



ЕВГЕНИЙ ЗАМЯТИН: ФАНТАСТИЧЕСКОЕ КАК ПОЛИТИЧЕСКОЕ («СКАЗКИ ПРО ФИТУ» И «РАССКАЗ О САМОМ ГЛАВНОМ»)¹

© 2024 г. П.Е. Спиваковский

Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия

Аннотация: Статья посвящена особенностям использования фантастики в малой прозе Замятина. Фантастическое здесь чаще всего является маской для политического. В цикле «Сказки про Фиту» Замятин в гротескной форме изображает действия большевиков, трактуя их как деспотические и ретроградные. Последнее не вполне соответствовало действительности при Ленине, но замятинская интерпретация происходящего отразила социально-психологические тенденции, которые проявились в сталинскую эпоху. В «Рассказе о самом главном» земной локус находится на перекрестье множества, казалось бы, несовместимых, но при этом живых и трагически глубоких миров, охваченных мультиперсональным «эго» диегетического нарратора. Эти миры пронизаны болью и отчаянием, однако, по Замятину, перед нами проявления живого начала, наполненного энергиями революции. Этому противостоит психологически негибкий мир твердокаменного коммуниста Дорды, который подавляет свободу, как ему кажется, во имя революции, утверждая таким образом деструктивное, энтропийное начало. Другой сюжет рассказа открыто фантастичен. Последние погибающие люди на далекой Звезде направляют ее на Землю, чтобы через катастрофическое столкновение зачать новую жизнь, исправляя неудавшуюся, по мнению писателя, революцию ее

¹ Фрагмент данной статьи был опубликован: Спиваковский П.Е. Эго-миры и взрыв: «Рассказ о самом главном» Евгения Замятина // Вестник РГГУ. Серия: Литературоведение. Языкознание. Культурология. 2022. № 9. С. 132–138. <https://doi.org/10.28995/2686-7249-2022-9-132-138>

«вторым пришествием» в виде мощнейшего энергийного взрыва, творящего все живое заново. Энергийный взрыв, по Замятину, — это необходимый удар слева по квази-левому большевистскому режиму, подавляющему свободу и теряющему живой облик.

Ключевые слова: Замятин, «Сказки про Фиту», «Рассказ о самом главном», политическое, эгалитаризм, энергийный взрыв.

Информация об авторе: Павел Евсеевич Спиваковский — кандидат филологических наук, доцент, Российский государственный гуманитарный университет, Миусская пл., д. 6, 125047 г. Москва, Россия.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-0979-4404>

E-mail: p.e.spiwakowsky@gmail.com

Для цитирования: Спиваковский П.Е. Евгений Замятин: фантастическое как политическое («Сказки про Фиту» и «Рассказ о самом главном») // Codex manuscriptus. М.: ИМЛИ РАН, 2024. Вып. 4. С. 256–269. <https://doi.org/10.22455/CM.2949-0510-2024-4-256-269>

Фантастическое у Е.И. Замятина часто скрывает за собой политическое. Хотя писатель свободно обращается как к научной фантастике, так и к сказочной, по-настоящему важным для него является не фантастическое начало как таковое: оно лишь средство, позволяющее уйти от сковывающего воздействия слишком прямолинейного жизнеподобия. Фантастика оказывается орудием, позволяющим выразить скрытые интенции изображаемого мира, в частности, и политические, причем писатель нередко доводит их до абсурдного логического предела. В частности, именно поэтому обращение «технаря» Замятина к научной фантастике менее всего связано с интересом к научным открытиям будущего, допустим, в духе Жюль Верна или Герберта Уэллса. Фантастически деформированный мир обнаруживает под пером Замятина яркие, заостренно концептуализированные черты, которые были бы неуместны в рамках строго жизнеподобного мимесиса. Для писателя важна была эта мифогенная среда, позволявшая выявить и творчески проанализировать основные интеллектуальные импликации современности, не прибегая к более прямолинейным философским или публицистическим дискурсивным практикам. Это способствовало концентрации мысли и радикализации авторской концепции.

В качестве двух примеров использования фантастического в малой прозе Замятина выбраны цикл сказовых нарративов «Сказки про Фиту» (1917) и «Рассказ о самом главном» (1923). Они представляют

собой два внешне диаметрально противоположных способа использования фантастического, однако оба эти произведения объединены отчасти сходной политической концепцией, связанной с резким неприятием большевистского правления в России.

