

**Л.Н. Дмитриевская**

**ОБРАЗ МИРА И ОБРАЗ ЧЕЛОВЕКА:  
ПЕЙЗАЖ, ПОРТРЕТ, ИНТЕРЬЕР  
В РОМАНЕ Е. ЗАМЯТИНА «МЫ»**

*Монография*

*2-е издание, стереотипное*

Москва  
Издательство «ФЛИНТА»  
2016

УДК 821.161.1-31  
ББК 83.3 (2Рос=Рус)-44  
Д53

**Научный редактор:**

д.ф.н., профессор *И.Г. Минералова*

**Дмитриевская Л.Н.**

Д53      Образ мира и образ человека: пейзаж, портрет, интерьер в романе Е. Замятина «Мы» [Электронный ресурс] : монография / Л.Н. Дмитриевская. — 2-е изд., стер. — М.: ФЛИНТА, 2016. — 120 с.

ISBN 978-5-9765-2804-8

В монографии Л.Н. Дмитриевской дан новый взгляд на роман Е. Замятина «Мы»: через пейзаж, портрет, интерьер рассмотрены образ мира и образы героев. Автор обращает внимание на художественный стиль Е. Замятина и функциональность описательных средств в романе. Е. Замятин раскрывается как мастер словесной живописи и живописной стилизации.

УДК 821.161.1-31

ББК 83.3 (2Рос=Рус)-44

ISBN 978-5-9765-2804-8

© Дмитриевская Л.Н., 2016

© Издательство «ФЛИНТА», 2016

---

## СОДЕРЖАНИЕ

Творческое кредо Е. Замятина: «+, –, – –»	4
«МЫ»: памфлет, антиутопия или пророчество?	11
Образ будущего в литературе 1910–20-х годов. Рождение замысла романа «МЫ»	19
<b>Пейзаж в романе Е. Замятина «МЫ»: образы трёх миров через диалог художественных методов</b>	<b>26</b>
<b>Портреты героев в романе «МЫ»</b>	<b>59</b>
<b>Интерьер в романе Е. Замятина «МЫ»: образ мира и образ человека</b>	<b>95</b>
Заключение	108
Иллюстрации	110

## Творческое кредо Е. Замятина:

«+, —, — —»

*«...ощущение необычайной стремительности, динамичности нашей эпохи, ... чувство времени – развито до умения давать только синтетическую суть вещей»<sup>1</sup>.*

«+, —, — —

*вот три школы в искусстве – и нет никаких других. Утверждение; отрицание; и синтез – отрицание отрицания»<sup>2</sup>,* – так начинает свою статью о «Синтетизме» (1922) Е. Замятин.

Большое искусство рубежа веков – с 1890-х по 1920-е включительно – живёт идеей синтеза, творит, сгущая, сжимая мысль в малую форму, ёмкий образ, символ. Вот требование мира к современному искусству, живущего стремительно в ускорившемся времени: *«Старых, медленных, дормезных описаний нет: лаконизм – но огромная заряженность, высоковольтность каждого слова. В секунду – нужно вжать столько, сколько раньше в шестидесятисекундную минуту: и синтаксис – эллиптичен, летуч, сложные пирамиды периодов – разбросаны по камням самостоятельных предложений. В быстроте канонизированное привычное ускользает от глаза: отсюда – необычная, часто странная символика и лексика. Образ – остр, синтетичен, в нём – только одна основная черта, какую успеешь заметить с автомобиля»<sup>3</sup>.*

---

<sup>1</sup> Замятин, Е. О синтетизме [Текст] / Замятин, Е. // Собрание сочинений: в 5 т. Т.3. Лица. – М.: «Русская книга», 2004, С. 171.

<sup>2</sup> Замятин, Е. О синтетизме [Текст] / Замятин, Е. // Там же. С. 164.

<sup>3</sup> Замятин, Е. О литературе, революции, энтропии и прочем [Текст] / Замятин, Е. // Там же. Т.3., С.179.

---

Символисты, футуристы, кубисты, суперматисты... «и все мы, – пишет Е. Замятин, – большие и малые, работающие в сегодняшнем искусстве»<sup>4</sup>, творят, стараясь по-своему остановить мгновение, вместить на полотно, в стихотворение, в кинокартину огромный ассоциативно развивающийся смысл.

Наверное, в ближайшей перспективе подобную эпоху можно увидеть только в средневековье: тогда искусство тоже было заряжено концентратом смыслов, правда, объяснялось это не насыщенностью каждой секунды времени, а духовной, религиозной заряженностью.

Идею синтеза в искусстве развивают на рубеже веков, прежде всего, символисты<sup>5</sup>, опираясь на труды языковеда, литературоведа, крупного теоретика лингвистики А.А. Потебни.

По мнению А.А. Потебни, в основе художественного творчества лежит взаимодействие внешней и внутренней формы произведения. Внутренняя форма всегда больше внешней, и от жанра зависит насколько больше<sup>6</sup>: в малом жанре пословицы, в стихотворении сжат колоссальный смысл, который разворачивается ассоциативно, через метафору; проза же (особенно роман) более гармонична во взаимодействии внутренней и внешней формы – этот род литературы не стремится к сгущению, концентрации смысла в ма-

---

<sup>4</sup> Замятин, Е. О синтетизме [Текст] / Замятин, Е. // Там же. Т.3., С. 165.

<sup>5</sup> Минералова, И.Г. Русская литература серебряного века (поэтика символизма) [Текст] – М., 1999.

<sup>6</sup> А.А. Потебня в главе «Поэзия. Проза. Сгущение мысли» в книге «Мысль и язык», уподобляя литературные роды и виды слову, пишет: «Символизм языка, по-видимому, может быть назван его поэтичностью; наоборот, забвение внутренней формы кажется нам прозаичностью слова. Если это сравнение верно, то вопрос об изменении внутренней формы слова оказывается тождественным с вопросом об отношении языка к поэзии и прозе, то есть к литературной форме вообще». (Потебня, А.А. Мысль и язык [Текст] – Л.: Лабиринт, 2007, С. 155.)

лом объёме.

Но эпоха рубежа веков с её стремительностью, динамичностью потребовала от художников всех видов искусств «*давать только синтетическую суть вещей*». Появляется и особый вид прозы, вбирающей в себя присущие поэзии лиричность, ассоциативность, насыщенность образов. В этом плане особенно показательна проза А.П. Чехова, И.А. Бунина, А. Белого, Е. Замятина, Б. Пильняка, Ю. Олеши... (Недаром в романе «Мы» герой-повествователь Д-503 называет свои конспекты *поэмой*, попутно придумывая название – «Мы».)

Специалист по художественному синтезу в русской и мировой художественной культуре, основатель научной школы по изучению синтеза в русской литературе И.Г. Минералова несколько статей посвятила Е. Замятину, в одной из которых заметила: «*Именно благодаря ему свежо зазвучали идеи синтеза искусств* (здесь и далее в цитатах выделено нами – Л.Д.), *идеи, провозглашенные символистами и за полтора десятилетия изрядно потертые*»<sup>7</sup>.

У Е. Замятина внутренняя форма лучших произведений многократно шире внешней формы, что достигается чаще всего за счёт богатой метафоричности языка. Внешняя форма и содержание, например романа «Мы», крайне просты: они строятся на противопоставлениях Единого государства – мира за зелёной стеной, серых людей-номеров – мохнатых диких людей... Если «прочитать» лишь внешнюю форму, роман может показаться надуманным, сконструированным и неглубоким, но... Образы в романе претендуют быть «экс-

---

<sup>7</sup> Минералова, И.Г. Евгений Замятин как мастер словесной живописи [Текст] / Минералова И.Г. // Национальный и региональный «космо-психологос» в художественном мире писателей русского подстепья (И.А. Бунин, Е.И. Замятин, М.М. Пришвин). Научные доклады, статьи, очерки, заметки, тезисы, документы. – Елец, 2006, С. 328.

---

трактом»: *«только суть, экстракт, синтез, открывающийся глазу в сотую секунды, когда собраны в фокусе, спрессованы, заострены все чувства»*<sup>8</sup>.

В этом плане интересен используемый Замятиным знак «— —», в предложении равный многоточию (в повести «Островитяне» в подобных случаях стоит многоточие)<sup>9</sup>. В романе «Мы» «— —» используется часто как обозначение фигуры умолчания, когда повествование прерывается сильными эмоциями, неоднозначным, непонятым или опасным для героя Д-503 выводом. Например, этим знаком обрываются размышления о душе (после того, как был поставлен диагноз, что у Д-503 она есть): *«Душа? Это странное, древнее, давно забытое слово. Мы говорили иногда «душа в душу», «равнодушно», «душегуб», но душа — —»*. Эллиптических концовок предложений в романе много. Каждый раз в знаке «— —» Д-503 сгущает, сжимает философскую мысль, даёт выражение всего сложного, опасного, для себя непонятого...

Знак «— —» графический, чертёжный. Таким образом, в «Мы» представлен синтез слова и графики: линия наполнена ёмким смыслом, и смысловую напряжённость линий в романе автор подготавливает словом. В статье «О синкретизме» Е. Замятин писал, что в десятки линий современного художника<sup>10</sup> *«вложено столько же творческого напряжения, сколько вчерашнее искусство вкладывало в сотни. И оттого каждая из линий несёт в себе заряд в десять раз больший»*<sup>11</sup>. В романе «Мы» Е. Замятин проявил себя как современный художник.

---

<sup>8</sup> Замятин, Е. О синтетизме [Текст] / Замятин, Е. // Там же. Т.3., С. 171.

<sup>9</sup> Такой же знак, как фигуру умолчания, можно встретить в романе А. Ремизова «Часы» (1908).

<sup>10</sup> Е. Замятин считает таким художником Юрия Анненкова. Часть статьи «О синтетизме» посвящена именно ему.

<sup>11</sup> Замятин, Е. О синтетизме [Текст] / Замятин, Е. // Там же. Т.3., С. 172.

И.Г. Минералова в статье «Е. Замятин как мастер словесной живописи» находит у писателя с инженерным образованием талант рисовальщика: *«Дело ведь явно не только в том, что инженер не имеет права не владеть начертательной геометрией, вынужден мыслить «объемно», но ему живопись и ее искания и открытия родственны изначально»*<sup>12</sup>.

Уже с первых повестей («Уездное», «На куличках», «Алатырь» и др. произведений 1910-х годов) Е. Замятин раскрывается как синтетическое дарование, способное идею своей прозы отразить в рисунке. Этот факт подтверждает проект обложки к повести «На куличках».

Писатель предлагал три варианта иллюстраций, которые на языке другого искусства должны были донести чувство одиночества уездной России: *«Первая. Чёрное небо – звезда – одна, может быть, и ниже и ближе других. Внизу – высокая, глухая стена – циклопическая. У подножия стены, спиною к зрителю, отдельные, одинокие, чёрные силуэты людей, не то бьющихся в эту стену, не то старающихся увидеть звёзды.*

*Вторая. Чёрный утёс – край света. Внизу крутится бесконечный океан. На краю утёса – мужская фигура протягивает руки к солнцу, может быть, у солнца – женское лицо.*

*Третья. То же, что и в первой, – чёрное, звёздное небо. Внизу ночной океан и головы тонущих людей: одиночки, по двое. Рты раскрыты, кричат, никто не слышит»*<sup>13</sup>.

Словесная иллюстрация к повести «На куличках» – это тот самый «экстракт» смысла, о котором Е. Замятин позже будет писать в своих статьях.

---

<sup>12</sup> Минералова, И.Г. Евгений Замятин как мастер словесной живописи [Текст] // Там же. С. 328.

<sup>13</sup> Цитируется по: Комлик, Н.Н. Е.И. Замятин в жизни и творчестве: учебное пособие для школ, гимназий, лицеев и колледжей [Текст] – М.: ООО «ТИД «Русское слово – РС», 2010, С. 33.



---

Все творчество Замятина синтетично ещё и потому, что он 1) писатель – по дарованию свыше и 2) инженер, корабельный архитектор – по образованию. Со дня окончания Петербургского политехнического института Замятин успешно совмещает литературное творчество с деятельностью специалиста в морской инженерии: повести и рассказы выходят в печати параллельно со статьями о кораблестроении, художественное творчество соседствует с логарифмами, чертежами, инженерными проектами...

