

Эднa Эндрюз

**ПРЕДЕЛЫ РУССКОЙ ДУШИ: ПОСТРОЕНИЕ
ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОСТРАНСТВА В ТВОРЧЕСТВЕ
М.А. БУЛГАКОВА И Е.И. ЗАМЯТИНА¹**

Если идеал Запада – материальное благополучие, то идеал России – преобразование души.

Св. Павел Флоренский

Утешитель же, Дух Святый, Которого пошлёт Отец во имя Моё, научит вас всему и напомнит вам всё, что Я говорил вам.

(От Иоанна, глава 14, строфа 26)

Мир жив еретиками – еретик Христос, Коперник, Толстой.

(В.И. Замятин, «Завтра»)

М.А. Булгаков и Е.И. Замятин прочно заняли свое место в литературе двадцатого века. Изучению их творчества посвящена большая исследовательская литература. О Булгакове написаны как фундаментальные работы, так и статьи, посвященные отдельным его произведениям (см. книги Э. Проффер, М.О. Чудаковой и Л. Милне, а также статьи – Ю.М. Лотмана и Б.М. Гаспарова). Менее изучен В.И. Замятин, в центре внимания литературоведов оказался его роман *Мы*. В меньшей степени изучаются его рассказы, особенно это относится к его зрелому произведению, «Рассказ о самом главном». Мы ставим своей задачей сопоставить романы Булгакова и указанный рассказ Замятина с позиций семиотики, выделив в качестве объекта наблюдения художественное пространство с его стержневым понятием «дома» и связанным с ним понятием «души».

Для сопоставления произведений Булгакова и Замятина есть достаточные основания: они писались в близкое время (двадцатые-тридцатые годы), переломное в социальном и политическом отношении, так или иначе поставившее вопрос о меняющихся обстоятельствах в жизни человека и о константах его бытия, о его непреходящих ценностях, о сущности самого

¹ Данная статья является маленькой частью большой работы, посвященной творчеству Булгакова и Замятина в контексте семиотики культуры (см. Andrews 2003).

существования. Время заставило политически независимых (неангажированных) писателей задать себе соответствующие вопросы и дать ответ на них в художественной форме. Кроме этих внешних обстоятельств, объединяющих авторов, наблюдается некоторое структурное сходство между их текстами: в обоих случаях над сюжетным повествованием надстраивается второй текст. У Булгакова – это повесть Мастера об Иешуа и Понтии Пилате, у Замятина – судьба Звезды. При различии авторских ценностных ориентаций, представленных в этих метатекстах, они выполняют по-своему «фокусирующую» функцию, в связях с ними в сюжетном повествовании более четко проявляются основные смысловые (константы, ориентиры) каждого из произведений.

Известно, что Ю.М. Лотман (Лотман 19926, I, 457–463) выделил в качестве структурно организующего пространства в творчестве М.А. Булгакова понятие *дом а*. Контраст, организующий сюжет, оказывается представленным в дихотомии: *дом* – *антидом*. Эта дихотомия рассматривается им как традиционная для русской литературы, четко проявленная в творчестве Пушкина с доминантой *дом а* и в творчестве Гоголя с доминантой *антидома*. Однако у Булгакова, трагически воспринявшего разрушение дома (ср. *Белую гвардию*, «Бег», «Собачье сердце», «Зойкину квартиру» и другие) как результат революционных событий, *антидом* становится доминантой современного ему бытия. При этом Булгаков не остается замкнутым в пространстве *антидома*. Смысловая дихотомия усложняется. Если сопоставить эту схему с идеей движения, то мы получим усложненный ее вариант (там же, 457):

ДОМ/СВОЁ

надёжный, культурный, охраняемый
«покровительственными богами»

ЛЕСНОЙ ДОМ/ЧУЖОЕ

дьявольское место, место
временной смерти, путешествие
в загробный мир

У Пушкина дом представляется как гуманное место, место традиций и человеческих ценностей, у Гоголя – акцент на противоположность дому – отсутствие дома, *антидом*, бюрократический мир, публичный дом, бездомность.

