

Научная статья

УДК 82-3

DOI 10.25205/2307-1753-2025-1-255-269

**«Глиняный миф» в поэтико-смысловой структуре
произведений Евгения Замятина**

Людмила Павловна Якимова

Институт филологии

Сибирского отделения Российской академии наук

Новосибирск, Россия

literaturovedy_ifl@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0001-7484-5020>

Аннотация

Статья посвящена анализу мотивного образа глины в художественных текстах Е. Замятина. Исследование проведено на материале двух произведений: «Пещера» и «Рассказ о самом главном», рассмотренных в контексте литературы о революции 1920-х гг. Выявлен мифопоэтический код мотива глины, раскрыты его библейские истоки. Проведенный анализ вскрывает глубинный смысловой слой произведений, показывает наличие тайнописи в поэтической системе Е. Замятина.

Ключевые слова

проза о революции, творчество Е. Замятина, мифопоэтика, Библия в литературе

Для цитирования

Якимова Л. П. «Глиняный миф» в поэтико-смысловой структуре произведений Евгения Замятина // Критика и семиотика. 2025. № 1. С. 255–269. DOI 10.25205/2307-1753-2025-1-255-269

© Якимова Л. П., 2025

eISSN 2307-1753

Критика и семиотика. 2025. № 1. С. 255–269

Kritika i Semiotika [Critique and Semiotics], 2025, no. 1, pp. 255–269

The “Clay Myth” in the Poetic and Semantic Structure of Evgeny Zamyatin’s Works

Lyudmila P. Yakimova

Institute of Philology
of the Siberian Branch of the Russian Academy of Sciences
Novosibirsk, Russian Federation
literaturovedy_ifl@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0001-7484-5020>

Abstract

The article is devoted to the analysis of the motif image of clay in artistic texts by E. Zamyatin. The research is based on two works: “The Cave” and “The Story of the most Important Thing”, considered in the context of literature about the revolution of the 1920s. The mythopoeic code of the motif the clay is revealed, and its biblical origins are revealed. The analysis reveals the deep semantic layer of the works, shows the presence of secret writing in the poetic system of E. Zamyatin.

Keywords

prose about the revolution, the work of E. Zamyatin, mythopoeics, the Bible in literature

For citation

Yakimova L. P. The “Clay Myth” in the Poetic and Semantic Structure of Evgeny Zamyatin’s Works. *Kritika i Semiotika [Critique and Semiotics]*, 2025, no. 1, pp. 255–269. (in Russ.) DOI 10.25205/2307-1753-2025-1-255-269

После похорон Замятина на кладбище в одном из предместий Парижа от Марины Цветаевой пришло в Россию письмо: «Вчера на свежей могиле Замятина... бросила ему щепотку глины на гроб... Было ужасно, растрaviтельно бедно – и людьми, и цветами, – богато только глиной и ветрами... У меня за него – дикая обида» [Келдыш, 1989, с. 35].

Сегодня невозможно ответить на вопрос: догадывалась или даже знала ли Цветаева о тайне художественного мира Замятина, в небольшом пространстве текста дважды упомянув лексему «глина», или было это лишь случайным попаданием в один из секретов творческой лаборатории писателя. В любом случае в этом горьком высказывании большого поэта сквозит какая-то особая мера соприкосновения с тем, что сам Замятин называл изображением «бытия в быте».

Миновав этап ученичества, Замятин вошел в русскую литературу, что называется, сразу «готовым», зрелым писателем: первые же вышедшие из-под его пера повести «Уездное» и «Алатырь» заняли достойное место в ряду таких произведений о жизни уездной России, как «Миргород» Гоголя, «Городок Окуров» Горького, «Мелкий бес» Сологуба. Представленная читателю картина провинциального бытия с мертвящим духом социального и культурного застоя не вызывала сомнения в необходимости коренной перестройки народной жизни, но, когда революция в России в свойственных ей формах произошла, Замятин не пополнил ряды ее певцов, оказался далеко от тех, кто с бездумной готовностью сказал «Хорошо!», а отдался аналитическому осмыслению наступившего времени.