Образ корабля в художественном творчестве Замятина не случайно стал ёмким символом современного мира, который потерял устойчивость и едва держится на плаву: *«По вечерам и по ночам – домов в Петербурге больше нет: есть шестиэтажные каменные корабли. Одиноким шестиэтажным миром несётся корабль по каменным волнам среди других одиноких шестиэтажных миров; огнями бесчисленных кают сверкает корабль в разбушевавшийся каменный океан улиц. И, конечно, в каютах не жильцы: там – пассажиры»*<sup>14</sup> (рассказ «Мамай»). Образ корабля будет часто встречаться и в романе «Мы».

В 1916-м Замятина как специалиста по корабельной архитектуре направляют в Англию для наблюдения за постройкой русских ледоколов. *«Там – строил корабли, смотрел развалины замков, слушал, как бухают бомбы с немецких цеппелинов, писал повесть “Островитяне”»*<sup>15</sup>, – так, одним предложением, об этом периоде своей жизни напишет Замятин в автобиографии.

Английская диалогия «Островитяне» (1918), «Ловец человеков» (1921) – «уездное» из английской жизни. В них зарождаются образы, идеи, символы романа «Мы», в котором

---

<sup>14</sup> Замятин, Е. Мамай [Текст] / Замятин, Е. // Там же. Т.1, С. 475.

<sup>15</sup> Замятин, Е. Автобиография [Текст] / Замятин, Е. // Там же. Т.2, С. 4.

«уездное» разрастётся до всемирного, пророческого образа будущего, где цивилизация победила природу, разум – мечту, машина – человека... В этих произведениях Е. Замятин стилизует рациональное, механически выверенное, телеграфное мышление цивилизованного человека. С языком он работает как инженер, оттачивая каждое слово до ёмкой метафоры.

Стиль «Островитян» и «Ловца человеков» оценил критик 20-х годов А.К. Воронский: *«Впервые художником дан тот отчеканенный, сгущённый стиль с тире, пропусками, намёками, недосказаниями, та кружевная работа над словом и поклонение слову...»*<sup>16</sup> Правда, критик упрекнул и в манерности, пересыщенности, игре со словом.

В английской дилогии и «Мы» сильна связь слова с живописью<sup>17</sup>: большую смысловую роль играет цветовой эпитет. В рассказе «Ловец человеков» через белый – розовый – затем малиновый цвета в подтексте проводится мысль о внешней мёртвенности, но внутренне ещё живущей душе Лори. Через цвет характеризуются герои романа «Мы»: серые безликие нумера, синяя и розовая О-90, шафранно-жёлтая в Древнем Доме I-330... Цвет – символ, экстракт смысла, но смысла не всегда рационально объяснимого, чаще интуитивно чувствуемого. Цвет заменяет описание, становится портретом, символом..., потому что для Е. Замятина *«старых, медленных, дормезных описаний нет»*, есть *«лаконизм – но огромная заряженность, высоковольтность каждого слова»*<sup>18</sup>.

---

<sup>16</sup> Воронский, А.К. Литературные силуэты. Евг. Замятин [Электронный ресурс] // [http://az.lib.ru/w/woronskij\\_a\\_k/text\\_0080.shtml](http://az.lib.ru/w/woronskij_a_k/text_0080.shtml)

<sup>17</sup> Смысловая плотность произведений 1920-х – начала 30-х годов достигается уже не столько через синтез с живописью, сколько через обращение к мифологии («Север», «Знамение», «Землемер» и др.), параллелям с историей Древней Руси и последними днями Древнего Рима («Куни», «Атилла», «Бич Божий»).

<sup>18</sup> Замятин, Е. О литературе, революции, энтропии и прочем [Текст] /

---

## **«Мы»: памфлет, антиутопия или пророчество?**

Не успев выйти в печать в Советском Союзе, роман «Мы» Е. Замятина разошёлся в рукописи и сразу привлёк внимание критики – в нём увидели, главным образом, памфлет на социалистическое, капиталистическое общество, и признали также его роль прогноза на будущее. О памфлетности романа в Советском союзе писали больше, чем о пророческой роли.

После выхода романа в Америке (Нью-Йорк, 1924 год) и Европе (Прага, 1927 год) западная критика назвала его **антиутопией**<sup>19</sup>, положив начало огромному пласту исследований нового жанра. С конца 80-х годов XX века, когда роман был впервые опубликован на родине – в 1988 году вместе с романом О. Хаксли «О дивный новый мир» – русская филология подключилась к исследованию романа-антиутопии, забыв о его «памфлетности».

О «Мы» как о романе-пророчестве исследователи упоминали нередко, но всё же эта его роль в XX веке не мыслилась первостепенной. XXI век, возможно, снова поменяет акценты в оценке романа.

---

Замятин, Е. // Там же. Т.3., С. 179.

<sup>19</sup> «АНТИУТОПИЯ (греч. Anti – против, utopia утопия) – пародия на жанр утопии; подобно сатире, может придавать своеобразие самым различным жанрам: роману, поэме, пьесе, рассказу. Если утописты предлагали человечеству рецепт спасения от всех социальных и нравственных бед, то антиутописты, как правило, предлагают читателю разобраться, как расплачивается простой обыватель за всеобщее счастье». (Б.А. Ланин.) (Литературная энциклопедия терминов и понятий [Текст] // Под ред.: А.Н. Николюкина. – М., 2003, С. 38.

## Памфлет?

В начале 20-х годов знаменитый критик А.К. Воронский откликнулся на рукописный ещё роман «Мы», который он оценил с художественной стороны, но не принял с точки зрения идеологической: *«Роман о будущем, фантастический роман. Но это не утопия, это художественный памфлет о настоящем и вместе с тем попытка прогноза на будущее»*. Далее критик с позиции истинного коммуниста, искренне верящего в возможность воплощения всеобщего равенства и счастливой жизни, поясняет своё неприятие романа: *«Роман производит тяжелое и странное впечатление. Написать художественную пародию и изобразить коммунизм в виде какой-то сверх-казармы под огромным стеклянным колпаком не ново: так издревле упражнялись противники социализма – путь торный и бесславный. <...> И все здесь неверно. Коммунизм не стремится покорить общество под ножи единого государства, наоборот, он стремится к его уничтожению, к тому, чтобы оно отмерло. Коммунизм не ставит целью поглощение “Я” – “Мы”, он ведет к синтезу личности с общественным коллективом...»<sup>20</sup>*.

Итак, знаменитый критик 20-х годов А.К. Воронский почувствовал, что роман Е. Замятина «Мы» – это *«попытка прогноза в будущее»*, но раскритиковал его как *«памфлет о настоящем»*. Замятину такой взгляд показался узким: видимо, он не разделял романтического взгляда на коммунизм.

Думается, что автор романа ответил критику(ам) в статье «О литературе, революции, энтропии и прочем» (1923), сравнив современных критиков с человеком, который потерял вещь «в-вон т-там», но ищет её тут под фонарём, где светло и всё видно. Идея коммунизма и социализма в данном случае

---

<sup>20</sup> Воронский, А.К. Литературные силуэты. Евг. Замятин [Электронный ресурс] // [http://az.lib.ru/w/woronskij\\_a\\_k/text\\_0080.shtml](http://az.lib.ru/w/woronskij_a_k/text_0080.shtml)

---

такой фонарь.

В 1932 году в интервью журналисту Фредерику Лефевру для журнала «Les Nouvelles» Замятин опроверг обвинения романа «Мы» в узкополитической, памфлетной направленности и оценил его значение шире: *«Близорукие рецензенты увидели в этой вещи не больше, чем политический памфлет. Это, конечно, неверно: этот роман – сигнал о двойной опасности, угрожающей человечеству: от гипертрофированной власти машин и гипертрофированной власти государства – все равно какого <...> Роман «Мы» – это протест против тупика, в который упирается европейско-американская цивилизация, стирающая, омашинивающая человека»<sup>21</sup>.*

### Антиутопия?

Судьба романа «Мы» непростая. На родине он оказался не в чести и был надолго забыт. Друг Замятина художник Юрий Анненков оставил воспоминания об истории публикации романа «Мы»: *«Роман Замятина “Мы” в 1924 году вышел на английском языке в Нью-Йорке (“We”, изд. E.P. Dutton and Company). Но в том же 1924 году опубликование романа “Мы” на русском языке было запрещено в Советском Союзе советской властью. В 1927 году роман “Мы” вышел также на чешском языке в Праге (“Mu” изд. Lidova Knihova Aventina). Этот факт, как и американский выпуск, прошли в Советском Союзе без последствий. Но когда (тоже в 1927 году) некоторые отрывки романа “Мы” появились на русском языке, в пражском эмигрантском журнале “Воля России”, отношение к Замятину сразу изменилось»<sup>22</sup>.* Роман «Мы» Советском союзе, по крайней мере в 20-е годы, ходил в

---

<sup>21</sup> Литературная учёба. – 1988. – №5. – С. 132.

<sup>22</sup> Анненков, Ю. Дневник моих встреч [Текст] – М: Захаров, 2001. (Цит. по [Электронный ресурс]: [http://az.lib.ru/z/zamjatin\\_e\\_i/text\\_0250.shtml](http://az.lib.ru/z/zamjatin_e_i/text_0250.shtml))

рукописном варианте – напечатан он был только 1988 году.

Непризнание на родине не помешало роману сыграть важную роль в развитии мировой литературы, стать основой для появления нового жанра – антиутопии. Во всех перечнях антиутопий XX века роман «Мы» стоит на первом месте.

После публикации «Мы» на английском языке в европейской литературе наблюдался повышенный интерес к жанру антиутопии (О. Хаксли, Д. Оруэлл, К. Воннегут, Т. Пинчон и др.), что *«привело западное литературоведение к теоретическому осмыслению жанровой природы литературной антиутопии как некой новой художественной модели, соответствующей ментальности XX «панутопического» века»*<sup>23</sup>.

После того, как роман вернулся к широкому русскому читателю, литературоведы в России пошли вслед за западной трактовкой романа «Мы», делая краеугольным камнем жанр – роман-антиутопия<sup>24</sup>. Влияние западного литературоведения не удивительно, так как первое глубокое исследование жизни и творчества Е. Замятина было проведено преподавателем Калифорнийского университета в Дэвисе Алексом Шейном. Его монография «Жизнь и творчество Евгения Замятина» (1968) по сей день считается классическим трудом как в отечественном, так и зарубежном замятиноведении.

Анализируя в романе «Мы» традиции жанра утопии, его влияние на утопические романы XX века, социальную и политическую проблематику и т.п., исследователи долго упускали из виду чисто художественную ценность «Мы» как произведения словесного искусства. А ведь даже

---

<sup>23</sup> Долженко, С.Г. Творчество Е.И. Замятина в англоязычной критике / автореф. дис. ... канд. филол. наук. [Текст] – Тюмень 2003, С. 20.

<sup>24</sup> Воробьева, А.Н. Русская антиутопия XX века в ближних и дальних контекстах [Текст] – Самара, 2006; Ланин, Б.А. Русская литературная антиутопия [Текст] – М., 1993; Юрьева, Л.М. Русская антиутопия в контексте мировой литературы [Текст] – М., 2005.

---

А.К. Воронский, который в 1922 году воспринял роман как антисоветский памфлет, несмотря на критику романа, вынужден был подвести итог: «С художественной стороны роман написан превосходно. Замятин достиг здесь полной самостоятельности и зрелости»<sup>25</sup>.

Жанр антиутопии – это пародия на жанр утопии, а утопия<sup>26</sup> – это образ *несуществующего* общества. Читатель в XXI веке назвать роман «Мы» антиутопией может уже с натяжкой, потому что многие из утопических идей Замятина сбылись, стали реальностью.

### Пророчество?

В процессе глобализации современного мира, на пути становления Единого Государства в результате хоть и не «двухсотлетней», но всё же войны (многих спланированных войн) будет полезным посмотреть на роман Евгения Замятина «Мы» как на прообраз современного мира, прообраз нас, граждан Единого мира, и на то, к чему мы, видимо, можем ещё прийти.

Пророческое значение романа признавалось уже в середине XX века, прежде всего, в западном литературоведении<sup>27</sup>. К началу XXI века сбылись многие утопические, фантастические образы романа:

Принцип, благодаря которому в XX–XXI веках разви-

---

<sup>25</sup> Воронский, А.К. Литературные силуэты. Евг. Замятин [Электронный ресурс] // [http://az.lib.ru/w/woronskij\\_a\\_k/text\\_0080.shtml](http://az.lib.ru/w/woronskij_a_k/text_0080.shtml)

<sup>26</sup> УТОПИЯ (греч. *U* – нет; *topos* – место, т.е. место, которого нет; иное объяснение: *eu* – благо и *topos* – место, т.е. благословенное место) – литературный жанр, в основе которого – изображение несуществующего идеального общества. (Б.А. Ланин.) (Литературная энциклопедия терминов и понятий [Текст] // под ред.: А.Н. Николюкина. – М., 2003, С. 1118.)