Согласно Лотману, символика дома-антидома для Булгакова «становится одной из организующих на всём протяжении творчества» (там же, 458). К примеру, вспомним проявления ложного дома в Мастере: нехорошая квартира, сумасшедший дом, Дом Грибоедова, особнячок Маргариты, дворец Понтия Пилата в Ершалаиме. В противовес этому, примерами настоящего дома/очага являются покой Мастера в загробном мире и необходимый набор параметров булгаковского *дома*: рояль, книги, ноты, (особенно из оперы «Фауст»), печка, зелёная лампа, который можно найти практически

во всех произведениях Булгакова, в том числе – *Театральный роман*, «Зойкина квартира», *Белая гвардия*, и «Дни Турбиных» (пьеса по роману БГ). Из противопоставления дом-антидом и рождается ведущая пространственная форма, организующая текст романа – дорога Мастера в поисках истинного дома, как цели движения.

Используя семиотическое моделирование Лотмана, мы предлагаем продолжить его анализ булгаковского текста расширением бинарной оси посредством тернарной системы знаков. Мы имеем в виду лотмановские принципы непрерывных и прерывных процессов (см. Лотман 1992а, 25–34):

(Схема в упрощённом виде)

	непрерывность		дом
напряжение	взрыв	антидом	бездомье (бездомность)

Сделав такую поправку, введём понятие «дороги», для чего обратимся к лотмановским принципам организации семиосферы. Итак, (1) семиосфера (т.е. семиотическое пространство) состоит из множества разнообразных, иерархических языков и так называемых культурных текстов; (2) единичные тексты и типы текстов могут оказаться в семиосфере, закодированные в языках недостаточно развитых для произведения значения из-за (а) потери самого кода текста или из-за (б) непереводаемости текста в определённый момент во времени и пространстве. В этой связи Лотман подчёркивает, что художественные тексты ведут себя иначе, чем нехудожественные:

Только художественные тексты могут быть предметом взаимоисключающих аксиологических оценок. Хотя художественным текстам в общей иерархии культуры отводится определённое место, они постоянно проявляют тенденцию к расположению на противоположных концах лестницы, то есть в исходной позиции задают некоторый конфликт, создающий потенциальную возможность дальнейшей нейтрализации в некоторых амбивалентных текстах... Внутренняя организация худ-ой литературы... изоморфна культуре как таковой, повторяет общие принципы её организации. Литература никогда не представляет собой аморфно-однородной суммы текстов: она не только организация, но и самоорганизующийся механизм. На самой высокой ступени организации она выделяет группы текстов более абстрактного, чем вся остальная масса текстов, уровня, то есть метатекстов (Лотман 1992б, I, 206–207).²

² Рассуждая о художественном пространстве в одном из своих писем Лотман замечает, что «в современной семиотике существует два совершенно различных понимания пространства, которые разнообразные популяризаторы сначала писавшие доносы на подозрительное новшество пространственного анализа (Кожин и др.) а затем ухватившиеся за модные слова, не отличают. Бахтин идет от идей физики (теории относительности) и рассматривает пространство и время как явления одного ряда (в