Цикл «Сказок про Фиту» изображает персонажа, «самозародившегося» в подполье полицейского управления. Здесь пародируется ультраархаическая мифологема, популярная в античные времена, а затем и в Средневековье, о том, что живые существа якобы способны самозарождаться из неживых субстанций². Этот человек с сургучной печатью и номером, предвосхищающим номера единого тоталитарного государства в романе «Мы», фантастическим образом является из «достоевского» подполья и на щедринский лад питается казенными чернилами. Кстати, его печать с номером позже, как выяснят жители, окажется антихристовой³. Любопытно, что воинствующий атеист Замятин не только активно использует церковные образы при описании архаически традиционалистского мира, но и осуждает своего героя за бессмысленное разрушение храма якобы для более быстрого проезда извозчиков, выверенного «реформатором» Фитой по линейке, в стиле Петра I: «Своеручно пролинеил Фита мелом по линеечке прямоезжую дорогу» [12, т. 2, с. 39]. Поэтому закономерно здесь появление такой мифологически окрашенной остроэмоциональной детали: на кирпичах разрушенного храма проступает кровь. «И уж синих глав нету, и на синем — звезд серебряных⁴, и красный древний кирпич кровью проступил на белогрудых стенах» [12, т. 2,

² См., например: [15, с. 114, 536].

³ Так было в первой публикации первой сказки про Фиту (Дело Народа. 3 ноября. № 198. С. 2). Этот же текстологический вариант воспроизведен в мюнхенском четырехтомнике писателя [13, с. 103]. Впрочем, в сборнике «Большим детям сказки» Замятин заменяет эту деталь указанием на то, что до своей кончины Фита «умудрился еще столько дивных делов натворить, что одним духом и не сказать всех» [11, с. 38]. Этому же текстологическому варианту следует и пятитомник писателя [12, т. 2, с. 37]. Вариант из первой публикации больше тяготеет к полупародийному мифологическому «приговору» Фите, более поздний — указывает на начало сказовой мини-циклизации, пародийно отсылая читателя, в частности, к финалу «Евангелия от Иоанна»: «Многое и другое сотворил Иисус; но, если бы писать о том подробно, то, думаю, и самому миру не вместить бы написанных книг» (Ин. 21: 25).

⁴ Такая поэтизация храма из уст радикального атеиста Замятина отсылает нас к его рассказу «Знамение» (1916), написанном незадолго до «Сказок про Фиту». В этом рассказе с симпатией описан страдающий от безверия брат Селиверст, постепенно обретающий веру и затем совершающий чудо. Столь неожиданный для Замятина сюжет, как отмечает Т.Т. Давыдова, по всей видимости связан с тем, что в 1916 г. для писателя стало ударом известие о смерти его отца-священника [4, с. 228].

с. 38]. И даже откупиться от Фиты, как некогда откупались от внешнего поработителя Мамай, тоже невозможно: «свой» деспот оказывается недвусмысленно хуже.

«Сказки про Фиту» были написаны в конце 1917 г., когда политические намерения только что захвативших власть большевиков еще не были в достаточной мере прояснены. Фита изображен как вредный и глупый правитель, тесно связанный с деспотически-традиционалистским укладом «старой России». Большевики же, очевидно, были существенно иными. В.И. Ленин ненавидел традиционалистский российский уклад и активно стремился его разрушить, Замятин же, старавшийся критиковать новый политический режим слева, ошибочно обвинял большевиков в связях с российским традиционализмом. Впрочем, эти обвинения, несправедливые в ленинскую эпоху, станут существенно более уместными в сталинскую. И.В. Сталин, конечно, совершенно не собирался возвращаться к действительному дореволюционному традиционализму, но весьма успешно его имитировал, так что многие советские граждане, стосковавшиеся по привычным формам семьи, государственному культу патриотизма, великих достижений России и русских людей, а также державной мощи, с благодарностью обнаружили все это в квазимонархической империи сталинского СССР. Фактически Замятин почувствовал скрытые интенции этого режима задолго до их социально-исторической реализации, вплоть до реактуализации монархической оперы М.И. Глинки «Жизнь за царя» (1836) под названием «Иван Сусанин» (1939) с «новым» либретто С.М. Городецкого, где воспевание царя Михаила Романова и его династии было подменено культом русского народа и явным образом не проецировалось на фигуру Сталина.