<sup>27</sup> Долженко, С.Г. Творчество Е.И. Замятина в англоязычной критике [Текст] / Там же.

ваются средства массовой информации: *«...Мы несем им математически-безошибочное счастье, наш долг заставить их быть счастливыми. Но прежде оружия мы испытываем слово»*.

Архитектура XXI века: *«...весь мир отлит из того же самого незыблемого, вечного стекла, как и Зеленая Стена, как и все наши постройки»; «...непреложные прямые улицы, брызжащее лучами стекло мостовых, божественные параллелепипеды прозрачных жилищ, квадратную гармонию сероголубых шеренг»*.

Генно-модифицированные, соевые, пестицидные продукты XXI века, от которых прогрессируют раковые заболевания, недалеко ушли от «нефтяной пищи» Единого Государства: *«...была изобретена наша теперешняя, нефтяная пища. Правда, выжило только 0,2 населения земного шара. Но зато – очищенное от тысячелетней грязи – каким сияющим стало лицо земли. И зато эти ноль целых и две десятых – вкусили блаженство в чертогах Единого Государства»*. Интересно, сколько в итоге выживет нас?

Видеокамеры в общественных местах, следящие за людьми, с их якобы преступными намерениями, конечно, ради безопасности самих же людей... Для Замятина это была ещё утопия: *«...теперь эти мембраны, изящно задекорированные, на всех проспектах записывают для Бюро Хранителей уличные разговоры»*. Но уже в начале XX века писатель знал, что так будет. В романе герой Д-503 живёт с сознанием необходимости (ради безопасности Государства) читать письма, доносить в течение 48 часов, жить за стеклянными стенами... Потому что усвоил: *«Свобода и преступление так же неразрывно связаны между собой, как... ну, как движение аэро и его скорость: скорость аэро = 0, и он не движется: свобода человека = 0, и он не совершает преступлений. Это ясно. Единственное средство избавить человека от*



---

*преступлений – это избавить его от свободы».*

Современная массовая культура, массовое сознание, отсутствие ярко индивидуального (оригинальничание не меняет ситуации) философски объясняется в романе закономерным правом Единого Государства: *«Не ясно ли: допускать, что у «я» могут быть какие-то «права» по отношению к Государству, и допускать, что грамм может уравновесить тонну, – это совершенно одно и то же. Отсюда – распределение: тонне – права, грамму – обязанности; и естественный путь от ничтожества к величю: забыть, что ты – грамм, и почувствовать себя миллионной долей тонны...»* Человеку XX–XXI вв. выбора не оставили: массовость поглотила индивидуальность незаметно, неизбежно, без сопротивления – под давлением государства (через СМИ, индустрию развлечений, потребительские установки). Человек – «миллионная доля тонны». *«Нужно ли говорить, что у нас и здесь (выборы правителя – Л.Н.), как во всем, – ни для каких случайностей нет места, никаких неожиданностей быть не может. И самые выборы имеют значение скорее символическое: напомнить, что мы единый, могучий миллионноклеточный организм».*

*«Человек перестал быть диким человеком только тогда, когда мы построили Зеленую Стену, когда мы этой Стеной изолировали свой машинный, совершенный мир – от неразумного, безобразного мира деревьев, птиц, животных...»* Если принять «зелёную стену» как метафору и вернуть её в образы технических достижений, которыми человек отгораживался от природы последнее столетие, то и это про нас. Граждане XXI века – века компьютерных, цифровых технологий, должны увидеть в романе, прежде всего, себя. И если I-330 бросает Д-503 обвинение: *«вы обросли цифрами, по вас цифры ползают, как вши»*, то как раз нам

впору призадуматься, о ком роман.

Можно привести много примеров из реалий романа, которые в XXI веке превратились в реальность, а значит определение жанра романа «Мы» как антиутопии уже устарело. К тому же и о своём времени Е. Замятин говорил без иллюзий: *«Сегодня – Апокалипсис можно издавать в виде ежедневной газеты...»*<sup>28</sup>.

Роман называется «Мы». Кто эти «мы»? Вопрос важный, чтобы понять, про кого читать роман: про «себя» или про «них». Думается, любому художественному произведению можно было бы дать название или подзаголовок «Мы». Всё в искусстве – про нас, про меня. Только такой подход к произведениям литературы, культуры имеет смысл. Сложившийся же по большей части образ читателя, потребителя культуры, – непогрешимый судья, отстранённый наблюдатель. Для такого читателя всё, что написано – это про кого-то: про маленького человека Акакия Акакиевича, про преступника Раскольникова, про Ивана Ивановича, про господ Головлёвых... Поэтому всё прочитанное, вся глубина и мудрость произведения – мимо, мимо мыслей и души.

---

<sup>28</sup> Замятин, Е. О синтетизме [Текст] / Замятин, Е. // Там же. Т.3., С.168.

---

## Образ будущего в литературе 1910–20-х годов. Рождение замысла романа «Мы»

*«Завтра – мы совершенно спокойно купим место в sleeping care<sup>29</sup> на Марс. Эйнштейном – сорваны с якорей самое пространство и время. И искусство, выросшее из этой, сегодняшней, реальности – разве может не быть фантастическим, похожим на сон?*

*Но все-таки есть еще дома, сапоги, папиросы; и рядом с конторой, где продаются билеты на Марс, – магазин, где продаются колбасы из собачины. Отсюда в сегодняшнем искусстве – синтез фантастики с бытом. Каждую деталь – можно ощупать; все имеет меру и вес, запах; из всего – сок, как из спелой вишни. И все же из камней, сапог, папирос и колбас – фантазм, сон»<sup>30</sup>.*

Понять настоящее и заглянуть в будущее – главные желания искусства 20-х годов XX века. Эпоха грезилась идеями переделки жизни, мира для последующих поколений и для себя – воскрешённых в будущем. Благодаря идеям Н. Фёдорова<sup>31</sup> о воскрешении всех умерших, работавшие на благоустройство будущего надеялись в нём потом пожить (А. Платонов «Котлован»).

В финале поэмы «Про это» (1923) В. Маяковский обращается к волновавшей его теме будущего воскрешения умерших: герой поэмы, который *«свое земное не дожил, // на*

---

<sup>29</sup> Спальном вагоне (англ.)

<sup>30</sup> Замятин, Е. О синтетизме [Текст] / Замятин, Е. // Там же. Т.3., С.168.

<sup>31</sup>

*земле свое недолюбил», не уверен в своем будущем воскресении, но надеется на «большелобого тихого химика» из тридцатого века, который способен вернуть к жизни его и любимую.*

Воскреси  
                  хотя б за то,  
                                  что я  
  ПОЭТОМ  
ждал тебя,  
                  откинул будничную чушь!  
Воскреси меня  
                  хотя б за это!  
Воскреси –  
                  своё дожить хочу!

Футуристы (лат. futurum – будущее) ещё в 10-е годы XX века начали творить искусство будущего: *«Великая ломка начата нами во всех областях красоты во имя искусства будущего»*<sup>32</sup>. Вспомним тут и стихотворение Вл. Маяковского «Выволакивайте будущее» (1925), которое учит творить будущее, а не ждать его:

Будущее  
не придет само,  
если  
не примем мер.  
За жабры его, – комсомол!  
За хвост его, – пионер!

В 20-е годы устремление в будущее порождено и жаж-

---

<sup>32</sup> В. Маяковский «Театр. Кинематограф. Футуризм» (1913).

---

дой самым его создавать, и желанием хоть примерно знать, когда же наступит счастливый коммунизм, ради которого было положено так много сил и жизней, ради которого разрушили страну, перекроили все духовные ценности, отказались от Бога...

Е. Замятин в романе «Мы» создаёт страшный, целиком провидческий образ будущего как победы машинного мира, цивилизации над природой, над естественным человеком.

В пьесах В. Маяковского «Клоп», «Баня» – иронический образ будущего, в котором отражена эпоха НЭПа.

Фантастическая машина времени появляется в пьесе «Баня» (1929) В. Маяковского для того, чтобы слетать в будущее. А в 30-е годы (когда романтика будущего пропала) в пьесе «Иван Васильевич» (1935) М. Булгакова герои с помощью машины времени желают попасть и попадают в прошлое – во времена Ивана Грозного.

Наука 20-х годов сделала гигантский шаг в развитии астрономии:

1919 – в России, в Петрограде, основан Астрономический институт (в 1943 в Институт теоретической астрономии).

1919 – основан Международный Астрономический Союз.

1919 – Д.Х. Джинс развивает «катастрофическую» идею образования планет Солнечной системы в результате «встречи двух солнц».

1922 – Введено деление неба на 88 созвездий (МАС).

1924 – А.А. Фридман теоретически обосновывает расширение Вселенной.

1924 – Э.В. Эплтон открыл существование ионосферы.

1924 – Э.П. Хаббл открыл существование других галактик, а через год, в 1925 – дал первую классификацию

галактик.

1929 – в Москве открыт первый планетарий.

О полётах в космос ещё в XIX в. писал Н. Фёдоров. Научные труды о ракетоплавании и межпланетном сообщении в 20-е годы публиковал К. Циолковский, который трудился и над разработкой реактивного двигателя. В космос уже полетели герои романа А. Толстого «Аэлита», а в его романе «Гиперболоид инженера Гарина» изобретено лазерное оружие будущего.

Е. Замятин, инженер по профессии, думая о будущем, по-своему видел светлые стороны технического прогресса, о которых говорил своему другу, художнику Ю. Анненкову:

*«<...> Будет время, – оно придет непременно, – когда человечество достигнет известного предела в развитии техники, время, когда человечество освободится от труда, ибо за человека станет работать побежденная природа, переконструированная в машины, в дрессированную энергию. Все преграды будут устранены, на земле и в пространстве, все невозможное станет возможным. Тогда человечество освободится от своего векового проклятия – труда, необходимого для борьбы с природой, и вернется к вольному труду, к труду-наслаждению. Искусство только еще рождается, несмотря на существование Фидия и Праксителя, Леонардо да Винчи и Микеланджело, на Шекспира и на Достоевского, на Гёте и на Пушкина. Искусство нашей эры – лишь предтеча, лишь слабое предисловие к искусству. Настоящее искусство придет в эру великого отдыха, когда природа будет окончательно побеждена человеком»<sup>33</sup>.*

Каков процент иронии в этом заявлении? Анненков принимает слова Замятина о будущем всерьёз, но он не учёл, что Замятин уже написал повесть «Островитяне», много раз в

---

<sup>33</sup> Анненков, Ю. Там же.

---

статьях и письмах отрицательно высказывался о технически развитых, победивших природу и обезличивших человека Англии и Америке. Неужели теперь он желает такого будущего человечеству?

Юрий Анненков справедливо возражал: «– Нет, <...> этого не произойдет, потому что нет предела познавательным стремлениям человека. Прогресс не знает предела. Невозможно удовлетворить потребности человека, ибо его потребности рождаются вслед за изобретениями. Пока мы путешествовали в дормежах, никто из нас не стремился прилечь в один день из Лондона в Париж. Мы спокойно теряли на это полторы недели. Теперь мы испытываем катастрофу, если, позавтракав в Лондоне, не успеем прилететь на заседание в Париж к пяти часам пополудни. Когда лабораторная склянка родит живого человека, для нас станет прямой необходимостью заказывать по телефону ребенка такого-то характера, такого-то пола и цвета, к такому-то дню и часу. И вот, когда природа, нас окружающая, превратится, наконец, в формулу, в клавиатуру, – человек займется перемещением собственного мозжечка, комбинированием мозговых извилин, изобретением мыслительных рубильников и выключателей характера и склонностей. Но остановиться он не сможет. Станция – за гранью жизни. Пока не будет изобретено бессмертие»<sup>34</sup>.

На другой день в письме Е. Замятин «признал» своё поражение в форме шуточного «конспекта» романа «Мы»:

*«Дорогой мой Юрий Анненков! – писал Замятин. – Я сдаюсь: ты прав. Техника – всемогуща, всеведуща, всеблаженна. Будет время, когда во всем – только организованность и целесообразность, когда человек и природа – образуются в формулу, в клавиатуру.*

---

<sup>34</sup> Анненков, Ю. Там же.