Таким образом, художественные тексты служат системой моделирования самой культуры и требуют собственного художественного пространства и определения роли границ в этом новообразующем пространстве. Любое художественное пространство представляет авторскую систему моделирования мира через особый язык пространственных отношений. Хотя само пространство – изобретение автора, язык является результатом определённой культуры определённого времени. С учётом основных пространственных форм – точечное, линейное, плоскостное и объёмное – художественное пространство определяется как многостороннее движение, и направленность возможна в линейном и плоскостном пространствах (там же, 414). Точечное пространство – атемпоральное (вневременное), поэтому именно линейное пространство «является удобным художественным языком для моделирования жизненного пути, дороги, развития героев во времени». Согласно Лотману, в *Мертвых душах* Гоголя присутствуют и точечное, и линейное пространства, где точечное пространство даёт дом и линейное – дорогу, которая является символом направленности пространства и движения героев художественного текста. Отметим, что гоголевская дорога по мнению Лотмана жёстко направляет движение в узко определённое, ограниченное пространство, дорога – «некоторый тип художественного пространства, а путь – движение литературного персонажа в этом пространстве, реализация или не-реализация дороги» (там же, 444–447). Однако, дорога у Гоголя не органичивается одним типом пространства; наоборот, она переходит и проникает во все виды пространства. В конечном счёте дорога и путь изоморфны друг другу и приводят к бесконечному восхождению или к бесконечному падению, т.е. к движению в бесконечность.

Говоря о бесконечности, мы должны иметь в виду по крайней мере 3 вида бесконечности: (1) бесконечность как математический предел; (2) как циклическое явление (в виде функции синуса); (3) как спираль (Andrews 2003, 82). Единственное условие – это не движение вперёд, а всего лишь динамика. В этой связи вспомним Священника Павла Флоренского (влияние Флоренского на Булгакова известно) и его понятие «потенциальная и актуальная бесконечность», где потенциальная бесконечность (ПБ) выражается переменным (например время, дифференциалы), а актуальная бесконечность (АБ) – постоянным/константой (познается не числом, а символом), как любое понятие или теорема. Итак, бесконечная непрерывность эквивалентна (более или менее) потенциальной бесконечности Флорен-

перспективе это восходит к Канту). Мы же (полагаю, что первыми стали исследовать эту проблему С. Неклюдов и я) исходим из математического (топологического) понятия пространства: пространством в этом смысле называется множество объектов (точек), между которыми существует отношение непрерывности....С этой точки зрения пространство – универсальный язык моделирования» (Лотман 1997, 270).

ского, а конечная непрерывность — актуальной бесконечности (Флоренский 1914/1990, I, ч. 2, 494–499).

Теперь рассмотрим те же пространственные отношения (точечное — дом, линейное — дорога) у Булгакова, который, исходя из определений бесконечности, уже по-новому, в отличие от Гоголя, представляет и уничтожает пространственные границы в своем тексте. Пространство (и время) у Булгакова существенно менее ограничено, чем у Гоголя. К примеру, вспомним разговор Воланда с Бездомным и Берлиозом о завтраке с Кантом; перемещение Стёпы Лиходеева из Москвы в Ялту, появление Берлиоза на балу Сатаны, внезапное перемещение Мастера с Маргаритой в подвальную квартиру, встреча Иешуа и Пилата в загробном мире (подобное явление имеет место и у Замятина в «Рассказе о самом главном» в пересечении миров и существовании неевклидова пространства). Есть множество других примеров, в которых главные действующие лица (точнее, все, кроме Бездомного) перемещаются из одной пространственно-временной плоскости в другую, включая и загробный мир. Но движение в пространстве не ограничивается перемещением персонажей (героев). Что особенно интересно — это куски ломающегося пространства, которые обнаруживаются через отдельные фразы, вдруг врывающиеся в повествование (см. у Лотмана: «обломки разрушившихся структур, своеобразные кометы этого пространства»; «пространство ломается при скоростях больших скорости света... и тогда наступают качественно новые условия существования пространства, характеризующиеся мнимыми параметрами»; Лотман 1992а, 104).

Например, во второй главе Понтий Пилат говорит: «О боги, боги, яду мне, яду...», и мы хорошо знаем, что только Пилат использует архаичную форму «боги», которая вдруг, ни с того, ни с сего возникает в пятой главе в доме Грибоедова в полночь, причем вся фраза произносится неизвестно кем. Таким образом, булгаковское пространство построено так, что два мира сталкиваются и переливаются в точке антидома (в первом случае, антидом — дворец Пилата, а во втором, антидом — дом Грибоедова). Такое построение абсолютно адекватно отражает лотмановское понятие «текст в тексте» (у Замятина в «Рассказе о самом главном» антидом охватывает вселенную и столкновение двух планет также происходит в «точке» антидома).