Знаковым в этом отношении явился рассказ «Пещера» (1920), безоговорочно воспринятый литературной критикой как жесткий выпад против новой власти. Видимый, внешний план повествования действительно способствовал восприятию рассказа как полного неприятия революции. Некогда блистательный Петербург предстает в рассказе как страшное видение ледникового топоса: «Между скал, где века назад был Петербург, ночами бродил серокобый мамонт» (Замятин, 1989, с. 372)¹. Страдающие от холода и голода петербуржцы обречены на жизнь по первобытным законам: «И завернутые в шкуры, в пальто, в одеяла, в лохмотья – пещерные люди отступали из пещеры в пещеру. На Покров Мартин Мартиныч и Маша заколотили кабинет; на Казанскую выбрались из столовой и забились в спальню. Дальше отступать было некуда; тут надо было выдержать осаду – или умереть» (с. 372). Место Всевышнего занял «коротконогий, ржаво-рыжий, приземистый, жадный пещерный бог: чугунная печка» (с. 372). Перед ним стояли теперь люди на коленях и «благодарнейно, молча, благодарно простирали к нему руки» (с. 372).

Однако главная цель автора состояла не в том, чтобы вызвать у читателя банальное чувство страха и неприязнь к наступившему в результате революции времени. В ту пору многие писатели оттачивали острие своего пера путем изображения ужасов революционной действительности, и опасность наступающего на литературу натурализма была слишком очевидной, чтобы Замятин не осознавал ее: «Нынешние любят описывать трупы и смрад или половые штучки... у всех о трупах и перепоротых горлах, – это болезнь», – писал о Петербурге тех лет И. Соколов-Микитов

¹ Далее ссылки на произведения Е. Замятина делаются по этому изданию с указанием страниц в круглых скобках.

в книге «Под созвездием Топора. Петроград 1917 года – знакомый и незнакомый» (Соколов-Микитов, 1991, с. 512). Об опасности попасть в плен натурализма и уходе в заманчивое описание «множества интересных вещей во славу жизни, стойко бьющейся за тепло, близких и пищу» [Советский русский рассказ..., 1990, с. 73], предупреждал тогда же и А. Грин, программно отмежевываясь от соблазнов легкого успеха в литературе: «Другое влечет меня» [Там же, с. 74].

И хотя верность суровым реалиям погруженного в темень, холод и голод Петербурга в рассказе Замятина не только сохранена, но и потрясает силой эмоционально-эстетического впечатления, главное в «Пещере» вовсе не устрашение читателя разрушительной силой революции, а «другое». Прочитанная по неискоренимым законам рецептивной эстетики «Пещера» воспринимается как рассказ о той безрасчетно-беззаветной любви, которая приводит на память имена Тристана и Изольды, Ромео и Джульетты, Филимона и Бавкиды, Петра и Февронии с извечным для литературы мотивом борьбы чувства и долга, выверяемыми в данном случае суровыми законами революционного времени.

Именно в этом интертекстуальном пространстве осмысляет сюжет «Пещеры» В. Шкловский во внутренней рецензии к изданию «Избранного» Е. Замятина в 1983 г., повторенной затем в качестве вступительной статьи к «Избранным произведениям» писателя в 1989 г. По достоинству оценив его художественный талант, отметив, что «рассказ... построен пронзительно, обнажено в своей правдивости» [Шкловский, 1989, с. 5], известный своей склонностью к эксцентрическим суждениям литературовед и в данном случае не лишил себя возможности вольного, до беспредельности свободного пересказа известного произведения, в соответствии с которым «в голодном Петрограде живут мужчины и женщины», и когда «у них ничего уже не осталось – ни дров, ни еды – кроме их любви», они заваривают остатки сбереженного чая и «вливают в чай яд. Пьют и говорят о своей любви. Умирают они, улыбаясь» [Там же, с. 8].

В действительности же подлинный финал рассказа ни в малой степени не совпадает ни с высокой речью на устах, ни с романтическим пафосом изображения смерти героев в «один час». Требование точного цитирования уступает в данном случае желанию известного филолога подверстать исполненный конкретно-исторической глубины текст под литературную норму, вечный образ, мировой сюжет и таким способом жесткого эксперимента выявить полемический характер авторского замысла, направлен-

ного на утверждение непобедимой силы всеобщих, универсальных, бытийственных законов человеческой жизни.