*И вот – я вижу это блаженное время. Все симплифицировано. В архитектуре допущена только одна форма – куб. Цветы? Они нецелесообразны, это – красота бесполезная: их нет. Деревьев тоже. Музыка – это, конечно, только звучащие Пифагоровы штаны. Из произведений древней эпохи в хрестоматию вошло только: Расписание железных дорог.*

*Люди смазаны машинным маслом, начищены и точны, как шестиколесный герой Расписания. Уклонение от норм называют безумием. А потому уклоняющихся от норм Шекспиров, Достоевских и Скрябиных – завязывают в сумасшедшие рубахи и сажают в пробковые изоляторы. Детей изготавливают на фабриках – сотнями, в оригинальных упаковках, как патентованные средства; раньше, говорят, это делали каким-то кустарным способом <...>*

*Милый мой Анненков, ты заразился машинобожием. <...> это только **стенка**, которую человек строит из трусости, чтобы отгородиться ею от бесконечности. По эту сторону стенки – все так симплифицировано, монистично, уютно, а по ту – заглянуть не хватит духу»<sup>35</sup>.*

Воспоминания Анненкова написаны в 1965 году, разговор с Е. Замятиным происходил в 1921-м, роман «Мы» написан в 1922-м – как много, оказывается, было уже видно издаleка. В этом письме Е. Замятин сам расшифровал значение своего образа Зелёной стены, разделившей мир природы и мир цивилизации – это и метафора технического прогресса, и образ, свидетельствующий о разъединении природы и государства.

Едва пережив социалистическую революцию, художе-

---

<sup>35</sup> Анненков, Ю. Там же. «Это письмо Замятина было впервые опубликовано в “Социалистическом Вестнике” (Нью-Йорк, июнь 1954). В год его написания (1921) Замятин пытался напечатать его в Петроградской еженедельной газете “Жизнь Искусства”, но редакция этого органа категорически воспротивилась» (Ю. Анненков).



---

ственным чутьём постигнув, какой строй ждёт людей, Замятин в романе «Мы» готовит революцию против этого Единого государства. Любовь и революция – две движущие силы романа. Одна явная, другая, как ей и полагается на этапе подготовки, тайная пружина действия. Замятин был уверен, что мир развивается благодаря революциям, имея в виду не только социальные, но и культурные, научные и пр. *«Революция всюду; во всём; она бесконечна, последней революции – нет, нет последнего числа»*<sup>36</sup> – писал Замятин в статье «О литературе, революции, энтропии и прочем», развивая идею, высказанную в романе «Мы» словами I-330: *«А какую же ты хочешь последнюю революцию! Последней нет, революции – бесконечны»*.



**Ю. Анненков**  
**Портрет Е. Замятина (1931)**

---

<sup>36</sup> Замятин, Е. О литературе, революции, энтропии и прочем [Текст] / Замятин, Е. // Там же. Т.3, С. 173.

# Пейзаж

## в романе Е. Замятина «Мы»: образы трёх миров через диалог художественных методов

*«Стеной изолировали свой машинный, совершенный мир – от неразумного, безобразного мира деревьев, птиц, животных...»*

Любой писатель творит свой образ мира – наверное, в этом и есть главная задача творчества. У Е. Замятина эта роль как-то особенно значима – исследование его произведений часто оборачивается анализом образа мира, который автор представил в том или ином своём творении. Мир русского мещанства – в «Уездном» и близких ему повестях и рассказах 1910-х годов, мир английского буржуазного общества – в «Островитянах» и «Ловце человеков», пророческий мир будущего в романе «Мы»... С середины 20-х годов Замятин заинтересовался далёким прошлым – «мещанским», «буржуазным» Древнем Римом накануне своей гибели. Повесть «Бич Божий» (1924–1935) – обращение к прошлому, через которое Замятину легко (но опасно) было говорить о настоящем, так как всё повторяется. Цикличность истории подтверждает истинность образа мира Замятина, развивающегося от уютного, но обезличивающего мещанства к революции и наоборот<sup>37</sup>.

Одним из основных средств создания образа мира в романе «Мы» является пейзаж. Анализируя его, будем опи-

---

<sup>37</sup> См. также статью Е. Замятина «О литературе, революции, энтропии и прочем».

---

раться на определение, данное нами в другой книге: *«Пейзаж в литературном произведении – многофункциональный художественный образ природы (в широком смысле, т.е. включая «городской пейзаж»), обладающий внутренней формой и содержанием, отражающий индивидуальный авторский стиль и стиль эпохи»*<sup>38</sup>.

***«Я лично не вижу в цветах ничего красивого – как и во всем, что принадлежит к дикому миру, давно изгнанному за Зеленую Стену. Красиво только разумное и полезное: машины, сапоги, формулы, пища и проч.»***

Три мира в романе – это

1. Единое Государство, отгороженное зелёной стеной;
2. дикий мир за этой стеной;
3. эпоха древних, память о которой хранит музей – Древний дом.

Миры отличаются не только идеологически: цивилизация/природа, свобода/несвобода... различаются в романе и художественный метод, стиль описания, создания этих миров.

Известный факт, что Е. Замятин был дружен с двумя художниками: Ю. Анненков и Б. Кустодиевым. Условно можно было бы сказать, что в «Мы» мир Единого Государства Замятин написал в стиле Ю. Анненкова, а зелёный, дикий мир за стеной – в стиле Б. Кустодиева. Но, конечно, все

---

<sup>38</sup> Дмитриевская, Л.Н. Пейзаж и портрет: проблема определения и литературного анализа (пейзаж и портрет в творчестве З.Н. Гиппиус) [Текст] – М., 2005, С. 15.

не так однозначно.

Эпоха начала 20-х годов ощущала себя рубежной. Старый мир («мир древних») остался позади – устарели и методы его выражавшие: реализм, импрессионизм, экспрессионизм, символизм, арт-нуво... Новый мир только начинает твориться, его «проект» уже разрабатывают на чертежах, представляют в картинах, кинокартинах, литературных произведениях... Художественные методы нового искусства: конструктивизм, кубизм, супрематизм, фовизм, сюрреализм... – «спорят» о том, каков этот новый мир.

Замятин использовал философию и методы нескольких художественных направлений, чтобы с помощью их стилизации создать три противоположных мира.

### Мир Единого Государства

*«И вот, так же, как это было утром, на эллинге, я опять увидел, будто только вот сейчас первый раз в жизни – увидел все: непреложные прямые улицы, брызжущее лучами стекло мостовых, божественные параллелепипеды прозрачных жилищ, квадратную гармонию сероголубых шеренг».*

Д-503 восхищается и преклоняется перед разумным устройством нового мира, желая просветить нас *«неведомых существ, обитающих на иных планетах – быть может, еще в диком состоянии свободы».*

Новый мир в романе – в стиле **конструктивизма**<sup>39</sup>. В

---

39

---

реальности этот метод только начинал развивать свои идеи к 20-му году XX века. К этому времени в СССР ещё не было построено ни одного здания в данном стиле, а в романе Е. Замятина уже *«...весь мир отлит из того же самого незыблемого, вечного стекла, как и Зеленая Стена, как и все наши постройки»*.

Философия конструктивизма<sup>40</sup> удивительно созвучна идеям романа «Мы». Она берёт начало у создателя первой утопии – Платона: *«идея Платона о первичности мира абстрактных сущностей («идей») относительно наблюдаемых идей и о посреднической роли пространственных форм (под которыми Платон подразумевал правильные многогранники)...»*<sup>41</sup> Позже философия, которая в XX веке станет основой конструктивизма, получит поддержку у математика и философа Декарта (*«мысль Декарта о рациональной (т.е. доступной логическому анализу) природе любых абстрактных сущностей»*<sup>42</sup>) и отшлифуется философом и идеологом французской революции Гольбахом и другими французскими материалистами XVIII века. Их *«представления о машиноподобном (техницистском) характере Вселенной (Гольбах) и человека (Ламеттри), вследствие подчинения Природы исключительно естественным и притом механическим законам»*<sup>43</sup> сыграли большую роль в становлении техногенной цивилизации XIX–XXI вв. Практическое, но при этом немного утопическое, применение данной рационалистической философии обнаруживает себя в XIX веке: фабрики и заводы,

---

<sup>40</sup> Философскую основу конструктивизма описал профессор Санкт-Петербургского государственного университета В.П. Бранский

<sup>41</sup> Бранский, В.П. Искусство и философия: Роль философии в формировании и восприятии художественного произведения на примере истории живописи [Текст] – Калининград, 2000, С. 410.

<sup>42</sup> Бранский, В.П. Там же. С. 410.

<sup>43</sup> Бранский, В.П. Там же. С. 410.

организованные по проекту общественного деятеля Роберта Оуэна (R. Owen), проектами которого интересовался в том числе и Николай I. Идеи Оуэна по устройству фабрик и заводов в 60-е годы XIX века отразил в своём романе «Что делать?» Н.Г. Чернышевский.

Одним из первых проектов в стиле конструктивизма стал Дом Труда братьев Весниных (1922).



*Дом братьев Весниных (проект 1922 г.)*



*Клуб имени Зуева  
(проект И.А. Голосова 1926 г., построен в Москве в 1928 г.)*

Описание дома попало даже на страницы футуристического журнала «Леф». Познакомимся с данным проектом, так он достаточно полно отражает принципы нового стиля градостроительства (курсив наш – Л.Д.):

### ***О проекте Дворца труда бр. Весниных***

*30 декабря 1922 г. «Леф», 1924, № 4, стр. 59–62.*

*«При проектировании здания Дворца труда авторами поставлена задача: разрешить все требования конкурса в принципе: **конструктивности, утилитарности, рациональности, экономичности.***

*Все формы здания вытекают из **наиболее рационального расположения требуемых помещений в смысле их утилизации, их размеров в трех измерениях и наиболее конструктивного использования взятого для постройки сооружения материала: железа, железобетона, стекла <...>***

*Спроектированный проезд шириной 18 саж. и высотой 16 саж. между зданием аудитории на 9 тысяч человек и остальной частью сооружения, соединяющий площадь Революции и площадь Охотного ряда, дает возможность хорошего освещения всех помещений.*

*Расположение над проездом аудитории на 2500 человек Моссовета, примыкающей непосредственно к аудитории на 9000 человек, отделенной от нее железными жалюзи, дает возможность всему Моссовету, не покидая своего помещения, участвовать в особенно торжественных случаях на общем народном митинге. Таким расположением аудитории Моссовета количество человек, участвующих на митинге, увеличивается до 11500. Башня высотой 62 саж. утилизирована требуемыми по заданию помещениями; в ней помещены метеорологическая станция, астрофизическая обсерватория, центральная для города Москвы радиостанция, информационное бюро, музей социальных наук, музей труда, библиотека и т. д. На ветку башни помещен экран, указывающий время и другие наблюдения метеорологической и астрофизической станции. Другие экраны служат для социально-экономических и политических информации.*

*В цокольном этаже помещена столовая с пропускной способностью на 6000 человек, электрическая станция и другие помещения. Значительная высота здания дает возможность устройства на нем радио, не затрагивая большого количества материала на сооружение мачт. Система антенн взята комбинированная из «системы в виде Арфы» и пучковой. Все помещения обслуживаются достаточным количеством неподвижных и движущихся лестниц и лифтов <...>»*

*В том же стиле в 20-е годы было выдвинуто ещё несколько не менее интересных новых проектов, но в жизнь воплощены единицы (самые известные, пожалуй, здание из-*



---

дательства газеты «Известия» на Пушкинской площади (архитектор Б.Г. Бархин); здание Клуба имени Зуева (архитектор И.А. Голосов)). В 1933-м году в стиле конструктивизма было закончено здание Наркомата внутренних дел (НКВД) на Лубянской площади<sup>44</sup> (проект архитекторов Лангмана и Безрукова) – объект культурного наследия и печально известное для всей России место.

С начала 30-х годов конструктивисты вместе с другими новаторами в искусстве подверглись гонениям, и данное направление было забыто до 60–70-х годов XX века, а затем с новой мощью развернулось в 2000-е годы. И если посмотреть на Москву, то становится понятным, что данный стиль агрессивен по отношению к старой архитектуре, он буквально сметает старые, малофункциональные, с его точки зрения, домики, перекраивает улицы и площади... Идёт та же самая война нового и старого города. И как герой романа знает о «древнем» городе только по картинам, так и мы большую часть нашей столицы XIX и XX века уже знаем по старым фотографиям и картинам. Видимо, мы ещё живём в период «двухсотлетней войны», когда город уничтожает деревню, новое – старое, разум – душу...