Итак, по нашему мнению, Булгаков предлагает новое моделирование художественного пространства, в котором возможно три вида направленности:

- истинная дорога (бесконечная непрерывность)
- ложная дорога (конечная непрерывность)
- бездорожье/отсутствие дороги (конечная непрерывность, т.е. покой)

Смерть Берлиоза неотвратима и окончательна – он лишён загробной жизни (т. е. мы имеем дело с проявлением *конечной прерывности* в результате принятия Берлиозом ложной дороги); Иешуа и Пилат продолжают свой вечный разговор, идя по бесконечной дороге истины, а сам Мастер находит покой, долгожданный вечный дом, освобождённый от дорог и лишённый движения.



В итоге, Булгаков переопределяет отношение к стремлению найти дом, совмещая его с желанием найти покой, т.е. дальше не двигаться. Именно в таком идеальном доме-очаге душа Мастера нашла покой. И это место покоя души находится в другой, не земной, плоскости существования. С одной стороны, может показаться, что такое переопределение ведёт к парадоксу в смысле построения непрерывного и прерывного художественного пространства в контексте бесконечного и конечного. Однако, это не так, если учесть работы Флоренского о потенциальной и актуальной бесконечностях (Флоренский 1914/1990). Для Мастера достижение вечного дома является синтезом поиска истины, выраженной стабильностью окружающего пространства и постоянством присутствия возлюбленной (Маргариты). Иешуа с Пилатом выбирают более традиционный путь – для них истинная дорога и есть дом. Судьба Берлиоза служит примером последствий выбора ложной дороги – уничтожение, вечная смерть. К концу романа все темпоральные и географические границы, обозначенные в начале романа, взрываются, разламываются, растворяясь в бесконечности.

В то время как Мастер с Маргаритой в поисках своего потерянного рая умирают, таким образом обретая его в вечном покое небытия, т.е. в *бесконечности актуальной*, герои Замятина проповедуют диалектику бессмертия; и дорогу, как диалектический путь, «грандиозной параболой уносящую мир в бесконечность» (Замятин, «Завтра»), но в бесконечность потенциальную, в которой нет места энтропии.³ Душа, являясь образующей

³ Один из главных принципов построения художественного пространства у Замятина выражается в оппозиции «энергия-энтропия». Согласно Замятину, писатель должен не только понять законы энергии и энтропии, но он еще должен «уже сегодня еретически говорить о завтра». «Вредная литература полезнее полезной: потому что она *антиэнтропийна*...она права через полтора века» («О литературе, революции, энтропии, и прочем»; Замятин 1988, 447).

константой булгаковского вечного дома в терминах замятинской философии предстает перед нами как «живая-мертвая» (Замятин, «О литературе, революции, энтропии и прочем»; Замятин 1988, 449), в то время как у Замятина душа — «живая-живая» — субстанция вечного движения духа, умирающего только чтобы родиться снова и снова...

В «Рассказе о самом главном» Замятина мы видим интересное развитие построения структуры текста, начатое человечьими кусочками в «Уездном» и «На куличках», продолженное раздроблением миров в «Драконе», но уже с новой чертой удивительной скорости движения из разных миров в неизвестность, и законченное здесь катаклизмом столкновения разных планет. Когда рассказ вышел в печать в 1924-м году в «Русском современнике» критики характеризовали его как произведение, в котором автор «нисколько не похож на профессиональных отражателей революционного быта. Его, как и Горького, волнует внутренний мир человека, влечет в затасинную глубь подсознания» (Барабанов 1988, 546). Горький писал, что «Рассказ, написанный по Эйнштейну, как, например, у Замятина, это уже не искусство, а попытка иллюстрировать некую философскую теорию». Однако многие критики считали рассказ неудачным: он «ничего нового или выдающегося не представляет; [...] второй, звездный эпизод еще слабее и банальнее; [...] если старые формы в этом рассказе и преодолены, то наряду с ними преодолена и основная особенность художественного слова — его способность волновать читателя» (там же, 546–548).