В либретто Е.Ф. Розена (с учетом исправлений, сделанных в партии М.И. Глинки) было:

Славься, славься, наш русский царь,
Господом данный нам царь-государь!
Да будет бессмертен твой царский род!
Да им благоденствует русский народ! [6, кн. 1, с. 364]⁵

В тексте Замятина мы видим почти тот же текст: «Повсюду пели специально приглашенные соловьи. Повзводно, в ногу, шли жители в национальных костюмах и около каждого взвода вольные с пушкой.

⁵ В этой книге О.Е. Левашевой впервые в СССР было опубликовано полное либретто оперы «Жизнь за царя», основанное на рукописях Розена и Глинки.

Единогласно и ликующе жители пели, соответственно тексту примерного песнопения⁶:

Славься, славься, наш добрый царь.

Богом нам данный Фита-государь» [12, т. 2, с. 41].

Култ личности «градоначальника», которому благодарные граждане тут же возводят монумент, Замятин описывает еще в 1917 г.

Объявив в городе «свободу», Фита таким образом обеспечивает себе ничем не ограниченную власть над гражданами, которые после этого вполне добровольно готовы и даже очень хотят оказаться запертыми в остроге: «Друг перед дружкой наперебой жители ломились посидеть в остроге: до того хорошо стало в остроге — просто слов нету. И обыщут тебе⁷, и на замочек запрут, и в глазок заглянут — все свои же, вольные: слава тебе, Господи... <...> А прочие у входа ночь напролет дежурили и билеты в острог перекупали у барышников» [12, т. 2, с. 40]. Замятин шаржированно изображает мазохистское стремление жителей города к несвободе, оправдываемое страстным приятием новой, «правильной» власти.

Впрочем, и этого Фите оказывается мало: во имя идеи всеобщего равенства он сжигает город со всеми домами, превосходя таким образом даже подвиги последнего градоначальника в «Истории одного города» М.Е. Салтыкова (Н. Щедрина). Среди пепла остается лишь памятник великому реформатору. «К утру — готово: барак, вроде холерного, длинный в семь верст и три четверти, и по бокам — закуточки с номерками. И каждому жителю — бляху медную с номерком и с иголочки — серого сукна униформу» [12, т. 2, с. 42]. Нумер, изначально присутствовавший у самозародившегося в полицейском управлении Фиты, таким образом «размножается» и оказывается на всех без исключения гражданах уничтоженного города. Декларируемая свобода заменяется эгалитарным барачно-коллективистским общежитием. Перед нами сатира на ленинские попытки введения коммунистических принципов, позже объявленные «военным коммунизмом». Как отмечал Л.Н. Юровский, система военного коммунизма «не была про-

⁶ Оно возникло не само по себе, но было предусмотрительно предложено гражданам подручными Фиты.

⁷ Именно такая словоформа представлена в пятитомном собрании сочинений Замyatина: имитация «неправильной» простонародной речи усиливает ощущение безумия происходящего: дремуче некультурные «граждане» с готовностью соглашались на новое рабство, слепо и безоговорочно преклонялись перед новым начальством.

дуктом одних военных условий и иных стихийно действовавших сил. Она была также продуктом определенной идеологии, реализацией социально-политического замысла, построившего хозяйственную жизнь страны на совершенно новых началах» [8, с. 67], и эти начала были радикально эгалитарными. Особенно показателен в данном аспекте декрет ВЦИК от 27 апреля 1918 г. об отмене права наследования: «Наследование как по закону, так и по духовному завещанию отменяется. После смерти владельца имущество, ему принадлежавшее (как недвижимое, так и движимое), становится государственным достоянием Российской Социалистической Советской Федеративной Республики» [10, с. 187–188]. Впрочем, наследовать имущество на сумму меньше 10000 рублей разрешалось [10, с. 198]. У Замятина изображен более радикальный вариант введения всеобщего имущественного равенства в нищете. Декрет об отмене права наследования был принят после написания «Сказок про Фиту», но он повторяет и практически реализует тезис «отмена права наследования» [14, т. 4, с. 446], сформулированный еще в 1848 г. К. Марксом и Ф. Энгельсом в «Манифесте коммунистической партии». Перед нами концепция перехода к коммунизму через тотальное огосударствление имущества граждан. Почему такая сверхконцентрация материальных ценностей в руках государства должна привести именно к коммунизму, а не к диктатуре этого самого государства, не уточнялось. Замятин же видит в этом принципе не реализацию «передового» социального учения, а фактическую реставрацию традиционалистского деспотизма в куда более жесткой форме.