В Едином Государстве всё просто, гармонично, разумно, прозрачно, конструктивно и утилитарно. Вот ещё яркий пример архитектуры в стиле конструктивизма: *«А впереди, в закатном солнце – из малинового кристаллизованного огня – шары куполов, огромные пылающие кубы-дома, застывшей молнией в небе – шпиц аккумуляторной башни. И все это – всю эту безукоризненную, геометрическую красоту – я должен буду сам, своими руками...»*

Мир Единого государства – сплошная абстракция. Немецкий художник XX века П. Клее был прав, говоря: «Чем

---

<sup>44</sup> Москва, Мясницкая улица, 1/2 – Фуркасовский переулок, 2/1.

ужаснее мир, тем абстрактнее искусство, тогда как счастливый мир порождает конкретное искусство»<sup>45</sup>. Е. Замятин в слове продолжает художественные эксперименты футуристов, кубистов, абстракционистов, супрематистов, конструктивистов (рис.1,2,3)... Подобный приём – стилизация словом художественных методов изобразительного искусства – отметил друг Е. Замятина, живописец и график, художник театра и кино, один из родоначальников советской книжной иллюстрации Юрий Анненков:

*«”Что-то случилось. Черное небо над Лондоном – треснуло на кусочки: белые треугольники, квадраты, линии – безмолвный, геометрический бред прожекторов... И вот выметенный мгновенной чумой – опустелый, геометрический город: безмолвные купола, пирамиды, окружности, дуги, башни, зубцы”*.

*Это – из “Ловца человеков”. <...> своего рода – **словесный кубизм**.*

*Теперь – из романа “Мы”:*

*“Вот что: представьте себе квадрат, живой, прекрасный квадрат. И ему надо рассказать о себе, о своей жизни. Понимаете – квадрату меньше всего пришло бы в голову говорить о том, что у него все четыре угла равны. Вот и я в этом квадратном положении... Для меня это – равенство четырех углов, но для вас это, может быть, почище, чем бином Ньютона”».*

*Здесь уже – **супрематизм** Малевича, знаменитый его черный квадрат на белом фоне, прогремевший на весь мир, и еще – начало из статьи “О синтетизме”, посвященной моему художественному творчеству»<sup>46</sup>.*

Неудивительно, что в стиле повести и романа Е. Замятина Юрий Анненков увидел и свой стиль. В статье

---

<sup>45</sup> Grohmann, W. Wassily Kandinsky. N.Y., 1958. P. 87.

<sup>46</sup> Анненков, Ю. Там же.

---

«Закулисы» Е. Замятин пояснял: «<...> я писал несколько лет назад о художнике Юрии Анненкове, о его рисунках. Это я писал не об Анненкове, а о нас, о себе, о том, каким по-моему должен быть словесный рисунок»<sup>47</sup>.



**Ю. Анненков Илл. к поэме  
«Двенадцать» А. Блока (1918)**

Подчеркнём ещё одну деталь: образ города в романе формирует не цвет, а форма – этот факт снова отсылает к конструктивистам, роднит с ними (для супрематистов цвет играл большую роль). Мы видим шары, кубы, шпильки, башни – геометрию.

Человек, выросший в подобном, геометрически выверенном, городе, имеет такое же геометрическое сознание, математическое мышление («я знаю: до сих пор мой мозг был

---

<sup>47</sup> Замятин, Е. Закулисы [Текст] / Замятин, Е. // Там же. Т.3, С. 196.

*хронометрически выверенным, сверкающим, без единой соринки механизмом»).* Так и современные градостроители, например Делового центра Москвы, наверняка, жили в прямоугольных коробках спальных районов – откуда взяться фантазии, живым линиям и цвету. В свою очередь те, кто строил дома-коробки в 60–70-е годы по всему пространству социалистического мира (и не только), питались мыслями конструктивистов о сугубо утилитарной, дешёвой архитектуре, где красота – это буржуазное излишество.

Несмотря на то, что в романе «Мы» городской пейзаж нового мира скуп на цвета, цвет всё-таки имеет большое значение: он передаёт психологическое состояние героя, ощущение надвигающейся катастрофы. Сугубо через геометрию передать эмоции практически невозможно, а через цвет – легко.

Цвет прозрачных стеклянных домов города зависит от неба и солнца, поэтому в большинстве своём город днём голубой, вечером в закатном солнце – розовый. Город Единого Государства при закатном солнце, отражающемся и преломляющемся в стекле зданий, должен быть действительно красивым. Образов заката и рассвета в романе много, они богаты на метафоры и действительно оригинальны и красивы. Вот один из пейзажей:

*«Домой я вернулся, когда солнце уже садилось. **Вечерний розовый пепел** – на стекле стен, на золоте шпица аккумуляторной башни, на голосах и улыбках встречных номеров. Не странно ли: потухающие **солнечные** лучи падают под тем же точно углом, что и загорающиеся утром, а все – совершенно иное, иная **эта розовость** – **сейчас очень тихая, чуть-чуть горьковатая, а утром – опять будет звонкая, шипучая**».*

Синестетическое восприятие мира – когда цвет, звук, вкус слиты в едином впечатлении – для героя из мира цифр и

---

чертежей, мира с нефтяной едой несколько неправдоподобно, зато художественно и красиво.

### Мир древних

*«Мне вспомнилась (очевидно, – ассоциация по контрасту) – мне вдруг вспомнилась картина в музее: их, тогдашний, двадцатых веков проспект, оглушительно пестрая, путаная толчея людей, колес, животных, афиш, деревьев, красок, птиц... И ведь, говорят, это на самом деле было – это могло быть».*

Интересно, какая старая картина из музея вспомнилась герою? Можно предположить здесь картину К.А. Коровина «Париж. Бульвар Капуцинок» (1911) (рис. 4) и другие его картины парижского цикла. Действительно, атмосфера этой картины, атмосфера оживлённого, яркого, шумного столичного города, сильно контрастирует с прозрачным, монохромным городом Единого Государства.

Показательно, что мир древних узнаётся героем через картину, через живопись (приём – экфрасис). Художественный метод в живописи, который мог позволить себе изобразить «оглушительно пеструю, путаную толчею людей, колес, животных, афиш, деревьев, красок, птиц» – это **импрессионизм** (Impressionism, франц. *impression* – впечатление). Культ движения, изменчивости мира, и в то же время его пестроты, яркости, многообразия... в середине буржуазного XIX века стало знаком свободы (освобождения от догм реалистического, типизаторского искусства). Дух свободы, который импрессионисты принесли в искусство, важен для Замятина, п.ч. древний мир 20-х годов и дикий мир за стеной в романе «Мы» – это образы утраченной и изгнанной свободы. Неудивительно, что Е. Замятин создаёт данные миры в романе с

помощью стилизации живописи в духе импрессионизма.

Пейзажа живой природы в романе мало, практически нет. Мир древних познается главным образом через интерьеры Древнего Дома (см. главу «Интерьер»). Но сам дом вписан в пейзаж:

*«Я шел под какими-то каменными арками, где шаги, ударившись о сырые своды, падали позади меня, – будто все время другой шагал за мной по пятам. **Желтые – с красными** кирпичными прыщами – стены следили за мной сквозь темные квадратные очки окон, следили, как я открывал певучие двери сараев, как я заглядывал в углы, тупики, закоулки. Калитка в заборе и пустырь – памятник Великой Двухсотлетней Войны: из земли – голые каменные ребра, желтые оскаленные челюсти стен, древняя печь с вертикалью трубы – навеки окаменевший корабль среди каменных желтых и красных кирпичных всплесков.*

*Показалось: именно эти желтые зубы я уже видел однажды – неясно, как на дне, сквозь толщу воды – и я стал искать. Проваливался в ямы, спотыкался о камни, ржавые лапы хватали меня за юнифу, по лбу ползли вниз, в глаза, остросоленые капли пота...»*

Такое ярко-метафорическое, экспрессивное описание дома и его двора появляется, когда герой приходит искать тайный выход куда-то (потом узнаем, что за пределы Зелёной стены).

Приведённый пейзаж уже не импрессионистический, а

- **сюрреалистический** (Сюрреализм отражает глубины подсознания, доводит реальность до абсурда противоречивым сочетанием натуралистических образов: здесь это: «прыщи стены», «каменные рёбра», «очки окон», «челюсти стен», «ржавые лапы»...) – сюрреалистические образы превратили дом и двор в ожившего монстра, который хранит признаки разрушения войны;

- 
- **экспрессионистический** (*Экспрессионизм* отражает источники страдания, гипертрофирует само страдание – болезни, войны, нищету, одиночество и т.п.). Пейзаж передаёт душевное состояние героя – состояние страха, растерянности, неистовости в поисках логичного объяснения фактов, которые не хотят укладываться в стройную и разумную картину мира Д-503.

Оба этих метода связывает ощущение дисгармонии мира, страх перед миром, отказ от рациональности (см. рис. 5, 6, 7).

Для передачи душевной болезни, страха в искусстве нередко используется нагнетание жёлтого цвета. Русский живописец, график, теоретик изобразительного искусства, один из основоположников абстракционизма В. Кандинский писал, что жёлтый цвет *«можно рассматривать как красочное изображение сумасшествия... припадка бешенства, слепого безумия, буйного помешательства... Это похоже и на безумное расточение последних сил лета в яркой осенней листве...»*<sup>48</sup>.

Жёлтый цвет в обилии появляется в позднем творчестве родоначальника экспрессионизма – Ван Гога; едкое, болезненное сочетание жёлтого и красного будет повторяться в серии картин «Крик», над которой Э. Мунк работал более 10 лет; желтые картины С. Дали (у него немало картин, сделанных исключительно из оттенков жёлтого) уводят в глубины подсознания...

Символика жёлтого цвета заставляет вспомнить роман «Преступление и наказание» Ф.М. Достоевского и «Петербург» А. Белого: грязно-жёлтый цвет в обоих романах передаёт inferнальность города на Неве и болезненное сознание героев. Жёлтый цвет преследует Раскольников (комната, лестница, город), болезнь проникает в его сознание. В романе

---

<sup>48</sup> Кандинский, В. О духовном в искусстве [Текст] – М., 1992, С. 73.

А. Белого желтизна связана с похожим на монгола провокатором Липпанченко (жёлтоватое лоснящееся лицо, жёлтые губы, он облачен в полосато-жёлтую пару, носит жёлтые ботинки и дарит даме жёлтолицую куклу). *«К революционеру Дудкину, в часы ночных его кошмаров, монгольское лицо Липпанченко вылезает из жёлтого пятна сырости на стене. Вылезает с отвратительных жёлтых обоев (по которым ползают мокрицы), чтобы, однажды, возникнув, замешаться в интриги и мороки улицы»*<sup>49</sup>. Зловещий, болезненный цвет – воплощение надвигающейся неотвратимой «желтой» угрозы, сумасшествия мира – вырастает у А. Белого до жуткого символа.

Е. Замятин, следуя традиции, усиливает жёлтый цвет, когда описывает душевные муки, болезненное состояние героя с проснувшейся душой. В какой-то момент весь мир для Д-503 стал жёлтым, даже глава так названа «Жёлтое. Двухмерная тень. Неизлечимая душа»: *«Все дни – одного цвета – желтого, как иссушенный, накаленный песок, и ни клочка тени, ни капли воды, и по желтому песку без конца. <...> Она промелькнула, на секунду заполнила желтый, пустой мир. <...> и снова – желтый, иссушенный путь»*.

Затем по предписанию доктора гуляя по городу, герой оказался у Зелёной Стены, где желтизна продолжает преследовать его в виде жёлтых звериных и человеческих глаз: *«Сквозь стекло на меня – туманно, тускло – тупая морда какого-то зверя, желтые глаза, упорно повторяющие одну и ту же непонятную мне мысль. <...> Я взмахнул рукой, желтые глаза мигнули, поплыли, пропали в листве. <...> я болен»*. Через несколько минут у Древнего Дома Д-503 встречает старуху: у неё оказываются тоже жёлтые глаза, и желтизна продолжает наполнять мир: *«Лучи – морщины око-*

---

<sup>49</sup> Галанов, Б. История портрета [Текст] – М., 1967, С. 119.