Не остается ни малейшего сомнения в том, что современники Замятина не поняли «Рассказ о самом главном», читая его вне контекста предыдущих замятинских текстов, где уже обозначено множество миров (см. рассказ «Дракон») и повествование построено параллельными текстами, в том числе математическими, числовыми, визуальными и цветовыми на оси смещения времен (особенно см. роман *Мы*).

«Рассказ о самом главном» политематичен, в нем заложены такие темы, как город и деревня, проблемы советской власти и диктатуры пролетариата, локальные вспышки гражданской войны после ее завершения, а также мужчина и женщина, любовь и готовность к самопожертвованию. Одна из тайн мастерства Замятина состоит в этой способности набором кратчайших эпизодов, обрывков, импульсов предельно расширить пространство изображения, представляя безграничность жизни и предопределяя авторскую и читательскую потребность в ее целостном осмыслении. Это многообразие скрепляется сюжетным конфликтом, выраженным столкновением двух отношений к социальному устройству мира. Келбуйские отказываются признавать назначенного советскими председателя Филимошку, беднее которого в деревне нет, что и приводит к вооруженному столкновению и подавлению мятежа и расстрелу главного героя, представляющего келбуй-

скую сторону. Однако, как само сюжетное событие, так и все многообразие изображаемой жизни, на фоне которого оно происходит, является лишь поводом и основой осмысления фундаментальных понятий бытия. Автор использует множество вербальных и композиционных приемов для создания художественного пространства текста. Уже во втором абзаце рассказа: «По ту сторону моста – орловские, советские мужики в глиняных рубашках, по эту сторону – неприятель: пестрые келбуйские мужики» по существу задан основной конфликт текста. Однако этот конфликт не исчерпывается простым бинарным сопоставлением, и не может быть понят без параллельного «звездного» сюжета, взаимосвязей и пересечений всех трех основных составляющих замятинского художественного пространства.

Как у Булгакова в структуре *Мастера и Маргариты* (московский и ершалаимский тексты), Замятин объединяет две линии повествования (на разных планетах: «Земля» и «Звезда»). На Звезде кончается кислород и она летит прямо на столкновение с Землей. Читая этот рассказ, мы имеем дело, как Горький правильно отметил, со сложнейшим текстом о философии жизни и, я бы добавила, о бессмертии жизни (души). Момент пересечения миров является одним из главных событий рассказа. Происходит это в Духов день (25-го мая). Значимость Духова дня нельзя игнорировать (вспомним, что у Замятина «не бывает случайных образов») и придется объяснить значение этого дня, чтобы понять «самое главное». Чтобы лучше представить замысел Замятина, обратим внимание на действующих лиц в рассказе – Куковеров, Дорда, Талия, мать Дорды, Rhopalocera, «я» («новые, огненные»), Мать на звезде, невестка, ее два сына (младший, слепой будет убит в конце концов своим старшим братом).

Куковеров, келбуйский, влюблен в молодую, 18-летнюю девушку, Талию; он описан как сильно курящий человек с желтым пальцем, у него никогда нет спичек, волосы как пепел («кудрявые» и «курчавые»), ему не долго осталось жить; он зажигает папиросы луной и слышит (или ему кажется, что слышит) неслышимое слово Тали. Его фамилия ассоциируется с куколкой (см. Rhopalocera) и с кукушкой («скажи сколько мне жить»). Талия любит Куковерова и пытается его спасти от расстрела, обращаясь к Дорде. Rhopalocera влезает на талины колени, она гладит ему спинку и говорит ему «одно неслышимое слово».

