежно одинок, у него даже язык особый, никому не известный: «Нет в мире ни одного человека, говорящего на моем языке; или короче: ни одного человека, говорящего; или еще короче: ни одного человека».

Основная драма в романе «Приглашение на казнь» происходит в сознании героя: центральное событие — его «пробуждение»: он по-новому оценивает свое положение в мире как трагедию художника и живого человека в чужом и страшном мире искусственно созданной обыденности. Оказавшись в тюрьме, он начинает понимать, что его обычная жизнь тоже была тюрьмой, что окружающие его люди были его гонителями, судьями, тюремщиками. Он осознает, что этот мир «сработан посредственными людьми» и что его нельзя принимать всерьез. Ему открываются признаки «сделанности» этого видимого мира: тот, кто казался человеком, оказывается куклой, марионеткой, в лучшем случае плохим актером, а все вещи, в том числе город и страна, — бутафорией.

Новой ступенью самосознания героя является открытие о том, что тюрьмой для него является не только крепость, где его держат, и не только абсурдный внешний мир, но главным образом — его собственное сознание, привычка мыслить общепринятыми представлениями, подчиняться общим правилам. Власть повседневного мира над сознанием героя порождена его верой в этот мир и страхом порвать с ним связь. Он признается адвокату (а может быть, врачу): «Я окружен какими-то убогими призраками, а не людьми. Меня они терзают, как могут терзать только бессмысленные видения, дурные сны, отбросы бреда, шваль кошмаров — и все то, что сходит у нас за жизнь. В теории — хотелось бы проснуться». Идея пробуждения от сна жизни, от автоматизма повседневного существования, поиск выхода в подлинную реальность — отсылают читателя к эзотерическим учениям, которые, как показали набоковеды, занимали не последнее место среди интеллектуальных интересов писателя.

Узловые моменты внутренних духовных процессов героя отражены в потоке сознания, в воспоминаниях и записках, в дневниковой исповеди. Сущность «исправления» или «излечения» Цинцинната заключается в том, что он должен перед неизбежной смертью раскаяться в своем индивидуализме и признаться, что хочет быть как все, проявить к своим тюремщикам симпатию и благодарность, чтобы они наконец признали в нем «своего»: «если бы он сейчас честно признал, что любит то же самое, что любим мы с вами. . . ». Конец «Приглашения на казнь» перекликается с исходом внутренней драмы героя «Мы» по противоположности: D-503 радуется своему исцелению и возвращению в строй коллектива: «И я надеюсь, мы победим. Больше: я уверен — мы победим. Потому что разум должен победить».

Проблема «я» и «мы» просматривается в ряде других произведений Набокова. В рассказе «Облако, озеро, башня» (1937) показано, как в полицейском государстве далекий от политики человек оказывается во власти организации. Отправляясь на досуге в путешествие, герой попадает в цепкие лапы туристического агентства и принужден делать только то, что предусмотрено правилами. Он хочет, например, в одиночестве помечтать на берегу озера, полюбоваться облаками и башней, но это не входит в план маршрута, по которому его насильно тащат.

В рассказе «Истребление тиранов» (1936) изображен безымянный диктатор с узнаваемыми чертами «отца народов». Место действия — Зоорландия. Герой-рассказчик был знаком с диктатором в юности и теперь одержим чувством вины, что не истребил его вовремя. Однако в процессе изложения этой истории рассказчик приходит к пониманию, что диктатор существует не только в реальной действительности, что он живет в его собственном сознании, «существует в нем самом», «питается его ненавистью». Таким образом, чтобы убить тирана, необходимо истребить самого себя, свое обыденное сознание, которое верит в необходимость и неистребимость диктаторов. Это самое реалистическое из «социальных» произведений Набокова, где анализируется не столько технология власти, сколько психология конформизма, создающая почву для диктатуры. Здесь речь по большей части идет о внутреннем мире человека, о его сознании, привязанном к миру, о необходимости «выдавливаться в себе по капле раба».