«Зачем нам в литературе скрывать, что люди в природе разделены на мужчин и женщин?» [Шкловский, 1989, с. 11] – спрашивает Шкловский, и не случайно этот вопрос задается в связи с осмыслением творческих исканий Замятина. И хотя открытая полемика с гендерной политикой властей в рассказе отсутствует, в подтексте она отчетливо ощутима: случайности любовных отношений и безответственности сексуально-половых связей по правилам «стакана воды» и «без черемухи», восторжествовавших в повседневном поведении советских людей, противопоставит в рассказе Замятина сокровенная любовь Мартина Мартиныча и Маши, возрождающая память о нетленных ценностях библейских времен.

Властной волею наступившего времени петербургский интеллигент Мартин Мартиныч вовлечен в безысходную ситуацию выбора между верностью чувству и долгу: высокий кодекс его чести подвергается жестокому испытанию любовью к Маше, выполнить последнюю просьбу которой – затопить печь – можно только, отступив от заповедных свйше правил жизни. Пройдя через терзающие душу колебания, испытав унижительное чувство отказа жадного соседа дать в долг несколько поленьев, Мартин Мартиныч решается на роковой и, казалось, невозможный в его жизни поступок – украсть: «И вот – нет силы. Нет силы прихлопнуть Машину “завтра”. И на черте, отмеченной чуть приметным дыханием, схватились насмерть два Мартина Мартиныча: тот, давний, со Скрыбиным, который знал: нельзя, – и новый, пещерный, какой знал: нужно. Пещерный, скрипя зубами, подмял, придушил – и Мартин Мартиныч, ломая ногти, открыл дверь, запустил руку в дрова...» (с. 374).

Всё, что совершает герой Замятина в реальной действительности, невидимо, внутренне неразрывными нитями связано с вековым устройством бытия, немеркнувшей памятью о древних, с Адамовых еще времен, морально-духовных заветах, покушение на незабываемость которых грозит человечеству разрушением личности. В этом отношении знаковый смысл приобретает в тексте рассказа фраза, заключенная в скобки (надо сказать, знака препинания, очень редко используемого писателями): «И при свете ясно видно: лицо у него скомканное, глиняное (теперь у многих глиняные лица: назад к Адаму)» (с. 373).

Путем раскрытия скобок определение «глиняный» принимает в тексте значение постоянного эпитета, через частотность повторения которого открывается генеральный план рассказа, глубина его подтекстового со-

держания. Если произвести текстовый эксперимент, сделав выборку фраз с выделением этого эпитета, то текст рассказа уподобится решетке, сам внешний вид которой обернется не только открытостью художественного приема, но и таинством духовного звучания: «Кусок Мартина Мартиныча *глиняно*² улыбался Маше и молот на кофейной мельнице сушеную картофельную шелуху для лепешек» (с. 100); «*Глиняный* Мартин Мартиныч боком больно стучался о дрова – в *глине* глубокая вмятина» (с. 100); «*Глиняно* улыбаясь, Мартин Мартиныч придерживался за косяк» (с. 103); «*Глиняный*, холодный, слепой Мартин Мартиныч тупо натякался на потопно перепутанные в пещере предметы» (с. 104); «...говорила Маша – не слышал: только тупо ноющие вмятины на *глине* от каких-то слов, и от углов шифоньера, стульев, письменного стола» (с. 104).

Богатая мотивность как одна из характерных особенностей художественного текста молодой советской литературы отмечена к тому же своей структурной неоднородностью: мотивный характер обретают как общие культурно-исторические и духовно-идеологические концепты, социальные типы и характеры, так и разного рода поэтико-смысловые детали, часто сопряженные понятиям интертекстуальности и мифопоэтической значимости. И хотя к применению такой фигуры поэтической речи, созданной предельно высокой мерой частотности отдельной лексемы, отмеченной глубиной смыслового наполнения, писатели прибегают нередко, примером чего может служить частотность идиомы «всё равно» в произведениях Достоевского «Сон смешного человека», Чехова «Три сестры», Платонова «Котлован», Леонова от «Провинциальной истории» до «Пирамиды»³, в теоретическом плане она осмысления не получила, ни в один из словарей поэтических терминов не вошла, попросту оказалась неопознанной. В этом контексте творческий опыт Замятина, связанный с частотностью использования тропа «глиняный», приобретает особую значимость: безусловно, он раздвигает горизонт представлений о многообразии художественных средств, используемых ранней советской литературой.

