

В. В. Фещенко

**О ДВУХ ДНЕВНИКОВЫХ ФОРМАХ АНТИСОВЕТСКОГО РОМАНА:
УТОПИЯ Е. ЗАМЯТИНА «МЫ» И ТРАВЕЛОГ Э. Э. КАММИНГСА
«ЭЙМИ, ИЛИ Я ЕСМЬ»***

Институт языкознания РАН, Российская Федерация, 125009, Москва, Б. Кисловский пер., 1, стр. 1

В статье сопоставляются два гибридных романа раннего советского времени: антиутопия Е. Замятина «Мы» и дневник-травелог американского поэта Э. Э. Каммингса «ЭЙМИ, или Я есмь». Оба текста содержат в себе язвительную сатиру на раннее советское общество. Но если в первом — более знаменитом в России и за рубежом романе Замятина — роман приобретает утопическую форму и повествует о воображаемом мире будущего Единого Государства, то в гораздо менее известном тексте Каммингса это «Единое Государство» описывается на основе документальных свидетельств пребывания автора в Советской России образца 1931 г. При этом оба текста выполнены в форме дневника — «записей» замятинского нарратора в первом случае и путевых заметок американского визитера — во втором. Роман «Мы» являет собой первый в истории образец антиутопии как жанра, в то время как экспериментальный травелог Каммингса моделируется как квазихудожественный, что также образует новый гибрид жанров. В статье проанализированы объединяющие мотивы двух текстов, а также выделены общие черты их стиля и языка. Библиогр. 10 назв.

Ключевые слова: антиутопия, травелог, дневник, Е. Замятин, Э. Э. Каммингс.

**TWO DIARY FORMS OF THE ANTI-SOVIET NOVEL: E. ZAMYATIN'S UTOPIA "WE" AND
E. E. CUMMINGS' TRAVELOGUE "EIMI"**

V. V. Feshchenko

Institute of Linguistics Russian Academy of Sciences, 1 bld., 1, Bolshoi Kislovsky lane, Moscow, 125009,
Russian Federation

The article juxtaposes two experimental prose writings of the early Soviet time: E. Zamyatin's dystopia *We* and E. E. Cummings' Soviet travelogue-cum-novel *EIMI*, "I AM". Both texts contain caustic satire of the early Soviet society. In the first, far better known Zamyatin's novel, the narration unfolds in the dystopian genre, depicting an imaginary world of the future "One State". By contrast, the less studied Cummings' epic portrays the Stalinist totalitarian state on the basis of the author's documentary evidence of visiting Soviet Russia in 1931. Both texts are created in the form of a diary — Zamyatin's narrator's notes, in the first case, and American visitor's travel notes, in the second. The novel *We* appears as the first specimen of dystopia as a literary genre, whereas Cummings' avant-garde travelogue is modeled as quasi-fictional, which, too, represents a new hybrid genre. Both analyzed anti-Soviet writings employ the techniques of the psychological "stream of consciousness", which allows to consider them as modernist narratives of different subgenres (dystopia and non-fictional or quasi-fictional travelogue respectively). Refs 10.

Keywords: Dystopia, travelogue, diary, E. Zamyatin, E. E. Cummings.

В этой статье будут рассмотрены два текста, один из которых входит теперь уже в канон русской литературы XX в., а другой связан с Россией лишь своей тематикой, принадлежит зарубежному автору-путешественнику и оставался до недавнего времени в тени забвения для русского читателя и даже специалиста по западной литературе. Речь идет об антиутопии Е. Замятина «Мы» и экспериментальном романе-травелоге Э. Э. Каммингса «ЭЙМИ, или Я есмь». В ходе работы над переводом

* Исследование выполнено при поддержке гранта РГНФ № 14-04-00114 «Текст художника как объект лингвоэстетического исследования».

и комментированием последнего текста [1] у нас возникали некоторые соображения о поразительных сходствах в мотивике и структуре обоих произведений и предположения о том, что если антисоветский роман-дневник Каммингса и не был испирирован непосредственно самим замятинским романом, то по меньшей мере его пафос и условия его создания были теми же самыми.