Впрочем, Фита у Замятина, прославляющий себя и свое правление жестокий диктатор, почему-то прислушивается к случайным и нелепым советам окружающих. По всей видимости, зависимость героя от чужих мнений в какой-то мере отражает еще не вполне отброшенные писателем иллюзии относительно «демократических» устремлений большевиков. Разумеется, Ленин не имел подобного рода склонностей, как не имел их и сменивший его Сталин. Оба весьма крепко держали власть в своих руках, жесточайшим образом подавляя любое инакомыслие. Такую зависимость от чужих мнений и/или требований мог в какой-то мере проявлять слабый и нерешительный А.Ф. Керенский, но бессмысленно было ожидать чего-то подобного от «железных» фанатиков-большевиков. В финале цикла Фита превращает весь изображаемый мир в тотально однородное пространство *лысых петых*⁸, счастливых именно потому, что все в этом мире сошли с ума.

⁸ «Петыми дураками» здесь названы сумасшедшие из психбольницы, требующие, чтобы все вокруг стали такими же, как они.

Писатель саркастически обыгрывает наличие лысины у Ленина, метафорически изображая большевистского вождя безумцем, уподобляющим всех окружающих себе как внешне, так и внутренне.

Фантастический мир, изображенный в «Сказках про Фиту», довольно отчетливо демонстрирует отнюдь не сказочные перспективы террористического правления большевиков. Симптоматично и то, что писатель тогда еще находил в себе силы говорить о происходящем в стиле сказового анекдота, пряча боль и отчаяние под маской веселого гротеска.

В «Рассказе о самом главном», написанном примерно через шесть лет после «Сказок про Фиту», мы видим совсем иную картину мира. Одним из ключевых композиционных элементов этого произведения является мультиперсональное «эго» диегетического нарратора, благодаря которому сложное перекрестие множества перцептивных миров персонажей, казалось бы, бесконечно далеких друг от друга, обретает надличностное единство. Эти миры иногда болезненно «ввинчиваются» друг в друга, как, например, мир умирающих людей на темной звезде вторгается в мир Земли, для того чтобы породить новую жизнь, уничтожив прежнюю. Так и мир червя *Rhopalocera* внезапно входит в мир Тали и Куковерова: «Ветка вздрагивает — и вниз летит желто-шелковый *Rhopalocera* прямо на Талины колени, в теплую ложбину ее пропитанного солнцем и телом платья. Там свивается мучительно тугим кольцом — и если бы, если бы крикнуть, что ведь завтра — надо умереть!» [12, т. 2, с. 65]. Здесь автор необычным образом соединяет чувственно-телесные описания с пронзительным, растянутым во времени ощущением боли и трагизма бытия (это напоминает атмосферу вагнеровской оперы «Тристан и Изольда», и, кстати, параллель с Р. Вагнером неслучайна: дракон из одноименного рассказа Замятина отсылает нас к другому вагнеровскому персонажу, дракону Фафнеру из второго действия оперы «Зигфрид»). Благодаря такому соединению, эротическое начало в мире Тали и Куковерова преобразуется, создавая ощущение соприкосновения с трагическим единством смерти и рождения (уже не вагнеровским), причем, по Замятину, эта боль и этот трагизм, пронизаны взрывными энергиями жизни и революции, чья витальная сила, конечно, не оправдывает человеческие жертвы, приносимые ей, подобно древней каменной бабе, однако революция одухотворяет бытие, порождая свободу и позволяя родиться на свет невиданному и прекрасному. Как известно, Замятин, опираясь на учение Р. Майера, противопоставлял *энергию*, понимаемую им как революционное начало, *энтро-*

нии (то есть застою и омертвлению)⁹, причем, по мысли писателя, рождение нового возможно только через трагическую безысходность и боль, порождаемую энергично-революционным взрывом: «Багров, огнен, смертелен закон революции, но это смерть — для зачатия новой жизни, звезды» [12, т. 3, с. 174].