Лейтмотивный характер поэтической системы Замятина органически предполагает использование художественных приемов, усиливающих атмосферу музыкально-ритмической слаженности повествования, и в этом отношении творчество писателя глубинно резонировало с запросами литературного времени. По неоспоримому суждению исследователей, ритм

² Курсив здесь и далее мой. – Л. Я.

³ Подробно см.: [Якимова, 2022, с. 121–143].

был объявлен важнейшим и всеохватывающим средством постижения действительности: «Улови ритм наших ударов» [Русский советский рассказ..., 1970, с. 69] – один из главных призывов тех дней, наполненных набатным гулом перестраивавшегося мира. И современная писателю критика, и позднее литературоведение неизменно отмечали особую меру ритмичности поэтического стиля Замятина, глубину ее внутренней динамики, но неизменно оказывались в тупике перед определением внутреннего механизма этой ритмичности, измерением настоящей глубины ее содержательной наполненности. И критики, и литературоведы вели полемику с Замятиным с неизменных позиций социального детерминизма, в духе незыблемого аподиктизма, обличая его во враждебном отношении к революции, не принимая во внимание то, что для такого писателя, как Замятин, важнее была не спекулятивная критика наступившего после революции времени, а неприятие самой идеологии строительства нового мира и прежде всего неприятие официальной философии человека.

«Внутренняя динамика огромна, детали тщательно выправлены – прямо нагнетательный насос для слез, а не рассказ» [Асеев, 1922], – обнажая свое бессилие перед творческой тайной коллеги, писал о «Пещере» Н. Асеев. В еще более острой форме эта неспособность проникнуть в творческую лабораторию Замятина обнаружилась позднее, когда стали появляться фронтальные исследования по истории прозаических жанров советской литературы: рассказу «Пещера» вообще было отказано в каких-либо художественных достоинствах, а в качестве «отличительной» особенности отмечена «скудость стилистических красок и примитивность новеллистического рисунка» [Русский советский рассказ..., 1970, с. 108].

Как в случае с критическим выпадом Асеева, так и позднейшим литературоведческим «разбором» полемика велась с разных мыслительных уровней: горизонт текущих интересов не учитывал высоты культурно-исторической вертикали, социально-прагматический язык представал в полном рассогласовании с метафизикой и онтологией. Философский текст не поддавался эмпирическому измерению: этим в какой-то мере объясняется, почему так слепо и глухо был воспринят текст замятинского рассказа, почему оказалось незамеченным и неотмеченным то, что составляло его художественную уникальность, что определило мощное излучение интертекстуальной энергии и заглавного образа пещеры, и многократного повтора лексемы «глиняный».

«Глиняный миф» относится к числу распространенных в мировой культуре, он сквозит во многих библейских текстах: «Что глина в руке