Для начала стоило бы напомнить некоторые факты, связанные с написанием и публикацией замятинской антиутопии. Замысел романа «Мы» возник, по всей видимости, в 1919 г., т. е. вскоре после Октябрьской революции. К 1921 г. рукопись в общих чертах была закончена, и Замятин отмечал в письмах, что «доделывает злейший роман» (цит. по: [2, с. 502]), а в анонсах берлинского издания «Записок мечтателей» говорится о романе, «рисующем коммунистическое общество через 800 лет» (цит. по: [2, с. 503]). Несмотря на то что в начале 1920-х годов «Мы» стал довольно широко известен в российских литературных кругах, все попытки напечатать роман в России не состоялись, и в 1924 г. он был подвергнут цензурному запрету. Вышел он в том же 1924 г., но не в России и не на русском языке, а в Америке в английском переводе. В 1929-м же вышел и французский перевод под названием «Nous autres» в издательстве «Галлимар». Эти два издания оказали определенное влияние на опубликованный в 1931 г. «Дивный новый мир» О. Хаксли и в дальнейшем — на антиутопии Дж. Оруэлла. Таким образом, антиутопия Замятина первоначально снискала славу в Европе и Америке, где роман, судя по всему, широко распространялся и читался. Другой вопрос — что именно западный читатель видел в образах фантастической утопии: сатиру на советское общество или же грандиозный пасквиль на весь индустриально-капиталистический мир? По всей видимости, скорее второе, поскольку в среде западных интеллектуалов 1920-х годов, особенно на волне Великой депрессии, все еще притягательным оставался советский эксперимент, видевшийся альтернативой зашедшему в тупик капиталистическому обществу.

Это же притяжение привело в самом начале 1930-х годов в Советскую Россию американского писателя, поэта и художника-авангардиста Э. Э. Каммингса. В 1920–1930-х годах Каммингс много путешествовал по миру с частыми остановками в Париже, где он в качестве поэта и художника участвовал в жизни парижского авангарда. В 1931 г. он предпринял авантюрную поездку в Россию. Не в составе какой-либо делегации, а просто из любопытства и желания своими глазами увидеть, как на самом деле работает коммунистическая система, которая на Западе в то время была объектом как критики, так и восхваления.

Если первоначально в Октябрьской революции американские интеллектуалы услышали призыв к альтернативе капиталистическому строю, то к началу 1930-х годов многие уже искали в большевизме спасение — наступившая Великая депрессия заставила их поверить в «светлое будущее», маячащее на востоке Европы. Характерна позиция американского историка и писателя Р. Фюлеп-Миллера, высказанная им в 1927 г. в книге о большевизме: «Проблема большевизма выходит далеко за пределы узкого горизонта политических симпатий и антипатий. Принимать его или отвергать — значит отвергать или принимать всю европейскую культуру. Претензия большевизма в том, что он может немедленно и незамедлительно осуществить все незапамятные цели человеческих устремлений, все то, к чему стремились мыслители всех времен, что мученики демонстрировали своим примером в жизни и смерти — то есть искупление и человеческое счастье. Его учения предлагают не смутную на-

дежду утешения в другом и лучшем мире будущего, а заповедь непосредственной и конкретной реализации этого лучшего мира здесь и сейчас» [3, с. XIII]. Большевик, согласно Фюлеп-Миллеру, ознаменовал собой радикальный перелом во всей человеческой жизни со всеми ее основополагающими ценностями и интересами. Несмотря на последовательно и объективно критические выводы, к которым приходит американский историк, воочию наблюдавший происходившие в России события, общий пафос подобных трудов конца 1920-х годов был направлен на осознание масштаба коммунистического эксперимента и его значения для человечества. Эти же мотивы двигали, очевидно, и Е. Замятиным, изобразившим этот «лучший мир», отстраненно-иронически поместив его в будущее.

От своего друга Джона Дос Пассоса Каммингс услышал восторженный отзыв о СССР, который тот посещал тремя годами раньше. Другой его друг — французский поэт Луи Арагон, который разделял идеи советского социализма, — горячо рекомендовал Каммингсу посетить Советскую Россию. Еще одним вдохновителем поездки Каммингса стал И. Эренбург, который незадолго до этого выступил посредником в публикации замятинского «Мы» в Париже. Будучи знакомым и Замятина, и Каммингса, Эренбург наверняка мог сообщить американскому вояжеру в Страну Советов о «злейшем романе» «Мы». Хотя следов знакомства Каммингса с замятинским творчеством нам обнаружить не удалось, можно предположить, что общая атмосфера, описанная в «Мы», не могла не оказывать воздействие на путешествие его американского коллеги по писательскому цеху. Американский поэт ехал в Советскую Россию с нерадостными ожиданиями, но он не мог предугадать, насколько и сама страна, и ее политическая система разочаруют его.