Болезненно переплетающимся мирам «живых» персонажей противопоставлено энтропийное существование твердокаменного коммуниста Дорды, бывшего товарища Кукуверова по революционной борьбе. Дорда подавляет свободу, как ему кажется, во имя революции, утверждая таким образом деструктивное, энтропийное начало. Коллективистско-тоталитарное «мы» Дорды и его единомышленников большевиков сметает личности с их болью и глубиной, подменяя все это утопической надеждой на коллективное «счастье»: «Потом вместо я — мы, и у всех нас одно, самое главное, единственное в жизни: чтобы через мост — и согнуть, сломать тех — прочь с дороги, с земли — чтобы не мешали... Чему? Да счастьем, конечно» [12, т. 2, с. 68]. Ради этого им, разумеется, не жалко никого и ничего. И во время штурма моста, разделяющего две деревни, «советскую» и «несоветскую», Дорда твердит сам себе: «Это — не я, это — еще не я. Надо скорее!» [12, т. 2, с. 74]. Заклиная себя от случайной пули, Дорда в то же время противопоставляет себя человеку на мосту, кричащему глазами: «Это же я, это я!» [12, т. 2, с. 74]. Он беззвучно кричит о том, что убивать его перцептивный центр мира нельзя: перед нами квинтэссенция отчаяния. Однако для Дорды любое «я», даже его собственное, малозначимо. Важна лишь победа идеологически единого «мы». «Рев: “Ур-ра-а!” — конец моста, все исчезает, как на экране, когда зажжен свет — и только самое главное: согнуть, сломать тех» [12, т. 2, с. 75]. Для психологически «неживого» Дорды другие личности с их ненужными перцептивными мирами и чувствами лишь препятствие на пути «самому главному» — торжеству омертвляющего единомыслия. Впрочем, и Дорда еще не вполне закаменел в своей фанатической одержимости. В его почти полностью окаменевшем лице арестованный Кукуверов видит: «В тени, под острой скулой у Дорды мечется какой-то червяк» [12, т. 2, с. 88]. О червяке он только что говорил Дорде: «Там, может быть — совершеннейшая пустота, пустыня, ничего — и, понимаешь, думаю: вдруг увидеть там вот эту самую кружку и

⁹ Леонид Геллер интерпретирует эту мифологему Замятина в оккультно-гностическом модусе [1, с. 266–270], однако сам писатель, хотя и позволял себе научно-фантастические домыслы, в целом предпочитал оставаться в рамках позитивистского мышления.

вот тут на ней грязь — может быть, это такая невероятная радость — такая... Или увидеть: ползет червяк — больше ничего: червяк» [12, т. 2, с. 87]. Вместо свидригайловской «баньки с пауками» в воображении замятинского героя возникает образ червя, который в контексте рассказа вызывает ассоциацию не с могильным обитателем, уничтожающим человеческие тела, а с пронзительно живым, хотя и умирающим червем *Rhopaloscera*. И когда червь внезапно обнаруживается под кожей, казалось бы, безвозвратно окаменевшей головы Дорды, это на символическом уровне свидетельствует о неполноте победы энтропийного начала в его все более и более каменеющем сознании. Этот червь сомнения, возможно, и заставляет героя разрешить предсмертное и, по мнению утилитариста Дорды, бессмысленное свидание Тали и Куковерова: «— Это, может быть, глупо и нельзя, — но все равно: вот хочешь — она придет сюда, к тебе?» [12, т. 2, с. 88]. В этом подавляющем все живое советском тюремном пространстве *ничего нельзя*, все человеческое *a priori* запрещено, и все же...