Цель романа «Bend Sinister» («Под знаком незаконнорожденных») не столько в политической сатире на «режим», сколько в показе трагической судьбы творческой личности в современном мире. Роман был задуман в начале 1940-х годов, но опубликован только в 1947. В нем изображено полицейское государство, основанное на безраздельной деспотии ничтожной посредственности. Действие происходит в условной стране Синистербад, в городе, носящем имя диктатора Падукоград. В романе раскрыта психология воли к власти ущемленного, «подпольного» человека — диктатора Падука. Его режим опирается на рабские инстинкты как массового человека, так и интеллигенции. Набокова снова занимает исключительная личность и ее взаимоотношения с тоталитарным социумом.

Автобиографичность центрального персонажа очевидна, хотя портрет опирается не на биографические факты, а на типологию личности. «Индивидуалистическая позиция» главного героя — Адама Круга проявляется еще в школе: он никогда не участвует в собраниях, дискуссиях, партийных группировках, что вызывает недовольство директора школы. Непокорного ученика наказывают поначалу только явной несправедливостью, заниженными оценками. Директор — «либерал со здоровым левым уклоном» — требует, чтобы «все мальчики следовали своим социальным и экономическим инстинктам», он приветствует вступление в любую партию, и не может простить одного — отсутствия общественных интересов, нежелания вступить в какую бы то ни было организацию. За школой следует университет — придаток к политическому курсу, приспособляющийся к любому режиму. «Президент» университета, по его признанию, за свою долгую жизнь успел «разделить большинство из политических идей».

В то время как Адам Круг готовится стать философом, его бывший одноклассник Падук делает политическую карьеру. Он создает «Партию Среднего Человека», а в качестве ее идейной программы использует теорию «эквивализма», всеобщего уравнивания. Уравнивание достигается новейшими методами: равным «распределением ума» между всеми. Оценку умственных способностей осуществляет Партия «эквилистов», которая объявляет самыми умными наиболее ничтожных и бездарных людей, стремящихся к власти или готовых служить режиму. Пресса активно распространяет эти оценки, внедряя их в сознание масс средствами рекламного гипноза.

В отличие от «Приглашения на казнь», где живой герой был противопоставлен марионеткам, в романе «Bend Sinister» героя окружают как будто похожие на него люди — профессора университета, ученые. Обширный класс обывателей, составляющий главную социальную почву режима, находится «за кадром». Бунтующая личность главного героя противопоставляется не массе, не толпе, а высоколобой элите. Анализ политического режима в романе по сути является не социальным, а психологическим и даже психиатрическим. Тоталитаризм оценивается как «больная жизнь», мир, изуродованный политическими варварами. Причем по логике романа ответственность за распространение этого заболевания лежит на интеллектуальной элите.

Философ Круг, который высказывает любимые мысли автора, воспринимается читателем как второе «я» Набокова и, следовательно, как положительный герой. Но в конечном итоге выясняется, что Круг — это еще одна

управляемая «марионетка», со своими «рукоятками» — слабостями, привязанностями, посредством которых режим может им легко манипулировать. Не исключено, что образ Круга — это в какой-то мере исповедальное признание писателя также и в своих собственных слабостях. Шаржированный автопортрет, саморазоблачения автора сближают «Bend Sinister» Набокова с романом «Мы» Замятина, герой которой также является автопародией, а сам роман зашифрованной в символах исповедью.