Вооружившись записной книжкой и печатной машинкой, Каммингс начинает вести дневник, тщательно фиксируя свои передвижения и впечатления от въезда в «советскую мекку». Пересечение границы вызывало у многих зарубежных интеллектуалов сильные эмоции. По замечанию М. Рыклина, «она была оформлена не просто как въезд в еще одну европейскую страну, а как ворота в новый мир» [4, с. 40]. Впрочем, вскоре многие начинали испытывать и прямо противоположные чувства: так, проверка паспортов вызывала нервную оторопь и смятение. По замечанию одного путешественника из Германии, писателя Отто Фридендера, «что одному казалось раем, представлялось адом другому» [цит. по: 4, с. 40]. Кажется, такие же чувства охватили и американского поэта-пилигрима: Каммингса уже на границе ждал обыск, и он начал понимать, что попал в какой-то иной мир, с первых же мгновений обманывающий его ожидания. Будучи отправленным в коммунистический рай, он оказывается в чем-то, больше напоминающем ад. Его путевые заметки начинают пестрить лексикой, подходящей для бестиария, и инфернальными образами.

Путевые заметки Каммингса занимают 90 страниц. По возвращению в Америку, основываясь на опыте пребывания в России, он решает писать книгу, чтобы дать вторую жизнь своим впечатлениям от путешествия в «ад». В итоге в 1933 г. из печати выходит 432-страничный травелог о его советских странствиях — книга «ЭЙМИ, или Я ЕСМЬ» (*EIMI: "I AM"*). В аннотации, которую издатель поместил на обложку первого издания «ЭЙМИ», заявлена грандиозность художественной задачи автора:

Книга EIMI (эй-ми: греч. «Я Есмь») может быть внешне определена как дневник, который поэт-писатель вел тридцать шесть дней во время своего путешествия из Парижа в Москву, Киев и Одессу, затем в Константинополь и в Париж на Восточном экспрессе.

В сущности, ЭЙМИ представляет собой эпическое описание человеком своего трансцендентального опыта. Языческий загробный мир живой человек посещал в Энеидах; христианский — у Данте; в наши дни в России, поклоняющейся науке, символ которой — машина, загробная жизнь отдана в распоряжение человечества; таким образом, автор ЭЙМИ погружается не в Преисподнюю и не в Ад, но в царство призраков, измученных машиной власти и одержимых злыми духами, в невероятный, но реальный немир под названием С.С.С.Р. Участвуя в его сошествии во ад и возвращении к жизни, мы получаем, вместо ожесточенных споров, разрывающих нашу материалистическую эпоху, благотворную и непреходящую веру в силу искусства; тем самым мы напрямую вовлекаемся в одно из самых бесстрашных проявлений духовных ценностей, которыми только может славиться литература. В ЭЙМИ слышится боевой клич индивидуума — той глубокой, жалостливой, несовершенной и безграничной сущности, которой всегда является Человек — против всякой попытки поработить; против любых безжалостно поверхностных категорий совершенства, любого отвратительного убожества, любых фанатических маний, любых определений [1, с. 34–35].

Итак, из поденных записей странствующего в советской преисподней поэта рождается эпического размаха одиссея о судьбе личности в тираническом обществе насилия и принуждения. И здесь стоило бы обратиться к более пристальному сопоставлению каммингсовского текста с антисоветской сатирой Замятина.

Оба текста содержат в себе язвительную сатиру на раннее советское общество. Но если первый роман приобретает утопическую форму и повествует о воображаемом мире будущего Единого Государства, то в тексте Каммингса это «Единое Государство» описывается на основе документальных свидетельств пребывания автора в Советской России образца 1931 г.