Дорда – главный орловский-советский, весь металлический с заряженными глазами. Он сидел вместе с Куковеровым при старом режиме, живет у матери. Он описан как «револьвер»; дает Куковерову шанс убить его и убежать, нарочно оставляя свой пистолет на столе. Он любит Куковерова, своего старого друга и товарища. Может быть он вспоминает, как мать провожая его, все причитала: «С Христом все трудящие были – пастухи, волхвы, и ангелы».

Rhopalocera – желто-розовый червь, «я» в этом мире, с рогом на хвосте. Ему, немому, сегодня умереть – в куколку. Rhopalocera – как кусок динамита – готовится взорваться, разлететься на кусочки и превратиться в новое целое существо.⁴

На звезде тоже есть Мать (с большой буквы) – мраморная, каменная с желтой тысячелетней улыбкой; губы у нее свиты в тугое кольцо – как умирающий в куколку Rhopalocera. Ее младший сын слепой, держит голову по-птичьи, согнутую на бок шеи. Старший сын убивает младшего брата, вытягивает голову в плечи по-черепаши. У его жены зеленые глаза; ее показывают в акте совокупления.

Следует отметить еще одно действующее лицо – «я» – которое проходит через весь сюжет, где «я» относится к червю Rhopalocera, к орловским и к келбуйским (см. также «я стреляю в себя, мчусь через мост»; «в багровом пламени – новые, огненные я, и потом в белом теплом тумане...»; «Я одна – я, Мать, живу тысячу кругов – я одна знаю, куда»; «И я – человек. Если бы не быть человеком, если б...»).

Художественное пространство у Замятина еще менее ограничено, чем у Булгакова и Гоголя. К примеру, каменная баба по пояс в земле – та же самая Мать со звезды, которая погибнет со своими детьми без воздуха – она уже находится среди Куковерова и Тали – именно в Духов день. Уже случилось столкновение планет в самом начале рассказа, – времена сменялись (вспомним как лопнула пружина часов у Куковерова; несущийся день, несущиеся синие куски). Почти гоголевская фантазмагория быта и в замятинском пространстве обусловлена дьявольскими силами социального мира, действующими на существующий параллельно, внутренний мир человека и в конце концов вызывающими разлад души и тела. Но параллельные линии, не пересекающиеся в евклидовой геометрии, обязательно пересекаются в замятинском неевклидовом пространстве (эта тема хорошо развита в романе *Мы*). Поэтому мать Дорды смотрит на своего сына, предвидя его неизбежную гибель, как и Мать на звезде, глядя на своих сыновей, предвидит, что старший убьет младшего (обратим внимание на жилку Дорды и убитого мальчика на звезде). Итак, в замятинском тексте есть только точки – «кусочки» – человечьи, птичьи, черепаши – точки, которые собираются вместе и распускаются как цветы во взрыве, приводящем непременно к рождению новой жизни. И эта новая жизнь не в загробном мире, а в человеческом, реальном мире.

Самая интересная иновация замятинского текста – это повествовательное «я», которое одновременно находится рядом со всеми во всех временах

⁴ Rhopalocera – неологизм, придуманный Замятиным для «Рассказа о самом главном». Это слово состоит из двух корней: первый – греческий (ропало(н) – «палка»), и второй – латинский (сера – «воск, сера, составляющая часть взрывчатого вещества»).