Однако очевидно и то, что герои романов «Мы» и «Bend Sinister» — это не полные автопортреты, а только карикатуры. D-503 одновременно и похож на автора, и является его антиподом. В отличие от своего создателя, D-503 не борец: он порождение Единого Государства и его пассивная жертва, в нем воплощается «энтропийное начало»: стремление к покою, «оседлости» — все то, с чем писатель отчаянно сражался. Замятина мы знаем совсем другим по его поступкам, по его кредо, с отчаянной смелостью высказанному в эссеистике и в письме И. В. Сталину. В эссе «Я боюсь» он пишет: «Настоящая литература может быть только там, где ее делают не исполнительные и благонадежные чиновники, а безумцы, отшельники, еретики, мечтатели, бунтари, скептики» [Замятин, 1988, с. 411]. «Еретики и скептики» — образ из философско-символического шедевра Ф. Ницше «Так говорил Заратустра», однако Замятин наполнил его новым содержанием, почерпнутым из личных переживаний. «Мир жив только еретиками: еретик Христос, еретик Коперник, еретик Толстой. Наш символ веры — ересь: завтра — непременно ересь для сегодня, обращенного в соляной столп...» [Там же, с. 407].

Главной его ценностью был человек: «завтрашний человек», «великое человеческое завтра»; свойством характера — «выбирать линию наибольшего сопротивления»; главным принципом — правда, даже если она неудобна для себя самого и для окружающих. Он пишет Сталину: «У меня есть очень неудобная привычка говорить не то, что в данный момент выгодно, а то, что мне кажется правдой. В частности, я никогда не скрывал своего отношения к литературному раболепству» [Там же, с. 169]; и повторяет в интервью: «Никогда и ни перед кем не пресмыкался и не стеснялся писать то, что мне казалось правдой» [Лефевр, цит. соч., с. 257]. Здесь и высказана суть проблематики романа «Мы», которую писатель по понятным причинам не мог выразить ни в статьях в европейских журналах, ни в предисловии к французскому переводу.

Однако и в самом романе «Мы» во всей полноте нашла отражение бунтарская позиция писателя: только ее выразителем является не D-503 — рассказчик, который неизбежно приковывает к себе внимание как главный герой, а другой персонаж, скрывающий автора. «Женский номер» I-330 воплощает в себе высшее «я» Замятина, его человеческий идеал. В то же время это женственная творческая сторона души писателя: его Anima. Героине присущи качества, которые писатель особенно ценил в людях: чувство собственного достоинства, независимость, рыцарское благородство, честность, готовность душу положить за други своя. I-330 идет до конца в борьбе со «всемством», тогда как D-503 возвращается в состояние духовного рабства. Героиня несет в себе замятинскую веру в человека и в подлинный — духовный — прогресс, она высказывает его любимые идеи: о еретичестве, бунтарстве, революции,

а также энтропии, мешанстве, конформизме. Отрывок из ее монолога о «последнем числе» дается в качестве эпиграфа к эссе «О литературе, революции, энтропии и прочем». Это — любимая мысль самого Замятина. Буквенно-цифровой код ее имени I-330 напоминает его инициалы, если изобразить их прописью (ЕИЗ) и перевернуть букву «Е» на 180 градусов. Однако и без этого шифра автобиографичность персонажа со всей очевидностью раскрывается в сюжете романа.

В романе «Мы» выразилась антиномичность мышления и мирочувствия Замятина. Он — поклонник научно-технического прогресса и в то же время обличитель власти машины над человеком, революционер — и критик большевизма, «безбожник» — и «страдающий атеист». Несмотря на декларируемый атеизм, главные ценности жизни он находил в традиционных евангельских идеалах правды-истины и любви к ближнему. В любви, в умении ценить личность человека и его свободу он видел условие расцвета литературы: «Только тогда, когда мы вместо ненависти к человеку поставим любовь к человеку, — придет настоящая литература». Будущее он представляет не как «время животного довольства», а как «время огромного подъема высочайших человеческих эмоций, время любви» [Замятин, 1988, с. 453].

У Набокова принципиально иной идеал: неприкосновенность индивидуального творческого мира, привилегированное положение художника. Его высшая ценность — гениальное «я» творческой личности. Если Набоков все же принимал существующий мир, хотя и на условиях, для него удобных, то бунтарство Замятина было реальным жизненным риском, решимостью дорого платить за свои убеждения. На политический режим Набоков смотрит как художник, а не как политический публицист или социальный мыслитель. И эта «оптика» во многом была задана Замятиным. Для Набокова, как и для Замятина, важен «вечный», метафизический характер проблемы, и поэтому они создают не социальные памфлеты, а символические философские притчи о взаимоотношениях «я» и «мы», где «я» — художник или поэт, свободный мыслитель и творческая личность, а «мы» — «все мы», «всемство», живущее и как в массовом сознании «среднего человека», так и в личном сознании интеллектуала и творческого человека.

### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Mirsky D.* Contemporary Russian Literature: 1881–1925. London; New-York, 1926.
2. *Nabokov V.* Strong Opinions. McGraw-hill Book Company, 1973.
3. *Struve G.* 25 Years of Soviet Russian Literature: 1918–1943. L.: Routledge, 1944; 1946.
4. *Zamiatin E.* Nous autres. B. Cauvet-Duhamel (trans.). Paris: Gallimard, 1929.
5. *Zamiatin E.* We. Authorised Translation from the Russian by Gregory Zilboorg. New York, E. P. Dutton & Co, 1924. First printing, December 1924; second printing, March 1925.
6. *Адамович Г.* Владимир Набоков // В. Набоков. Pro et contra. Т. 1, СПб., 1997.
7. *Адамович Г.* Перечитывая «Отчаяние» // Последние новости. 1936. 5 марта.
8. См. также: Классик без ретуши. Литературный мир о творчестве В. Набокова. М., 2000.
8. *Булгаков С. Н.* Философия хозяйства. М., 2009.
9. Воля России, 1927, № 1.
10. *Замятин Е.* Незаконченное // Новый журнал. 1989. № 176.

11. *Замятин Е.* О литературе и искусстве / Публикация А. Тюрина // Новый журнал. 1990. № 178.
12. *Замятин Е. И.* «Завтра» (1919) // Там же. С. 407.
13. *Замятин Е. И.* Мы. Роман // Воля России, 1927, № 1–4.
14. *Замятин Е. И.* Письмо И. В. Сталину (1931) // *Замятин Е. И. Я боюсь. Литературная критика. Публицистика. Воспоминания* / Сост. и коммент А. Ю. Галушкина. Вступ. ст. В. А. Келдыша. М.: «Книга», 1999.
15. *Замятин Е. И.* Сочинения. Из литературного наследия / Послесл. М. О. Чудаковой, коммент. Евг. Барabanова. М., 1988.
16. *Замятин Е. И.* Цель (1927) // *Замятин Е. И. Сочинения. Из литературного наследия.* М., 1988.
17. *Замятин Е. И. Я боюсь* (1921) // *Замятин Е. И. Сочинения. Из литературного наследия.* М., 1988.
18. Классик без ретуши. Литературный мир о творчестве В. Набокова. М., 2000.
19. *Левфевр Фр.* Один час с Замятиным, кораблестроителем, прозаиком и драматургом (1932) // *Замятин Е. И. Я боюсь. Литературная критика. Публицистика. Воспоминания* / Сост. и коммент А. Ю. Галушкина. Вступ. ст. В. А. Келдыша. М., 1999.
20. *Набоков В. В.* Набоков В. В. — Струве Г. П. 2 декабря 1932 г. // Письма В. В. Набокова к Г. П. Струве. Часть вторая (1931–1935). Публ. Е. Б. Белодубровского и А. А. Долинина // Звезда, № 4, 2004. [Электронный ресурс] URL: <http://zvezdaspb.ru/index.php?page=8&nput=69>.
21. *Набоков В. В.* Соч. амер. периода. В 5 т. Т. 1. Спб. 1997.
22. *Ходасевич В.* [Рец. на изд.] Современные записки. Кн. 60 // Возрождение. 1936. 12 марта. № 3935. См. также: Классик без ретуши. Литературный мир о творчестве В. Набокова. М.: НЛЮ, 2000.
23. *Шестов Л.* На страшном суде (последние произведения Толстого) // Шестов Л. На весах Иова. Странствования по душам. Париж, 1975.

Поступила в редакцию 12.02.2015