горшечника, то вы в руке моей, Дом Израилев» (Иер. 18: 1). Метафоризируется сам образ горшечника. Его власть над глиной апостолы и пророки уподобляют власти Бога, создавшего человека из праха земного. «Пророк Исайя, объясняя всецелую зависимость человека от Бога, употребляет следующее аллегорическое выражение, заимствованное из общепринятого употребления глины: “мы глина, – говорит он, – а Ты образователь наш, и есть мы дело руки Твоей”»⁴. Сознывая себя творением из глины в руках Бога, человек, однако, противится тому, чтобы уподобиться глине в руках большевиков, превратиться в неодушевленный «стройматериал» их амбициозных планов, связанных с осуществлением грандиозного Проекта. С душевным надрывом признается Маша Мартину Мартинычу в утрате своей личной идентичности, оправдывая тем самым желание добровольно уйти из жизни и умоляя отдать ей флакончик с ядом: «Март, ведь меня все равно уже нет. Ведь это уже не я...» (с. 379). Но и Мартину Мартинычу нечем поддержать любимую женщину: «Я, Маша, тебя обманул... Я украл – понимаешь?... Я должен сейчас отнести назад, а я все сжег – я все сжег – все! Я не о поленьях, поленья – что! – ты же понимаешь?» (с. 379). Смерть героев наступает не только по причине физических страданий – от холода и голода: неотвратимо приближает ее и мучительно осознаваемая невозможность ощутить себя независимой личностью, самоидентифицироваться в обществе, где принцип тотального обобществления стал незыблемым законом жизни, где каждый может сказать о себе: «Ведь это уже не я». Исчезновение личности в человеке в результате императивно установленных норм жизни предстает как трагический итог осуществления «Проекта XX века».

Цельность художественного мира Замятина в высшей мере идейно-эстетической доказательности подтвердил «Рассказ о самом главном» (1924). Хотя определение жанровой природы произведения писатель выносит в заглавие, объективно – и по объему, и по характеру затронутых проблем, и по идейно-эстетической глубине их осмысления – «Рассказ...» больше соответствует жанровым критериям повести, так сказать, «тянет» на большую форму.

Внешней, видимой стороной своего действия, скрывающей глубину подтекстового содержания, он обращен к сюжету, отражавшему один из знаковых конфликтов революционного времени и ставшему одним из ак-

⁴ Азбука веры. URL: <https://azbyka.ru/biblia/in/?Is.45:9> (дата обращения 15.01.2025).

туальных в творчестве советских писателей 1920-х гг. К остроте конфликтной ситуации между гражданским долгом и личным чувством любви, дружбы, кровной родственности обращались и опытные мастера художественного слова, и начинающие писатели во всех разновидностях жанровой структуры художественной литературы – рассказа, романа, драмы, не исключая поэзии. Высоким читательским спросом одинаково пользовались и рассказ Б. Лавренева «Сорок первый», и пьеса К. Тренева «Любовь Яровая», и роман К. Федина «Города и годы». Лишенный конкретной номинации рассказ Б. Пильняка «Без названия» (1926) знаковым образом отмечал исключительную важность этой темы, как бы даже и не нуждающейся в конкретизирующих ее определениях. Примечателен в аспекте ее особой значимости роман Федина «Города и годы» (1924), где сложность отношений между чувством и долгом поверяется многообразием их вариантов и поворотов.

Действие романа развивается на протяжении двух первых десятилетий XX в. путем переноса его из бюргерской Германии в революционную Россию, и в центре оказываются разные варианты выхода из сложной ситуации столкновения чувств любви, дружбы и общественного служения. Если русский революционер Андрей Старцев, человек тонкой душевной организации, склонный к мучительным рефлексиям, ради любимой женщины поступает верностью общему делу, то сам оказывается убит бестрепетной рукой своего немецкого друга Курта Ванна, для которого верность служения идее и долгу как категорический императив бесспорна и бесценна. Вопрос о правоте героев, т. е. о том, что «главнее» – долг или чувство, будь то любовь или дружба, писатель оставляет открытым, уводя свое скрытое от читателя сочувствие к «предателю» Андрею Старцеву и сомнение в правоте самосудного поступка Курта Ванна в романный подтекст.

Для Замятина обращение к широко востребованной теме в «Рассказе о главном» не было дежурной данью литературной моде, безвольным погружением в мыслительный поток: мотив соотносительности чувства и долга в социальном поведении нового человека, человека революционной поры, соответствовал самой сути и глубине антропологической мысли писателя, выявляя общий код его поэтической системы. «Рассказу о самом главном» противопоставлено беглое, хрестоматийное чтение: может быть, даже более, чем в других случаях, его текст метафорически нагружен, насыщен символикой, знаками, иносказанием.

В отличие от рассказа «Пещера», где конфликт развивается в камерной обстановке питерской квартиры, действие «Рассказа о самом главном»

выведено на широкий простор событий Гражданской войны, неразрывно с острым накалом социальных противоречий, непосредственных столкновений классовых интересов.