Тalia, пришедшая на последнее свидание перед расстрелом, нескладно пытается обмануть Куковерова, воодушевив его тут же сочиненной ею историей о том, что Дорда якобы передумал его убивать. Эта сцена напоминает финальную сцену оперы Дж. Пуччини «Тоска» (премьера в Риме — театр Костанци, 1900, первая постановка в России — театр Солодовникова в Москве, 1904 [2, с. 408]). Героиня этой оперы думает, что ее возлюбленного, художника Марио Каварадосси, расстреляют «для вида», холостыми патронами (в чем ее убедил глава римской полиции, барон Скарпия, виртуозно играя с ней и на самом деле отдавая приказ о расстреле «по-настоящему»). Вот что писал об этом выдающийся исполнитель партии Каварадосси, знаменитый итальянский тенор Беньямино Джильи: «Тоска приносит Марио пропуск и говорит ему, что он свободен и может покинуть тюрьму. <...> Марио не верит ей. Он не может заставить себя поверить, что счастье близко. Он понимает, что Флорию жестоко обманули, но пытается развеселить ее, вселить надежду, однако все это время — от начала до конца сцены — ясно, что это последние мгновения, которые они проводят вместе, что скоро он умрет» [5, с. 89]. Примерно так же в ответ на неуклюжий обман Тали поступает и Куковеров. Он не спорит с девушкой, пытаясь скрасить для нее последние мгновения счастья. Опера «Тоска», возможно, была знакома Замятину, а ее «полуреволюционный» сюжет мог привлечь внимание писателя.

Но жертвенная любовь Тали, которая в условиях радикально ускорившегося движения времени (эта «фантастическая» мысль Куковерова тесно увязана с лейтмотивным образом: стрелки часов с

сорванной пружиной бешено вращаются со все большей и большей скоростью) хочет успеть перед расстрелом Куковерова зачать от него ребенка — для бездетного Замятина этот мотив приобретает особую болезненность и остроту [4, с. 314]¹⁰ — радикально отличает замятинский сюжет от пуччиниевского. Перед нами не просто частное устремление героини рассказа. Речь идет о возможности побороть смерть — рождением. Так, смерть червя *Rhopalocera* порождает жизнь бабочки, и именно такой вылупившейся из куколки бабочкой Талья любовалась на Рождество. Вскоре после выхода замятинского рассказа в журнале «Русский современник»¹¹ похожий мотив появляется у Владимира Набокова в рассказе «Рождество», впервые напечатанном в берлинской газете «Руль»¹², однако, если Набоков всячески подчеркивает искусственность, нарочитую сконструированность изображаемого, то для Замятина важно подчеркнуть исключительную бытийную значимость самого акта рождения, мучительно трагического и в конечном счете оправдывающего существование всего живого, даже если это мучительно умирающий «в куколку» червь *Rhopalocera*. Это в конечном счете и есть настоящее «самое главное» во внешне разных, но по сути единых проявлениях витальности и рождения новой жизни. Так, для мира сирени «цвести — тяжело, и самое главное — это цвести» [12, т. 2, с. 83]. Для Тали и Куковерова победа над смертью — это будущее рождение их ребенка. Несмотря на расстрел.

Другой сюжет рассказа эксплицитно фантастичен. Последние погибавшие люди на далекой Звезде живут в высокоинтеллектуальном причудливо декадентском мире, пронизанном модернистскими интенциями. Ницшеанская этика и предельная сексуальная свобода последних людей тесно связаны с культурной атмосферой Серебряного века, а две луны неслучайно отсылают к знаменитому стихотворению В.Я. Брюсова «Творчество». Впрочем, по Замятину, такая модернист-

¹⁰ Показательны в этом плане и слезы на глазах циничного доктора Войчека, узнавшего секрет «чудесного» рождения ребенка у гомосексуальной пары — каноника Симплиция и архиепископа Бенедикта, в рассказе Замятина «О чуде, происшедшем в Пепельную Среду». Насмехавшись над целибатом и гомосексуальными связями в католической среде, писатель перестает смеяться, когда дело доходит до рождения новой жизни в любой ее форме [3, с. 32, 29; 9, р. 275].

¹¹ Замятин Е.И. Рассказ о самом главном // Русский современник. 1924. Кн. 1. С. 11–39.

¹² Сирин В. (Набоков В.В.). Рождество // Руль. 1925. № 1243. 6 янв. С. 2; № 1245. 8 янв. С. 2.