---

ло губ, лукавые лучи из **желтых** глаз, пробирающихся внутрь меня, – все глубже... <...> на коленях у ней – **от солнца желтая полоса**. И на один миг: я, **солнце**, старуха, полынь, **желтые** глаза – мы все одно, мы прочно связаны какими-то жилками, и по жилкам – одна **общая**, буйная, великолепная **кровь**<sup>50</sup> ...»

Герой уверен, что он болен, что душа, сны, фантазии – болезнь. Е. Замятин не ищет новых способов выражения болезненности сознания, а следует традициям русской литературы и разработкам теории и практики мировой живописи.

Итак, пейзажные зарисовки, которые создают образ Древнего мира, вобрали в себя ещё и историю этого мира – гибель в Двухсотлетней войне, отразили психологическое состояние Д-503... Вспомним про ёмкость, «экстрактность» образов Е. Замятина, в которых сжато много смыслов – данные пейзажи хорошо иллюстрируют эту черту стиля писателя.

---

<sup>50</sup> В романе есть несколько намёков на то, что старуха у Древнего Дома, возможно, мать Д-503. В критическую минуту жизни герой, мечтая о любви матери, видит её в образе этой старухи. Д-503 стыдится своих волосатых рук – I-330 объяснила, что отец его, скорее всего, из мира диких за стеной, т.к. некоторые женщины города имели с ними связь. Старуха, охраняющая не просто Древний Дом, а тайный выход за Зелёную Стену, в молодые годы, скорее всего, могла иметь подобную связь. В данной цитате надо обратить внимание на чувства героя, вызванные видом старухи – «одна **общая**, буйная, великолепная **кровь**», и дальше Д-503, поддавшись необъяснимому порыву, целует её сморщенный рот.

## Образ дикого мира за Зелёной стеной

*«Солнце... это не было наше равномерно распределённое по зеркальной поверхности мостовых солнце: это были какие-то живые осколки, непрерывно прыгающие пятна, от которых слепли глаза, голова шла кругом. И деревья, как свечки – в самое небо; как на корявых лапах присевшие к земле пауки; как немые зелёные фонтаны... И всё это карачится, шевелится, шуршит, из-под ног шарахается какой-то шершавый клубочек, а я – прикован, я не могу ни шагу – потому что под ногами не плоскость – понимаете, не плоскость – а что-то отвратительно-мягкое, податливое, живое, зелёное, упругое».*

Пейзаж похож на сон, абсурдное видение. Можно здесь вспомнить фантастические картины И. Босха или П. Брейгеля, но, пожалуй, правильнее будет предположить, что Е. Замятин через стилизацию включал в диалог о мире современные ему методы искусства.

В пейзажном образе дикого мира можно снова узнать черты сюрреализма: те же иррациональные, словно ожившие, образы. Ещё одна черта сюрреализма обращает на себя внимание: изменение свойств предметов: земля (после зеркальной поверхности мостовых) кажется герою мягкой. Самым знаменитым случаем такого явления в живописи стала картина С. Дали «Постоянство памяти», где расплавились и потекли твёрдые часы (рис. 8).

В 1922 году, во время написания романа «Мы», Сальвадору Дали всего 16 лет, и его сюрреалистические открытия были ещё впереди. А вот у Замятина подобных сюрреалистических картин в описаниях немало, причём и образы пустой скорлупы<sup>51</sup>, человека-паука<sup>52</sup>, портрета-комнаты<sup>53</sup>... у

---

<sup>51</sup> «Мне показалось – все пустое, одна скорлупа»; «Все это странное, хрупкое, слепое сооружение одето кругом в стеклянную скорлупу: иначе

---

Е. Замятина появились намного раньше, чем у С. Дали.

Применительно к данному пейзажу можно вспомнить и русских **футуристов**: «звёзды-плевоочки», «флейта-позвоночник», «звездные зубья», «огненные губы фонарей», «морда комнаты выкосилась ужасом»... (В. Маяковский); «Небо – труп»!! не больше! // Звезды – черви – пьяные туманом...» (Д. Бурлюк). Эти и другие образы, созданные поэтами-футуристами, вполне можно отнести к сюрреализму: в них нет характерного для футуристов образа будущего, передачи движения и скорости. Впрочем, многие направления начала XX века объединяло ощущение иррациональности, абсурдности мира и человека в нём, наверное, футуризм и сюрреализм тоже оказались в этом близки. По сравнению с футуризмом сюрреализм более углублён в человека и его подсознание: вышеприведённый пейзаж из романа «Мы» – это результат болезненного восприятия Д-503, который в первый раз случайно оказался за Зелёной стеной. Пейзаж рисует образ дикого мира и в то же время передаёт потрясённое состояние героя-повествователя, его впечатление.

Впечатление – *impression* (фр.) – фиксируют на полотне импрессионисты. Дикий мир за стеной передан во многом и через импрессионистическое впечатление Д-503. Особенно ярко импрессионистические черты «видны» с высоты летя-

---

оно, конечно, давно бы уже рухнуло»; «Все зеленовато-стеклянное. Но это какое-то другое, хрупкое стекло – не наше, не настоящее, это – тонкая стеклянная скорлупа, а под скорлупой крутится, несется, гудит...»

<sup>52</sup> «...Намеченные тонким голубым пунктиром концентрические круги трибун – как бы круги паутины, осыпанные микроскопическими солнцами (– сияние блях); и в центре ее – сейчас сядет белый, мудрый Паук – в белых одеждах Благодетель».

<sup>53</sup> «Передо мною – два **жутко-темных окна**, и внутри такая неведомая, чужая жизнь. Я видел только огонь – **пылает там какой-то свой «камин»** – и **какие-то фигуры**, похожие... Сквозь темные окна глаз – там, внутри у ней, я видел, **пылает печь**, искры, языки огня вверх, навалены горы сухих, смоляных дров».

щего Интеграла:

*«Все высыпали на палубу (сейчас – 12, звонок на обед) и, перегнувшись через стеклянный планишпир, торопливо, залпом глотали неведомый, застенный мир – там, внизу. **Янтарное, зеленое, синее**: осенний лес, луга, озеро. На краю **синего блюдечка** – какие-то **желтые**, костяные развалины, грозит **желтый**, высохший палец – должно быть, чудом уцелевшая башня древней церкви.*

*– Смотрите, смотрите! Вон там – правее!*

*Там – по **зеленой** пустыне – **коричневой** тенью летало какое-то быстрое пятно. В руках у меня бинокль, механически поднес его к глазам: по грудь в траве, взвев хвостом, скакал табун **коричневых** лошадей, а на спинах у них – те, **караковые, белые, вороны...**»*

Буйство цвета; цвет – чистыми мазками; оптическая игра с цветом и образом – соблюдены все правила импрессионизма. Первое, что воспринимает глаз – «**янтарное, зеленое, синее**», и лишь потом объяснение – «**осенний лес, луга, озеро**». Далее «**по зелёной пустыне летало какое-то коричневое пятно**» – это картина-впечатление, только цвет, нет ясного образа, но при оптической фокусировке (*поднёс к глазам бинокль*) прорисовывается образ «**по грудь в траве, взвев хвостом, скакал табун коричневых лошадей**». И тут же снова импрессионистическая игра в размывание образа «**на спинах у них – те, караковые, белые, вороны...**»

В композиции импрессионистического шедевра часто используется необычная, например «птичья перспектива»<sup>54</sup> (см. Э. Дега «Балансирующая танцовщица»), в романе «Мы» Замятин использовал и этот приём.

Итак, мир древних и мир за стеной необузданно, головокруглительно яркие, они во многом игра воображения и

---

<sup>54</sup> Бранский, В.П. Там же. С. 396.

---

фантазии, порой болезненной фантазии, поэтому и переданы в стилевом подражании импрессионистам и сюрреалистам. Дикий мир за стеной, старый дом древних вызывает у героя полубредовое состояние сна, заражает фантазией, пробуждает чувства и душу...

Импрессионизм и сюрреализм по-своему выражают идею свободы: первый восстал против реализма, второй – против рационального конструктивизма. Идеологическую противопоставленность художественных методов, современных философий Замятин использовал в романе как ёмкий символ: стиль оказался символом.

Получается вот такая образная, идеологическая и стилистическая оппозиция:

**Единое Государство –**  
**КОНСТРУКТИВИЗМ**

**Древний мир,**  
**дикий мир за Зелёной стеной –**

**ИМПРЕССИОНИЗМ и**  
**СЮРРЕАЛИЗМ**

Импрессионизм творчески питается мимолётным, зыбким, а сюрреализм иллюзорным – эти черты стиля тоже можно увидеть в контексте романа: таковы древний и дикий миры.

## Сквозной образ солнца в романе

*«Вы, читающие эти записки, – кто бы вы ни были, но над вами солнце».*

*«И мне кажется – ну вот я уверен – завтра совсем не будет теней, ни от одного человека, ни от одной вещи, солнце – сквозь все...»*

Мир романа «Мы» освещает солнце: оно присутствует и в портретах героев, и в интерьерах домов, и особенно ярко в пейзажных картинах двух миров. Этот образ сопровождает главного героя во всех делах и событиях, даже в последних безумных днях, когда вокруг буря; оно освещает строительство и позже полёт Интеграла, первый полёт в Древний дом, сцену казни, выборы Благодетеля, революционный бунт...

Солнце освещает все дома стеклянного мира – Единого государства: *«Солнце – сквозь потолок, стены; солнце сверху, с боков, отраженное – снизу. О – на коленях у R-13, и крошечные капельки солнца у ней в синих глазах».* Солнце пронизывает комнату, отражается в людях (здесь – в глазах О-90, в другом месте оно сияет на бляхах и в глазах всех номеров...)

Являясь, с одной стороны, символом всего светлого, плодородного, символом жизни, Христа, солнце согревает холодный мир Единого государства. Но есть и другая точка зрения на образ солнца в «Мы» Е. Замятина, идущая от другого значения солнца: символ тоталитаризма, воплощение абсолютной власти. Недаром, солнце являлось верховным

---

божеством во многих языческих религиях; в Индии солнце – это Божье око, зорко следящее за тем, что происходит на земле; солнцу уподоблялись фараоны и цари.

Стеклянный город на закате – красивая картина. В своём дневнике-конспекте Д-503 создаёт чувственный, поэтический образ уходящего солнца: *«Домой я вернулся, когда солнце уже садилось. Вечерний розовый пепел – на стекле стен, на золоте шпица аккумуляторной башни, на голосах и улыбках встречных нумеров. Не странно ли: потухающие солнечные лучи падают под тем же точно углом, что и загорающиеся утром, а все – совершенно иное, иная эта розовость – сейчас очень тихая, чуть-чуть горьковатая, а утром – опять будет звонкая, шипучая».*

У Д-503 глаз художника: его тонкие наблюдения за оттенками розового, его синестетическое восприятие цвета (*горьковатая розовость, звонкая, шипучая*) говорят о скрытом таланте живописца.

Сложно понять, приведённое описание является пейзажем или интерьером: герой вернулся домой, где стены прозрачные, поэтому он видит город, людей покрытых «розовым пеплом» заката. В стеклянных домах городской пейзаж невольно входит в интерьер, заменяя древние украшения – ковры и картины на стенах. Чем бы ни являлось данное описание, оно дополняет образ мира, отгороженный стеклянной Зелёной стеной: этот мир не только прозрачный, серый, но утром и вечером, словно благодатью свыше, он заливается розовым светом: *«Я подхожу ближе к свету, к стене. Там потухает солнце, и оттуда – на меня, на пол, на мои руки, на письмо все гуще темно-розовый, печальный пепел».*

Может быть, в этом теплом, согревающем свете солнца, а также в невидимых, но явно присутствующих иррациональных величинах есть для жителей Единого государства

надежда, что истинный Бог их не оставил. Однозначности в трактовке образа солнца нет. Возможно, наоборот, это символ зла, как и в повести «Островитяне», где солнце, со своей семантикой ясности, всепроникающего света, становится образом страшным, потому что метафорически связан с педантичностью в соблюдении расписания и закона, даже если закон предписывает убить. Солнце торжествует вместе с людьми, сопровождая финальные сцены приговора и смертной казни Кембла: *«Солнце было очень яркое. Солнце торжествовало – это было ясно для всякого, и вопрос был только в том, торжествовало ли оно победу правосудия – и, стало быть, культуры – или же...»*, *«Румяное, упитанное, торжествующее выкатывалось солнце»*; *«Солнце торжествовало, розовое и равнодушное»* («Островитяне»).