Произведение начинается с четко обозначенной экспозиции, цель которой – отразить многомирность и многомерность человеческой жизни. В центре ее – жестокий мир классовой борьбы, разделительным символом которой является речной мост: «...из железа и синего неба – мост, туго выгнувший спину, выстрелы, облака. По ту сторону моста – орловские, советские мужики в *глиняных рубахах*; по эту сторону – неприятель; пестрые келбуйские мужики» (с. 412).

Сюжет рассказа отличает предельная степень остроты и напряжения. Если на одной стороне реки расположено село, где возмущенные крутым поворотом политики обобществления и продразверстки мужики решительно заявили: «Хватит, побаловали советские» (с. 414), то и в расположенном на другом берегу городе слышится та же мера решимости расправиться с врагом: «...в Келбуге мужики бунтуют... Побаловали, хватит» (с. 415). И возглавляют это противостояние с обеих сторон люди, обладающие богатым опытом участия в классовой борьбе и неотступной верностью служения долгу в духе овладевшей ими идеи. С одной стороны – Куковеров: «...лицо, синие – настежь, вслух обо всем – глаза, пропаханные тюрьмою морщины, волосы как пепел, палец желтый от табаку» (с. 414); с другой – Дорда, тоже понимающий «главное» в жизни как полную отдачу борьбе за общее дело, в данном случае как классовую правду, необратимо разделившую интересы города и деревни: «...и вот уже Дорда лежит в окопе. В окопе – влажная *глина*, под локтем у Дорды ямка, заряженными глазами сквозь бинокль он смотрит на мост, на келбуйские избы» (с. 415). И нет другой цели, как любой ценой уничтожить врага, заразив своей неотступностью тех, кто оказался в его подчинении: «И около Дорды – рябой, животом на *глине*, добродушно щелкая затвором, ворчит:

– Рази это война? На войне, бывало, кэ-эк хлобыстнет – голова костромская, кишки новгородские – разбирай...

Глиняная рубаха у него застегнута неверно – одна петля пропущена, – и сквозь видна желтая с шмелиным волосом грудь» (с. 416).

К характерным чертам нарративной структуры «Рассказа...» следует отнести ту особую значимость, которой наделена его экспозиция, акцентирующая фактор многомирности и многомерности бытия. Независимо от идеологической заторможенности, предельной замкнутости и интегри-

рованности сознания героев эти миры вторгаются в их жизнь, проявляя свою непреложную власть над человеком. «Мир: куст сирени – вечный, огромный, необъятный» (с. 412).

Так открываются экспозиция рассказа и весь его текст в целом. В этом мире есть место и сокровенным отношениям мужчины и женщины, и материнской любви, и мужской дружбе. К исполнению служебного долга Куковеров уходит, прервав свидание с любимой девушкой Талей; скрывая сердечную боль и тревогу за сына, на военное дело за порог родного дома Дорду провожает мать, а главных героев, оказавшихся на разных берегах социального противостояния, связывает давняя дружба, что придает сюжетной интриге особую остроту и напряженность. Когда Талья узнает о том, что Куковеров попал в плен, она бросается на выручку, преодолев неимоверные препятствия, рискуя жизнью, добирается до штаба Дорды, и, умоляя о спасении любимого человека, приходит в изумление, услышав в ответ:

«– Я его тоже люблю.

– Вы?

– Да, я. Мы с ним год сидели вместе в тюрьме... Это не забывается.

– Так, значит, вы... вы его не...

– Завтра я его расстреляю... Не я – ну, это все равно» (с. 429).

И расстрелял. Единственной уступкой с обеих сторон было лишь то, что один разрешил ночное свидание с Талей, а у другого не хватило сил отказаться от последней встречи с любимой, но для обоих главным осталось служение, долг, идея, собственное представление о чести.

Сомнение в истинности и единственности той дороги к правде и общему счастью, которая пролегает через мост беспощадной борьбы и противостояния, разрешается путем непреложной значимости того мира, который «над Землею, над сиренью, океанами, Rhopalocera, облаками, выстрелами: над Землею...» (с. 412), из которого исходит вера в единосущность человека, неизносимость его «глиняной рубахи».