ски окрашенная фантастика куда более реальна, чем привычные для нас очертания окружающего мира. В статье «О литературе, революции, энтропии и о прочем», написанной, как и «Рассказ о самом главном», в 1923 г., писатель подчеркивал: «Все реалистические формы — проектирование на неподвижные, плоские координаты Эвклидова мира. В природе этих координат нет, этого ограниченного, неподвижного мира нет, он — условность, абстракция, нереальность» [12, т. 3, с. 179]. Таким образом, по мысли писателя, опасная близость к традиционалистской, стационарно предсказуемой системе координат сама по себе способна порождать энтропию. «И потому реализм — нереален: неизмеримо ближе к реальности проектирование на мчащиеся кривые поверхности — то, что одинаково делают новая математика и новое искусство. Реализм не примитивный, не *realia*, а *realiora* — в сдвиге, в искажении, в кривизне, в необъективности. Объективен объектив фотографического аппарата» [12, т. 3, с. 179]. Иначе говоря, «объективным» оказывается лишь неживое¹³.

Поэтому умирающий фантастический мир людей на темной звезде, может быть, куда «реальнее» для автора рассказа, чем привычные для нас «жизнеподобные» традиционалистские образы (впрочем, и в описании земной жизни писатель весьма радикально порывает с традиционалистской поэтикой).

Люди на темной звезде направляют свой погибающий мир на Землю (плохая физика, сказал бы Пушкин, но естественнику Замятину здесь явно не до физики в буквальном смысле этого слова). При помощи катастрофического столкновения двух небесных тел погибающая древняя цивилизация стремится зачать новую жизнь, исправляя неудавшуюся, по мнению писателя, революцию ее «вторым пришествием» в виде мощнейшего энергетического взрыва, творящего на почти божественный лад все живое заново. По Замятину, это необходимый удар слева по квази-левому большевистскому режиму, подавляющему свободу и теряющему живой облик. Этот режим столь же противоестественен для автора рассказа, как сжатый рот заостренного догматика Дорды, постоянно открывающийся в «невозможном» для живого человека месте.

¹³ Подробнее о философских и эстетических воззрениях писателя см.: [7, с. 243–264].

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Исследования

1. Геллер Л. Утопия в зеркале гематрии, или Эзотерический модернизм Е. Замятина // Е.И. Замятин: pro et contra: антология. СПб.: РХГА, 2014. С. 165–290.
2. Гозенпуд А.А. Оперный словарь. М.; Л.: Музыка, 1965. 480 с.
3. Давыдова Т.Т. Антижанры в творчестве Е. Замятина // Новое о Замятине. М.: МИК, 1997. С. 20–36.
4. Давыдова Т.Т. Замятинская энциклопедия. М.: Флинта, 2018. 742 с.
5. Джильи Б. Я не хотел жить в тени Карузо. М.: Классика–XXI, 2001. 295 с.
6. Левашева О.Е. Михаил Иванович Глинка. М.: Музыка, 1987. Кн. 1–2.
7. Любимова М.Ю. Философские взгляды и культурологические воззрения Е. Замятина // Е.И. Замятин: pro et contra: антология. СПб.: РХГА, 2014. С. 207–264.
8. Юровский Л.Н. Денежная политика Советской власти (1917–1927): Избр. ст. М.: Начала-Пресс, 1996. 419 с.
9. Proffer C.R. Notes on the Imagery in Zamjatin's "We" // Slavic and East European Journal. 1963. Vol. 7, № 3. P. 269–278.

Источники

10. Декреты Советской власти: в 18 т. М.: Госполитиздат, 1959. Т. 2. 686 с.
11. Замятин Е.И. Большим детям сказки. Пб.; Берлин: Изд-во З.И. Гржебина, 1922. 47 с.
12. Замятин Е.И. Собр. соч.: в 5 т. М.: Русская книга, 2003.
13. Замятин Е.И. Сочинения: в 4 т. München: A. Neimanis Buchvertrieb und Verlag, 1970–1988.
14. Маркс К., Энгельс Ф. Сочинения: [в 50 т.]. 2-е изд. М.: Госполитиздат: Политиздат, 1955–1981.
15. Фрагменты ранних греческих философов. М.: Наука, 1989. Ч. 1. 576 с.