При этом оба текста выполнены в форме дневника — «записей» замятинского нарратора в первом случае и путевых заметок американского визитера — во втором. Дневниковый стиль в обоих случаях призван передать индивидуальность и интимность высказывания, противопоставленную коллективному дискурсу общества диктатуры. Дневниковость передает индивидуальный опыт автора или персонажа, формирование его Я. При этом фрагментарность дневниковых записей отражает и раздробленность индивидуального сознания во времени, конфликтующую с единым и нерушимым мнением авторитарного МЫ. Оба автора — и Замятин, и Каммингс — опираются на своих кумиров в литературе — Достоевского с «Дневником писателя» и Гоголя с «Записками сумасшедшего», придавая дневнику функции фиксации разорванного субъективного сознания. Л. Гинзбург называла дневник «пограничным видом литературы», «человеческим документом», регистрирующим «прекращающуюся переработку жизни» [5, с. 315]. В рассматриваемых нами образцах модернистского романа это функция усиливается и выступает как оператор между внутренним опытом индивидуума-автора или героя и внешним дискурсом тоталитарной власти.

Эта коллизия заявлена у Замятина уже в самом начале романа. Первая запись открывается объявлением в Государственной газете, которое нарратор «списывает слово в слово» [6, с. 139]. Он ставит себе задачу «записать то, что видит, что думает — точнее, что мы думаем (именно так: мы, и пусть это “МЫ” будет заглавием моих записей)». Но тут же признается: «Это я и одновременно — не я» [6, с. 140]. И действительно, дальнейшие записи строятся на этом конфликте я-писателя и мы-писателя. С каждой новой записью ему кажется, что он «писал недостаточно ясно» вчера, что

все меньше «понимает» написанное им [6, с. 146]. Он делает оговорку: «Пусть мои записи — как тончайший сейсмограф — дадут кривую даже самых незначительных мозговых колебаний: ведь иногда именно такие колебания служат предвестником —» [6, с. 153]. По мере развития сюжета «я-писатель», впадающий в безумие, полностью вытесняет инстанцию «мы» из своего письма, и записи превращаются в хаотический поток сознания. При этом главному герою, автору записок, приходится все больше и больше скрывать свои записи в страхе быть наказанным Хранителями и Благодетелем. В сущности, сам текст «МЫ» послужил предвестием судьбы его автора — спустя несколько лет после написания романа ему было запрещено печататься под страхом смерти.

Подобные же чувства и мотивы руководили и американским писателем. Каммингсу на всем протяжении его поездки приходилось скрываться от секретных спецслужб. Агенты ГПУ сопровождают протагониста во всех его передвижениях по советскому инферно. Поэтому стиль романа представляет собой криптограмму, шифрующую антисоветские взгляды и размышления автора. Сама криптография «ЭЙМИ» становится авангардной игрой со словами и языковыми штампами. Автор делает хитроумные отсылки к секретным службам, играя с аббревиатурами *Gay-pau-ooo* (ГПУ) и *Phi-beta-kappa* (ФБК). Каммингс пояснял, что «в истоке “ЭЙМИ” — иероглифическое письмо, тайно зашифрованное на месте событий...» [1, с. 66–67].

Криптографический стиль, используемый Каммингсом, имеет двойную функцию: шифровки и языковой бурлескной игры. Автор шифрует, во-первых, чтобы текст в качестве дневника не распознали нежелательные читатели. В романе зашифровано множество названий и имен советских персоналий и реалий. Автор сам объясняет этот процесс кодировки во вступлении к книге: «Благодаря врожденной любви творца к метафорам, подогретой российским извечным безжалостным (когда-то царским, а теперь советским) Гей-Пей-Уу, или секретными службами, люди, описываемые в эйми, замаскированы под прозвищами» [1, с. 102].