«Глиняный миф» в «Рассказе о самом главном» так же значим, как и в рассказе «Пещера», только если в «Пещере» он выверяется судьбой отдельного человека как личности, какой предстает Мартин Мартиныч, то в «Рассказе о главном» он обращен к судьбе народа, представленного деревенскими и городскими мужиками в одинаково глиняных рубахах.

Частотность тропа «глиняный» в «Рассказе о самом главном» столь же велика, как и в «Пещере», но характер его нарративного функционирования даже более широк и многообразен. Авторской цели обнажения онто-

логического абсурда, когда борцом за всеобщее счастье выступает голяк и драчун «с черными дырками выбитых зубов» Филимошка, это соответствует в большей степени.

В плане многообразия форм нарративного функционирования мотива глины значима роль отдельных сценок, картин, эпизодов. Примером может служить сцена, где солдат из отряда Дорды тоскует о масштабах настоящей войны с келбуйскими мужиками: далеко не случайно «*глиняная рубаха* у него застегнута неверно – одна петля пропущена» (с. 416). Или вот другой эпизод из жизни в глиняном окопе, где Рябой говорит Дорде: «Нешто пойти к ним потолковать? Чего так-то, зря? Все-таки православные. И как у них там что, взглянем...» (с. 422). И здесь уже свою готовность стоять до конца проявляют сельские мужики, безжалостно убивая парламентариев с бывшим когда-то белым носовым платком на шапке.

Стихийное ощущение общечеловеческой родственности не оставляет героев и в самые драматические моменты противостояния. Когда дело дошло до расстрела по приказу Дорды пленных деревенских мужиков, Рябой и тут проявляет черты, свойственные ему как человеку, восходящему к божьему творению из глины: «Эй, ты, длинный! На колени бы стал, что ли. А то – кому в башку, а тебе в сиденье? Неладно выйдет.

Это говорит рябой, в *глиняной рубахе*, говорит добродушно, просто. Там, впереди – длинный становится на колени» (с. 426).

Автор не сдерживает горькой иронии по поводу тупой веры в благостный исход классовой борьбы как единственной дороги к всеобщему счастью: «...вместо я – мы, и у всех у нас одно, самое главное, единственное в жизни: чтобы через мост – и согнуть, сломить тех – прочь с дороги, с земли – чтобы не мешали... Чему? Да счастьем, конечно» (с. 416). Его личная боль от сознания невозможности сделать выбор между в одинаковой степени ослепленными ложной идеей воюющими сторонами мучительна и безысходна: «И это я – орловский и келбуйский, я – стреляю в себя, задыхаясь, мчусь через мост, с моста падаю вниз – руки крыльями – кричу...» (с. 412).

Стихийное ощущение природной близости – той глиняной органики, что восходит к высшей воле, – нисходящее иногда на мужиков, не снимает градуса мирского ожесточения, готовности идти до конца – взаимного уничтожения, что и определяет тот острый драматизм, которым проникнут «Рассказ о самом главном».

«Поэтические формулы – это первые узлы, – писал А. Н. Веселовский, – прикосновение к которым будит в нас ряды определенных образов, в од-

ном более, в другом менее, по мере нашего развития, опыта и способности умножать и сочетать вызванные образом ассоциации» [Веселовский, 1989, с. 282]. В этом всё дело: восприятие такого рода поэтических формул неразрывно связано с культурным опытом человека, уровнем его интеллектуально-духовного развития, однако в силу отказа нового общества от духовного наследия прошлого, куда входила и культура вероисповедания, в результате полной герметизации мыслительного процесса в рамках заданной цели читатель остался лишь со способностью социально-эмпирического мышления. До большинства читателей доходил лишь верхний слой повествовательного смысла, его подтекстовая глубина оказывалась недостижимой.