### **Образ неба и тумана – «экстракт» смыслов**

*«Я – один. Вечер. Легкий туман. Небо задернуто молочнo-золотистой тканью, если бы знать: что там – выше? И если бы знать: кто – я, какой – я?»*

Образы природы в романе «Мы» насыщены по смыслу и выполняют гораздо более сложную роль, нежели описание или даже создание образа мира. Е. Замятин «рисует» небо, солнце, туман, прибегая к современным ему художественным методам современного искусства: импрессионизм, кубизм, сюрреализм и др. Но в данной главе мы не станем подробно останавливаться на анализе стилей и повторять уже сделанные выводы, наша задача – проанализировать смысловую нагрузку образов, их функциональную задачу в тексте рома-



---

на.

Образ неба – ёмкий символ, который за XIX–XX века претерпел множество экспериментов, вместил самые противоположные смыслы: от символа наивысшей духовности, без которого невозможно представление о Мироздании (Лермонтов, Фет, Тютчев, Блок...) до утрированного образа «крышки гробовой», «плиты могильной» – символа бессильной, слабой, декадентской души (Ш. Бодлер, З. Гиппиус, Ф. Сологуб и др.).

В романе «Мы» Е. Замятина небо выполняет функции психологического параллелизма, параллелизма событийного, а также вбирает в себя философские смыслы произведения.

Психологическое состояние Д-503 лучше всего отражает именно небо: его вид и цвет меняются вместе с переменной настроения и мироощущения героя. Об образе неба есть статья Лихачёвой Т.В., Минераловой И.Г. «Эволюция образа неба в романе Е. Замятина “Мы”»<sup>55</sup>, её авторы пришли к выводу, что «*Небо – образ сознания рассказчика, математика, номера Д-503*»<sup>56</sup>.

Небо в романе меняется не только в связи с появлением души у главного героя, но и по ходу нарастания революционного заговора – хотя оба эти факта взаимосвязаны и не противоречат друг другу.

Первые зарисовки города Д-503 делает ещё в своём нормальном состоянии, «не омрачённом безумием мыслей», пока он ещё способен дать всему в мире «цифровое выражение»: «*В такие дни видишь самую синюю глубь вещей, какие-то неведомые дотолё, изумительные их уравнения – видишь в чем-нибудь таком самом привычном, ежедневном*».

---

<sup>55</sup> Лихачёва, Т.В., Минералова, И.Г. Эволюция образа неба в романе Е. Замятина «Мы» [Текст] // III Пасхальные чтения. Гуманитарные науки и православная культура. М., 2005, С. 246–251.

<sup>56</sup> Лихачёва, Т.В., Минералова, И.Г. Эволюция образа неба в романе Е. Замятина «Мы» [Текст] // Там же. С. 246.

В те майские дни (действие романа начинается в мае) небо и город прозрачно-голубые, синие, сияющие: *«Блаженно-синее небо, крошечные детские солнца в каждой из блях, не омраченные безумием мыслей лица...»*, *«...глаза, отражающие сияние небес – или, может быть, сияние Единого Государства»*.

Синий – самый холодный цвет спектра – цвет неба, божественного, во многих странах он же символ власти. Д-503 ассоциативно соединяет сияние, прозрачность синего неба с образом Единого Государства – стеклянного города, который пропускает небо сквозь дома и отражает его в зеркальных мостовых.

Но уже при знакомстве Д-503 с I-330 и первом полёте к стенам Древнего Дома в безукоризненно чистом небе появляется маленький предвестник будущих гроз – белое облачко: *«Через 5 минут мы были уже на аэро. Синяя майская майолика неба <...> Но там, впереди, белеет бельмом облако, нелепое, пухлое – как щеки старинного «купилона», и это как-то мешает»*.

После первого свидания по розовому талончику с I-330, после первого нарушения закона – запрещённой беседы – психологическая напряжённость Д-330 снова прочитывается через восприятие пейзажа: *«все было на своем месте – такое простое, обычное, закономерное: стеклянные, сияющие огнями дома, стеклянное бледное небо, зеленоватая неподвижная ночь. Но под этим тихим прохладным стеклом – неслось неслышно буйное, багровое, лохматое»*. Эпитет стеклянный повторяется в главе много раз (стеклянные дверь, шёлк, скорлупа – поверхность земли, небо, дома, тротуар), стеклянным почувствовал себя даже герой: *«Я стал стеклянным»*. Под стеклом Единого Государства и сознания Д-503 пока ещё неслышно назревает буря.

---

Начало следующей главы, 11 записи конспекта Д-503<sup>57</sup>: *«Вечер. Легкий туман. Небо задернуто золотисто-молочной тканью, и не видно: что там – дальше, выше. Древние знали, что там их величайший, скучающий скептик – Бог. Мы знаем, что там хрустально-синее, голое, непристойное ничто»*. И в тот же вечер, снова возвращаясь к записям, Д-503 рисует небо, но мысль о небе меняется: *«Я – один. Вечер. Легкий туман. Небо задернуто молочно-золотистой тканью, если бы знать: что там – выше? И если бы знать: кто – я, какой – я?»* Попытка познать себя (в этой главе Д-503 рисует свой автопортрет перед зеркалом – см. главу «Портрет») приводит героя и к размышлению о небе: пустое небо, «непристойное ничто» сменяется уже самым сложным философским вопросом: «что там – выше?».

Обратим внимание, что в пейзаже появляется **туман** (достаточно во многих пейзажных зарисовках – нет возможности их все привести). В уже упомянутой статье И.Г. Минералова небезосновательно увидела в образе тумана отражение души Д-503: *«Туман, облачность – указание на зарождение души нумера Д-503. Не случайно облачность появляется сначала “внутри нумера”. Затем она выплескивается наружу, нарастая по мере развития сюжета»*<sup>58</sup>.

**Туман** – образ недосказанности, таинственности, эфемерности земного существования человека, его потерянности и чуждости миру. Туман в пейзаже часто передаёт ощущение внутренней опустошённости человека, он, несомненно, является способом отражения психологического состояния героя в художественном произведении. В лирике А. Блока, напри-

---

<sup>57</sup> Запись 11-ая. Конспект: «...Нет, не могу, пусть так, без конспекта». Названия глав, как видим, тоже отражают психологические состояния героя.

<sup>58</sup> Лихачёва, Т.В., Минералова, И.Г. Эволюция образа неба в романе Е. Замятина «Мы» [Текст] // Там же. С. 247.

мер, настроение лирического героя нередко передаётся через данный пейзажный образ:

Всё *туманнее*, всё суевернее  
На душе и на сердце – везде <...>.

*«Не легли ещё тени вечерние...»*, 1899

<...> Устал я шататься,  
Промозглым *туманом* дышать,  
В чужих зеркалах отражаться  
И женщин чужих целовать...

*«Двойник»*, 1909

Туман часто встречается в творчестве символистов, так как с его помощью легко воплотить идею двоемирия. Художники-символисты тоже не оставили образ тумана без внимания: Клод Моне написал серию туманных пейзажей, а Эжен Каррьер<sup>59</sup> – целый цикл женских образов, поглощённых густым туманом.

Небо, *задернутое золотисто-молочной тканью*, и туман нарушают безукоризненную прозрачность 1) сознания Д-503 и 2) города Единого Государства.

По записи 13-ой «Туман. Ты. Совершенно нелепое происшествие» видим, что ситуация в романе усугубляется: *«Утренний звонок, – встаю – и совсем другое: сквозь стекла потолка, стен, всюду, везде, насквозь – туман. Сумасшедшие облака, все тяжелее – и легче, и ближе, и уже нет границ между землею и небом, все летит, тает, падает, не за*

---

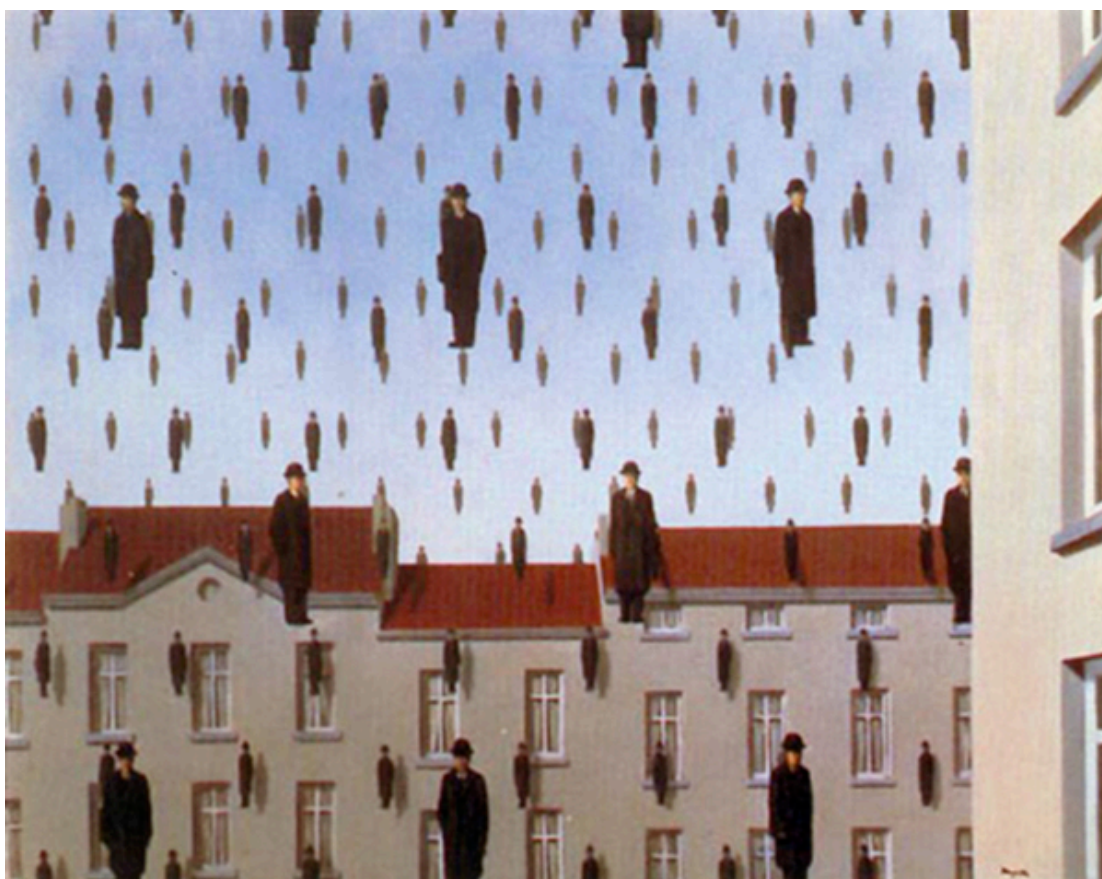
<sup>59</sup> В. Маяковский в стихотворении «Театры» посвятил следующие строчки своеобразной манере Каррьера:

Автомобиль подкрасил губы  
у **блеклой женщины Карьера**,  
а с прилетавших рвали шубы  
два **огневые фокстерьера**.

---

*что ухватиться. Нет больше домов: стеклянные стены распустились в тумане, как кристаллики соли в воде. Если посмотреть с тротуара – темные **фигуры людей** в домах – как взвешенные частицы в бредовом, молочном растворе – повисли низко, и выше, и еще выше – в десятом этаже. И все дымится – может быть, какой-то неслышно бушующий пожар». В данной картине сочетается туманная, тягостная, символистская эстетика и сюрреалистическая образность.*

Повисшие в воздухе фигуры людей – самый, пожалуй, известный образ художника-сюрреалиста Рене Магритта («Golconde», 1953), правда, у него это дождь из людей. Обратим внимание на год: картина Магритта будет удивлять мир в 1953 году, уже после смерти Е. Замятина.



*Рене Магритт «Golconde» (1953)*

С этого утра мир, где ещё недавно *«все было на своем месте – такое простое, обычное, закономерное»*, теряет свою ясную, логичную сущность. Понятно, что город, в котором люди висят *«как взвешенные частицы в бредовом, молочном растворе»*, мало походит на нормальный, не говоря уже о безукоризненно логичном и ясном. Данный образ, родившийся в голове Д-503, отражает, прежде всего, его воспалённое сознание, сбой работы отлаженного мыслительного механизма – герой считает себя серьёзно больным и даже обращается к доктору.