Во-вторых, маскировка персонажей под вымышленными именами — прием трагедийного обыгрывания смыслов. В черновиках к «ЭЙМИ» встречается рассуждение Каммингса о том, что маскировка персонажей здесь нужна не только для прикрытия их от глаз тайной полиции, но и с целью фикционализации текста: «...маски выполняют двойную задачу: защита того, кто под маской, и передача читателю моего впечатления от человека. Я прячу людей под масками либо для собственного развлечения, либо из вежливости. В случае россиян, маска легко может оказаться делом жизни и смерти» [7, с. 198]. Он признается, что маски используются не для затруднения восприятия текста, но с целью объемнее представить себе описываемые события и людей, понять истинную сущность протагонистов и антагонистов: «...все герои носят маски, и, как это всегда бывает с масками, маска раскрывает истинную сущность героя с позиции автора». В этом смысле книга «ЭЙМИ» может быть причислена к жанру «романа с ключом», весьма распространенного и в русской литературе советской эпохи — у В. Каверина, В. Катаева, К. Вагинова, О. Форш и др. Функция шифрования имен здесь аналогична — кодирование известных лиц и реальных ситуаций актуализирует символическую образность имен собственных и одновременно допускает историко-документальное видение событий. В определенном смысле таким «романом с ключом» является и замятинский «МЫ» — недавно выпущенный подробный комментарий к роману убеждает в стремлении Замяти-

на «зашифровать» в «записях» своего героя реалии и персонажей советского мира. Более того, как отмечает исследователь русской антиутопии Л. Геллер, будучи «неистово политической» и «пророческой» книгой, «Мы» — это «размышление о действительности, изучение конкретной исторической ситуации и реального исторического процесса... Его анализ оправдывается, и сталинское государство начинает настолько соответствовать Единому Государству, описанному в романе “Мы”, что их невозможно различить» [8, р. 162, цит. по: 9, с. 552]. Этот тезис оказывается еще более актуален, если учитывать, что написанный Каммингсом спустя 10 лет после «Мы» роман «Эйми» как раз и подтверждает с документальной точностью диагноз и прогноз Замятина.

Объединенные дневниковой структурой, романы Замятина и Каммингса различаются, впрочем, в своей базовой жанровой установке. Замятин соединяет утопию и роман-дневник, чтобы изобрести новый жанр антиутопии. Между тем дневник в «Мы» фиктивен и фикционален в своей основе, т. е. является продуктом воображения автора. Текст же Каммингса организуется как квазихудожественный, но основан на реальном путевом дневнике писателя, на документальных свидетельствах пятидневного его пребывания в Стране Советов. В основе художественной модели «ЭЙМИ» — «Божественная комедия» Данте, а путешествие автора по «недочеловеческому коммунистическому государству» уподобляется спуску в ад — в «марксистский немир».

Уже с момента публикации «ЭЙМИ» критики оказывались в недоумении, как определять жанр произведения. Характерно, что первое издание 1933 г. не носило подзаголовка, отсылающего к Советской России. Даже издатель затруднялся подобрать жанровое обозначение книги своего автора. Как видно из приведенной выше аннотации, текст лишь при первом, поверхностном взгляде может быть распознан как «путевой дневник». В сущности же, его стоит воспринимать как «эпическое» повествование. Неизвестно, не был ли автором аннотации на обложке сам Каммингс, но его собственное отношение к своему тексту нельзя назвать однозначным. С одной стороны, как следует из черновых записей, сопровождавших работу над рукописью, он дистанцируется от всякого рода «писательства» журналистского толка (“journalism and writing”), считая любое его проявление идеологическим и пропагандистским: «...ничто не может быть менее похоже на то, что большинство людей принимает за “писательство”, нежели эйми» [цит. по: 7, с. 198]. Стало быть, он не желает, чтобы его сочинение рассматривали в русле публицистического жанра «возвращения из СССР», о котором пишет М. Рыклин [4]. Образцы такого жанра наводняли современную ему литературу, будь то «русские дневники» его соотечественников Т. Драйзера и Дж. Дос Пассоса или, к примеру, такие более поздние отчеты о поездках в СССР, как «Московский дневник» В. Бенямина, «Возвращение из СССР» А. Жида или «Советский коммунизм: новая цивилизация?» английской писательницы Беатрис Вебб. Вне зависимости от притяния или непритяния ситуации в Советской России Каммингса не удовлетворил бы мемуарно-репортерский стиль таких писаний. Как поэту и художнику, ему гораздо важнее художественная ценность любых переживаний и впечатлений.