Герменевтика как наука о толковании художественных текстов оказалась в плену идеологического контроля, и в этом отношении неопределимую значимость приобретает «глиняный» контекст поминального письма М. Цветаевой, прозорливо восходящий к самым глубинным тайнам поэтической системы Е. Замятина. И роман «Мы», и в особенности «Пещера» и «Рассказ о самом главном», где глиняный миф положен в обоснование единичности природы человека, предупреждая об опасности разных форм идеологического и психологического тоталитаризма, обретают ту новую актуальность, которая неразрывна с пафосом общечеловеческих ценностей мира, любви, сотрудничества и в котором так остро нуждается современное общество.

Список литературы

- Асеев Н.* По морю бумажному // Красная новь. 1922. № 4. С. 245–247.
Веселовский А. Н. Историческая поэтика. М.: Высш. шк., 1989. 405 с.
Келдыш В. А. Е. И. Замятин // Евгений Замятин. Избранные произведения. М.: Сов. писатель, 1989. С. 12–36.
Русский советский рассказ. Очерки истории жанра. Л.: Наука, 1970. 736 с.
Советский русский рассказ 20-х годов. М.: Изд-во МГУ, 1990. 460 с.
Шкловский В. О рукописи «Избранное» Евгения Замятина // Евгений Замятин. Избранные произведения. М.: Сов. писатель, 1989. С. 5–11.
Якимова Л. П. Поэтика русской литературы в семиологическом освещении. Новосибирск: Изд-во СО РАН, 2022. 298 с.

Список источников

- Замятин Е. Избранные произведения. М.: Сов. писатель, 1989. 768 с.
 Соколов-Микитов И. С. Под созвездием Топора. Петроград 1917 года – знакомый и незнакомый. М.: Сов. Россия, 1991. 528 с.

References

- Aseev N. Po moryu bumazhnomu [Across the paper sea]. *Krasnaya nov'* [*Krasnaya Nov*], 1922, no. 4, pp. 245–247. (in Russ.)
 Keldysh V. A. E. I. Zamyatin [E. I. Zamyatin]. In: Evgeniy Zamyatin. *Izbrannye proizvedeniya* [Evgeny Zamyatin. Selected works]. Moscow, Sovetskii pisatel' Publ., 1989, pp. 12–36. (in Russ.)
 Russkii sovetskii rasskaz. Ocherki istorii zhanra [Russian Soviet story. Essays on the history of the genre]. Leningrad, Nauka, 1970, 736 p. (in Russ.)
 Sovetskii russkii rasskaz 20-kh godov [Soviet Russian story of the 20s]. Moscow, MSU Press, 1990, 460 p. (in Russ.)
 Shklovsky V. O rukopisi “Izbrannoe” Evgeniya Zamyatina [About the manuscript “Favorites” by Evgeny Zamyatin]. In: Evgeniy Zamyatin. *Izbrannye proizvedeniya* [Evgeny Zamyatin. Selected works]. Moscow, Sovetskii pisatel' Publ., 1989, pp. 5–11. (in Russ.)
 Yakimova L. P. Poetika russkoi literatury v semiologicheskom osveshchenii [Poetics of Russian literature in semiological light]. Novosibirsk, SB RAS Publ., 2022, 298 p. (in Russ.)
 Veselovsky A. N. Istoricheskaya poetika [Historical poetics]. Moscow, Vysshaya shkola Publ., 1989, 405 p. (in Russ.)

List of Sources

- Sokolov-Mikitov I. S. Pod sozvezdiem Topora. Petrograd 1917 goda – znakovyy i neznakovyy [Under the constellation Axe. Petrograd 1917 – familiar and unfamiliar]. Moscow, Sovetskaya Rossiya Publ., 1991, 528 p. (in Russ.)
 Zamyatin E. *Izbrannye proizvedeniya* [Selected works]. Moscow, Sovetskii pisatel' Publ., 1989, 768 p. (in Russ.)

Информация об авторе

Людмила Павловна Якимова, доктор филологических наук

Information about the Author

Lyudmila P. Yakimova, Doctor of Sciences (Philology)

*Статья поступила в редакцию 25.04.2025;
одобрена после рецензирования 12.05.2025; принята к публикации 12.05.2025
The article was submitted on 25.04.2025;
approved after reviewing on 12.05.2025; accepted for publication on 12.05.2025*