YEVGENY ZAMYATIN: THE FANTASTIC AS POLITICAL (“TALES OF FITA” AND “A STORY ABOUT THE MOST IMPORTANT THING”)

© 2024. Pavel E. Spivakovsky

Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia

Abstract: The article is devoted to the peculiarities of the use of fantastic in Zamyatin's short prose. The fantastic here is most often a mask for the political. In the cycle “Tales of Fita”, Zamyatin grotesquely depicts the actions of the Bolsheviks, interpreting them as despotic and retrograde. The latter was not entirely consistent with reality under Lenin, but Zamyatin's interpretation of what was happening reflected the social and psychological tendencies that emerged in the Stalinist era. In “A Story about the Most Important Thing”, the terrestrial locus lies at the crossroads of a number of seemingly incompatible, yet lively and tragically deep worlds, encompassed by the multipersonal “ego” of the diegetic narrator. These worlds are imbued with pain and despair, but, according to Zamyatin, we are faced with manifestations of a living beginning, filled with the energies of revolution. This is opposed by the psychologically inflexible world of the hard-line communist Dorda, who suppresses freedom, as he sees it, in the name of revolution, thus affirming a destructive, entropic beginning. Another plot of the story is openly fantastical. The last dying people on a distant star direct it to Earth to conceive new life through a catastrophic collision, correcting the failed, in the writer's opinion, revolution by its “second coming” in the form of a powerful energetic explosion, creating all life anew. The energetic explosion, according to Zamyatin, is a necessary blow from the left to the quasi-left Bolshevik regime, which is suppressing freedom and losing its living face.

Keywords: Zamyatin, “Tales of Fita”, “A Story about the Most Important Thing”, political, egalitarianism, energetic explosion.

Information about the author: Pavel E. Spivakovsky, PhD in Philology, Associate Professor, Russian State University for the Humanities, Miusskaya Sq., 6, 125047, Moscow, Russia.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-0979-4404>

E-mail: p.e.spiwakowsky@gmail.com

For citation: Spivakovsky, P.E. “Yevgeny Zamyatin: The Fantastic as Political (‘Tales of Fita’ and ‘A Story about the Most Important Thing’).” *Codex manuscriptus*, issue 4. Moscow, IWL RAS Publ., 2024, pp. 256–269. (In Russian) <https://doi.org/10.22455/CM.2949-0510-2024-4-256-269>

REFERENCES

1. Heller, L. "Utopiia v zerkale gematrii, ili Ezotericheskii modernizm E. Zamiatina" ["Utopia in the Mirror of Gematria, or Esoteric Modernism by E. Zamyatin"]. *E.I. Zamiatin: pro et contra: antologiiia* [E.I. Zamyatin: Pro et Contra: Anthology]. St. Petersburg, Russian Christian Academy for the Humanities Publ., 2014, pp. 165–290. (In Russ.)
2. Gozenpud, A.A. *Opernyi slovar'* [Opera Dictionary]. Moscow, Leningrad, Muzyka Publ., 1965. 480 p. (In Russ.)
3. Davydova, T.T. "Antizhanry v tvorchestve E. Zamiatina" ["Anti-genres in the Work of E. Zamyatin"]. *Novoe o Zamiatine* [New about Zamyatin]. Moscow, MIK Publ., 1997, pp. 20–36. (In Russ.)
4. Davydova, T.T. *Zamiatinskaia entsiklopediia* [Zamyatin Encyclopedia]. Moscow, Flinta Publ., 2018. 742 p. (In Russ.)
5. Gigli, Beniamino. *Ia ne khotel zhit' v teni Karuzo* [I didn't Want to Live in Caruso's Shadow]. Moscow, Klassika-XXI Publ., 2001. 295 p. (In Russ.)
6. Levasheva, O.E. *Mikhail Ivanovich Glinka* [Mikhail I. Glinka], books 1–2. Moscow, Muzyka Publ., 1987. (In Russ.)
7. Lyubimova, M.Yu. "Filosofskie vzgliady i kul'turologicheskie vozzreniia E. Zamiatina" ["Philosophical Views and Cultural Attitudes of E. Zamyatin"]. *E.I. Zamiatin: pro et contra: antologiiia* [E.I. Zamyatin: Pro et Contra: Anthology]. St. Petersburg, Russian Christian Academy for the Humanities Publ., 2014, pp. 207–264. (In Russ.)
8. Yurovsky, L.N. *Denezhnaia politika Sovetskoi vlasti (1917–1927). Izbrannye stat'i* [Monetary Policy of the Soviet Power (1917–1927). Selected Works]. Moscow, Nachala-Press Publ., 1996. 419 p. (In Russ.)
9. Proffer, Carl R. "Notes on the Imagery in Zamyatin's *We*." *Slavic and East European Journal*, vol. 7, no. 3, 1963, pp. 269–278. (In English)