В то же время он отказывается акцентировать фикциональный характер своего труда. В комментариях к последующим изданиям «ЭЙМИ» он высказывается за то, чтобы текст воспринимался в качестве «дневника». Более того — это и есть днев-

ник. Книга мыслится как идентичная тем записям, которые велись непосредственно во время поездки. По уверению автора, в книге нет ни одного слова вымысла. М. Ошукон на основании неопубликованных черновиков приводит очень важную идею Каммингса — уравнивание самой книги и события, «ЭЙМИ» и самого путешествия. «Эта книга, — отмечает писатель, — это то, что со мной произошло (а не просто записки о том, что произошло)». Соответственно, по наблюдению М. Ошукон, «ЭЙМИ» «не только не вымысел и не просто идентична быстрым заметкам, которые автор быстро делал вслед событию, “EIMI” и есть само событие, и в этом качестве текст обретает онтологический статус» [7, с. 199]. В этом смысле текст не вписывается и в рамки «литературы факта» — направления, упрочившегося в СССР незадолго до приезда Каммингса. ЛЕФовцы отвергали «вымысел» в угоду «документальности» литературы, поставленной на службу социалистическому строительству. Американский писатель вроде бы следует такому же вектору, признаваясь на страницах «ЭЙМИ» и иронически обыгрывая афоризм М. Твена, что «при описании незнакомой обстановки всегда лучше всего давать слово самим фактам. Правда в конце концов более необычна, чем вымысел». Однако советская «производственная литература» могла вызывать у него только раздражение, ведь ее цели служат не чему иному, как ненавистной ему пропаганде и агитации. Такое же ироническое отношение к «фактам» присутствует и у героя замятинского «Мы». В приступе помешательства Д-503 записывает у себя в дневнике: «Никакого бреда, никаких нелепых метафор, никаких чувств: только факты» [6, с. 293].

Если Замятин в своей антиутопии изображает фантастический «стеклянный рай» и «лучший мир будущего», в котором герой испытывает при этом адские душевные муки, то в описании Каммингса советский «рай» и «лучший мир здесь и сейчас» («рай для писателей», как иронически называет его протагонист) оказывается адом. Оба автора активно эксплуатируют библейскую метафорику, в частности мотив воскресения, которое испытывает американский пилигрим, возвращаясь из ада, и которого не достигает Д-503, поскольку воскресение невозможно в мире, где нет больше добра и зла, и мир возвращается в райское состояние «несвободы». У Каммингса же свобода ассоциируется с собственной душой — душой художника-творца, которую пытаются выследить и украсть у него в советском inferно.

Граница между раем и адом, пограничье между «миром» и «немиром» также объединяющий мотив двух романов. У Замятина это образ «Зеленой Стены», отделяющей Единое Государство от остального мира, за которую безуспешно стремится прорваться главный герой. У Каммингса этот мотив повторяется в образе Затвора (Shutness). Роман начинается с символического слова *SHUT* («закрыто»), а заканчивается столь же символически его антонимом *OPEN* («открыто»). Метафора запертости пространства становится сюжетопорождающей в повествовании. Уже в вагоне поезда, следующего в советскую столицу, рассказчик ощущает приступ клаустрофобии, предвещающий его дальнейшие странствия по замкнутому миру зла. Двери и окна вагона, который уподобляется гробу, везущему его в загробный мир, то и дело оказываются запертыми, вызывая переживания удушения от Затвора, преграждающего путь пилигрима на каждом шагу².

² Уместно было бы вспомнить о более поздней реализации советского inferнального кода у Александра Кондратова, автора романа с характерным названием «Здравствуй, ад!» и отдельных его

Можно было бы упомянуть еще ряд общих мотивов в текстах Замятина и Каммингса: это образ государства как машины («машины ненависти» у Каммингса и «машины Благодетеля» у Замятина), образы новой сексуальности и семейных отношений при советском строе, образы нумерованных людей и бесчисленной массы «товарищей» и многие другие. То, что у Замятина было плодом прозрения, у Каммингса вылилось в реалистический документ о сбывшейся антиутопии.

Многое объединяет эти два романа и на уровне языка. Это и кубистическое восприятие действительности у повествователей, и разорванность самого повествования, доходящего до бессмысленных сочетаний слов и букв, и техники потока сознания (внутренние монологи и диалоги, обрывистость фраз, резкие перескоки в наррации). Характерно также стремление к концептуальной неологизации и гибридизации языков и социолектов («Невычисленная жизнь» и «заповерхностный мир» у Замятина — «нежизнь» и «марксистский немир» у Каммингса, «беспружинный» у Замятина и «бесфактический» и «бестоварищеский» у Каммингса, «сноблезнь» и «цифроощущение» у Замятина — «оптипессимизм» и «капитвандалист» у Каммингса).