– с Талей и Куковеровым, с Матерью и детьми на звезде, с келбуйскими и орловскими, с червяком – Rhopalosaga – живое или мёртвое, но всегда рядом со всеми, передавая их ощущения и мучения. Этот постоянный повествователь в известной степени ассоциируется с приходом Святого Духа после вознесения Христа (в Троицу/Духов день). Парадокс здесь состоит в том, что 25го мая 1922 года действительно был праздник, только другой – Вознесенье Господне, когда Христос воснесся в Небеса и оставил человечество временно – до прихода Святого Духа в Троицу (через 10 дней согласно библейскому тексту). Тот христианский святой дух является частью Троицы и вечно утешает в самые страшные моменты жизни, никогда не отлучаясь. И авторское «я» также сопровождает каждого из героев рассказа. В этой связи вспоминаем слова Замятина о случайных образах и синтетизме: «Отдельными, случайными образами я пользуюсь редко: они – только искры, они живут одну секунду – и тухнут, забываются. Случайный образ – от неумения сосредоточиться, по-настоящему увидеть, поверить» («О синтетизме»; Замятин 1988, 417).

Если у Гоголя расширение художественного пространства (по словам Лотмана) «превращается в бездонность, невозможную для жизни», то у Замятина распавшееся на куски пространство бытия (от «На куличках» до романа *Мы*) в конце концов, пройдя огонь и воды, и медные трубы, в «Рассказе о самом главном» трансформируется в потенциально бесконечное (т.е. переменное) пространство, в котором самое главное (и это сказано во время братоубийственной войны) – «смерти нет». Думается, что Куковеров на самом деле отличается от Дорды в основном тем, что он постиг истину – смерти нет, а Дорда еще не дордел (дозрел) до этой истины.⁵ То, что оба обречены – бесспорно. Но это все-таки не самое главное....

Замятин выбрал одну из сложнейших, болезненных тем человеческой истории – гражданскую войну; когда брат убивает брата, сын – отца. Когда душа человеческая более всего страдает и рвётся на части. И эта душа всё равно живёт и будет жить, несмотря на все ужасы жизни на земле или даже на звезде – неважно – во вселенной. Потому что у Замятина нет предела души ни во времени, ни в пространстве. Душа по Замятину – субстанция общечеловеческая, общеприродная: она и келбуйская и орловская, белая и красная, русская и нерусская, земная и инопланетная, человечья и червячья.

⁵ Следует отметить, что Замятин очень часто включает в свои произведения неологизмы, образованные из разных языков, числительных и изобразительных фигур, и спорные этимологии (например, слово «синтетизм» вместо «синтез»; названия действующих лиц в романе *Мы*, и т.д.). Замятин, в качестве еретика, считает необходимым создавать новые формы и значения, расширять семантическое поле слова, отрицать сегодняшнюю правду, и все это чтобы бороться с «энтропией человеческой мысли» (Замятин 1988, 447).

В конце своего произведения Замятин собирает куски раздробленных миров и времён в зачатие новой и в то же время вечной души. И когда кажется, что это – всё – конец, «она навек погибла», как в *Фаусте*, мы будто слышим вновь всё тот же «Голос свыше: спасена».

Л и т е р а т у р а

- Andrews E. 2003. *Conversations with Lotman: Cultural Semiotics in Language, Literature and Cognition*. Toronto.
- Andrews E., T. Lahusen, E. Maksimova. 1994. *О синтетизме, математике, и прочем... Роман «Мы» Е.И. Замятина*. СПб.
- Барабанов Е. 1988. «Комментарии», Евгений Замятин. *Сочинения*. М., 524–575
- Замятин Е.И. 1988. *Сочинения*. М.
- Лотман Ю.М. 1992а. *Культура и взрыв*. М.
- Лотман Ю.М. 1992б. *Избранные статьи в трех томах*. Таллинн.
- Лотман Ю.М. 1997. *Письма. 1940–1993*. М.
- Лотман Ю.М. 2000. *Семиосфера*. СПб.
- Флоренский П.А. 1914/1990. *Столп и утверждение истины*. Т. I. М.
- Флоренский П.А. 1922. *Мнимости в геометрии*. М.
- Чудакова М.О. 1988. *Жизнеописание Михаила Булгакова*. М.