Независимо от того, был ли знаком Каммингс с известной к тому моменту на Западе антиутопией Замятина «Мы», можно утверждать определенные сходства двух антипролетарских романов, вызванных общей реакцией двух писателей на наблюдаемые ими в ленинско-сталинской Советской России процессы создания тоталитарного общества. Оба текста представляют собой язвительную сатиру на раннее советское общество. Оба текста выполнены в дневниковой форме. В обоих романах используются техники психологического «потока сознания», что позволяет при жанровой разнице (антиутопизм, с одной стороны, и «дневниковая» документальность — с другой) рассматривать их как модернистские нарративы. Посетив СССР в 1931-м и выпустив свой «антисоветский» дневник-памфлет в 1933 г., Каммингс мог быть знаком с замятинской книгой (хотя подтверждений этому разыскать пока не удалось), поскольку вращался в нью-йоркских и парижских литературных кругах в 1920–1930-е годы. Так или иначе, «злейшему роману» Е. Замятина, вероятно, не найдется столь же равных примеров ранней антисоветской сатиры, сколь испепеляюще антипролетарский роман-travelог Э. Э. Каммингса.

Литература

1. Приключения нетоварища Кемминкза в Стране Советов: Э. Э. Каммингс и Россия / сост., вступит. ст., пер. с англ., коммент. В. В. Фещенко и Э. Райт. СПб.: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2013. 256 с.
2. Куртис Дж. История издания романа «Мы», переводы и публикации // Евгений Замятин. «Мы»: текст и материалы к творческой истории романа / сост., подгот. текста, публ., коммент. и статьи М. Ю. Любимовой и Дж. Куртис. СПб.: Мирь, 2011. С. 499–534.
3. *Fulop-Miller R.* The Mind and Face of Bolshevism. London: Chiswick Press, 1927. 308 p.
4. *Рыклин М.* Коммунизм как религия: интеллектуалы и Октябрьская революция. М.: Новое литературное обозрение, 2009. 136 с.

стихов на эту тему. В частности, в его «Терцинах ада» есть строчки, напоминающие образы Затвора у Каммингса:

А Человеку некуда пойти.
Везде пути закрыты, перекрыты.
«ЖИТЬ ХОРОШО!» — сияет на груди [10].

5. Гинзбург Л. О психологической прозе. Л.: Советский писатель, 1971. 464 с.
6. Замятин Е. Мы (роман) // Евгений Замятин. «Мы»: текст и материалы к творческой истории романа / сост., подгот. текста, публ., коммент. и статьи М. Ю. Любимовой и Дж. Куртис. СПб.: Мирь, 2011. С. 139–298.
7. Оиуков М. Ю. Глава 12. Эдвард Эстлин Каммингс // Америка: литературные и культурные отображения / под ред. О. Ю. Анцыферовой. Иваново: Ивановский гос. ун-т, 2012. С. 190–209.
8. Heller L. Zamjatin: Prophète ou témoin? «Nous autres» et les réalités de son époque // Cahiers du Monde Russe et Soviétique. 1981. Vol. 22, N 2–3. P. 137–165.
9. Куртис Дж. Исследования романа «Мы» за рубежом // Евгений Замятин. «Мы»: текст и материалы к творческой истории романа / сост., подгот. текста, публ., коммент. и статьи М. Ю. Любимовой и Дж. Куртис. СПб.: Мирь, 2011. С. 535–563.
10. Кондратов А. Терцины ада. Песнь начальная // Русская поэзия 1960-х годов. URL: http://www.ruthenia.ru/60s/leningrad/kondratov/terciny_1.htm (дата обращения: 09.06.2014).

Статья поступила в редакцию 24 октября 2014 г.

Контактная информация

Фещенко Владимир Валентинович — кандидат филологических наук, старший научный сотрудник; takovich2@gmail.com

Feshchenko Vladimir V. — Candidate of Philology, Senior Researcher; takovich2@gmail.com