После выборов, на которых революционеры впервые проявили себя тысячами голосов «против», Д-503 удивляется, что мир ещё существует: *«Утро. Сквозь потолок – небо по-всегдашнему крепкое, круглое, краснощёкое. Я думаю – меня меньше удивило бы, если бы я увидел над головой какое-нибудь необычайное четырехугольное солнце, людей в разноцветных одеждах из звериной шерсти, каменные, непрозрачные стены. Так что же, стало быть, мир – наш мир – еще существует?»*

Фантазия героя, как болезнь, «прогрессирует», поэтому и пейзажные зарисовки в конспектах Д-503 становятся всё более и более фантастические: *«краснощёкое небо»* и *«четырёхугольное солнце»*... – сотворчество сюрреалистов и кубистов.

К осени погода в городе меняется, меняется и сам город: *«Странно: барометр идет вниз, а ветра все еще нет, тишина. Там, наверху, уже началась – еще неслышная нам – буря. Во весь дух несутся тучи. Их пока мало – отдельные зубчатые обломки. И так: будто наверху уже низринут какой-то город, и летят вниз куски стен и башен, растут на глазах с ужасающей быстротой – все ближе – но еще дни им лететь сквозь голубую бесконечность, пока не рухнут на дно, к нам, вниз. Внизу – тишина. В воздухе –*

---

*тонкие, непонятные, почти невидимые нити. Их каждую осень приносит оттуда, из-за Стены».*

Упомянутое вначале облачко превратилось в осенние тучи, герой понимает, что их **пока** мало – будет больше.

Туча, надвигающаяся гроза – символ революционной очистительной силы. Это излюбленный образ русских пейзажей с середины XIX века: можно устроить отдельную выставку картин русских художников-передвижников, собрав картины под названием «Перед грозой»: А. Саврасов, И. Левитан, Ф. Васильев, А. Гине, И. Шишкин («Лес перед грозой») и др. (рис. 9–12).

В небе происходит борьба: оно словно заодно с революционерами. И в душе Д-503 – изматывающая борьба и буря: он предал себя и государство ради любви, а его предали ради революции. Данный пейзаж – фантастическая картина: тучи как башни, как низринутый город, падающий на землю, где пока ещё тишина.

В следующей главе Д-503 почти всё время констатирует тишину в городе: несколько раз подряд назывные предложения – «Тишина.» – открывают новые абзацы; тишина в метафорах («жужжащая далеким, невидимым пропеллером тишина»), в пейзажах... Общая растерянность номеров, граждан пошатнувшегося Единого Государства, передана через тишину.

Привычный мир рушится, небо солидарно с революционерами, но вера в Единое Государство у Д-503 не угасает – это последняя соломинка, за которую герой периодически пытается схватиться: *«Там, снаружи, на меня налетел ветер. Крутил, свистел, сек. Но мне только еще веселее. Воти, вой – все равно: теперь тебе уже не свалить стен. И над головой рушатся чугунно-летучие тучи – пусть: вам не затемнить солнца – мы навеки приковали его цепью к зениту – мы,*

### *Иисусы Навины».*

Образ *чугунного неба* повторяется в романе не раз (эпитет чугунный характеризует Благодетеля: у него чугунные руки, чугунный жест и голос – см. главу «Портрет»). В финале повторяется и через повтор усиливается метафорический эпитет «чугунные тучи»: *«А там, за стеною, буря, там – тучи все чугунее».*

В последних пейзажах бури можно увидеть образы поэзии В. Маяковского – поэта, который выразительнее всех воплотил в художественном слове свою измотанную любовью душу и передал общее настроение революции: *«Ветер свистит, весь воздух туго набит чем-то невидимым до самого верху <...> Башенный шпиг – в тучах – тусклый, синий и глухо воеет: сосет электричество. Воют трубы Музыкального Завода».*

Футуристическое искусство полно стремительного, разрушительного движения. Разрушение, революционность роднит футуристов с кубистами. Е. Замятин выбирает эти два стиля (метода) для последних пейзажей в романе: *«На улице. Ветер. Небо из несущихся чугунных плит. И так, как это было в какой-то момент вчера: весь мир разбит на отдельные, острые, самостоятельные кусочки, и каждый из них, падая стремглав, на секунду останавливался, висел передо мной в воздухе – и без следа испарялся».*

Последняя пейзажная картина, которую успевает до операции зарисовать в виде конспекта Д-503, очень напоминает революцию в России в октябре 1917 года: время года то же – осень, а следовательно, и тучи, и «зеленые, янтарные, малиновые листья» работают на знакомый образ революционного хаоса (Е. Замятин саму революцию не видел, так как находится в Англии):

*«Небо – пустынное, голубое, дотла выеденное бурей. Колючие углы теней, все вырезано из синего осеннего возду-*



---

*ха – тонкое – страшно притронуться: сейчас же хрупнет, разлетится стеклянной пылью. И такое – во мне: нельзя думать, не надо думать, не надо думать, иначе – –*

*И я не думал, даже, может быть, не видел по-настоящему, а только регистрировал. Вот на мостовой – откуда-то ветки, листья на них зеленые, янтарные, малиновые. Вот наверху – перекрещиваясь, мечутся птицы и аэро. Вот – головы, раскрытые рты, руки машут ветками. Должно быть, все это орет, каркает, жужжит...*

*Потом – пустые, как выметенные какой-то чумой, улицы. Помню: споткнулся обо что-то нестерпимо мягкое, податливое и все-таки неподвижное. Нагнулся: труп. Он лежал на спине, раздвинув согнутые ноги, как женщина. Лицо...»*

Это было последнее, что Д-503 почувствовал в окружающем мире своей душой, «выеденной дотла» любовью, как небо – бурей. Буря закончилась – небо снова пустынное и голубое. Революция потерпела поражение: Единое Государство удалило душу и превратило в робота Д-503, уничтожило предводителя революции I-330, таким образом на какое-то время обезопасив свой безукоризненно логичный, математически совершенный, сияющий, как чистое голубое небо, мир.

Небо в романе выполняло не только функцию психологического параллелизма – оно сопровождало события, было заодно с революционерами в борьбе с цивилизацией за освобождение и признание полноправным мира природы (природного в человеке, жизни за Зелёной стеной).

Анализ пейзажных описаний в романе подтвердил, что Е. Замятин – мастер стилизации, что его индивидуальному стилю свойственно *«всемерное стремление использовать возможности и художественного, и жанрового синтеза»*<sup>60</sup>.

---

<sup>60</sup> Лихачёва, Т.В., Минералова, И.Г. Эволюция образа неба в романе

Пейзажные описания в романе реализуют главным образом три задачи (но не исчерпываются ими):

1) создание образа мира (трёх миров),

2) психологическая характеристика героя-рассказчика, гражданина нового мира. Для Замятина это в то же время ещё и характеристика современного ему человека после 1917-го года – тоже гражданина нового строя.

3) отражение надмирных сил, «иррациональных величин», влияющих на события и жизнь человека.

---

# Портреты

## героев в романе «Мы»

*«Человек – как роман: до самой последней страницы не знаешь, чем кончится. Иначе не стоило бы и читать...»*

«Приходится удивляться – как много написано прекрасных портретов и как мало написано о том, что такое сам портрет. Тем более, что портрет привлекал к себе во все времена истории напряжённый интерес»<sup>61</sup>.

В конце 20-х годов XX века под редакцией А.Г. Гарбичевского вышел сборник статей «Искусство портрета» (М., 1928), ставший ориентиром для всех, кто пытался дать определение этому явлению. В 1967 году под тем же названием выходит книга Б.Е. Галанова<sup>62</sup>, в которой исследуется проблема литературного портрета в истории его развития и в его связи с живописью. Можно отметить в этом ряду книгу «Пейзаж и портрет: проблема определения и литературного анализа (пейзаж и портрет в творчестве З.Н. Гиппиус)»<sup>63</sup>, в которой нами критически анализируются существующие определения пейзажа и портрета, предлагаются определения, более подходящие для исследования литературного произведения, а затем на материале творчества

---

<sup>61</sup> *Жинкин, Н.И.* Портретные формы [Текст] / Жинкин, Н.И. // Искусство портрета: Сборник статей. М., 1928, С. 7.

<sup>62</sup> *Галанов, Б.* Искусство портрета [Текст] М., 1967.

<sup>63</sup> *Дмитриевская, Л.Н.* Пейзаж и портрет: проблема определения и литературного анализа (пейзаж и портрет в творчестве З.Н. Гиппиус) [Текст] – М., 2005.

З.Н. Гиппиус показывается, как эти определения работают.

Портрет в живописи, и в литературе представляет собой образ личности и является способом познания мира через личность. При этом в изобразительном искусстве творится образ реального человека, а в литературе, как правило, представлен портрет вымышленного персонажа. Перед литературным портретом стоят принципиально иные задачи: не просто описание, изображение, а *создание* образа героя в его индивидуальности, исторической и психологической достоверности.

*Портрет в литературном произведении – одно из средств создания образа героя через изображение внешнего облика, являющееся особой формой постижения действительности и характерной чертой индивидуального стиля писателя*<sup>64</sup>.

О мастерстве Замятина-портретиста есть статья И.Г. Минераловой «Е. Замятин как мастер словесной живописи»<sup>65</sup>, в которой рассмотрены литературные портреты М. Горького, А. Белого, Б. Кустодиева, созданные Е. Замятиным, а так же портреты героев из его рассказов послеоктябрьского периода.

---

<sup>64</sup> Дмитриевская, Л.Н. Там же. С. 90.

<sup>65</sup> Минералова, И.Г. Евгений Замятин как мастер словесной живописи // [Текст] // Национальный и региональный «космо-психо-логос» в художественном мире писателей русского подстепья (И.А. Бунин, Е.И. Замятин, М.М. Пришвин). Научные доклады, статьи, очерки, заметки, тезисы, документы. – Елец, 2006.

---

## Образ Благодетеля и образ общества Единого Государства

*«Как все просто. Как все величественно-банально и до смешного просто».*

Галерею портретов романа Замятина логичнее открыть с обобщающего портрета общества и портрета Благодетеля, тем более, что вместе с пейзажем эти портреты «работают» на создание образа Единого Государства.

Описание общества появляется на первых страницах романа, и строится оно именно на портретных деталях, которые объединяют всех людей в единую массу: *«Мерными рядами, по четыре, восторженно отбивая такт, шли нумера – сотни, тысячи нумеров, в голубоватых юнифах<sup>66</sup>, с золотыми бляхами на груди – государственный номер каждого и каждой. И я – мы, четверо, – одна из бесчисленных волн в этом могучем потоке <...> Блаженно-синее небо, крошечные детские солнца в каждой из блях, не омраченные безумием мыслей лица... Лучи – понимаете: все из какой-то единой, лучистой, улыбающейся материи».*

Первая же картина общества напоминает тюрьму: мерные ряды, шаги в такт пронумерованных людей в униформах. Возможна также ассоциация с армией, которая подкрепляется следующим описанием: *«Мы шли так, как всегда, т.е. так, как изображены воины на ассирийских памятниках: тысяча голов – две слитных, интегральных ноги, две интегральных, в размахе, руки».*

Интересно, что Д-503 противопоставляет Единое Госу-

---

<sup>66</sup> «Вероятно, от древнего «Uniforme»» (примечание Е. Замятина в романе).

дарство «древним» людям XX века, но при этом находит общее с древними цивилизациями до рождения Христа, в данном случае с ассирийцами. (Может, таким образом Замятин намекнул, что общество в своём развитии идёт не вперёд, а назад?) Общество, построенное на абсолютном подчинении обожаемому правителю, осознаётся Д-503 как нормальное, гармоничное.

Благодетель Единого Государства тоже имеет ряд сходных портретных черт со скульптурными образами древних правителей. Он словно вылит из металла или изваян из камня, как скульптура:

*«А наверху, на Кубе, возле Машины – неподвижная, как из металла, фигура того, кого мы именуем Благодетелем. Лица отсюда, снизу, не разобрать: видно только, что оно ограничено строгими, величественными квадратными очертаниями. Но зато руки... Так иногда бывает на фотографических снимках: слишком близко, на первом плане, поставленные руки – выходят огромными, приковывают взор – заслоняют собою все. Эти тяжкие, пока еще спокойно лежащие на коленях руки – ясно: они – каменные, и колени – еле выдерживают их вес...*

*И вдруг одна из этих громадных рук медленно поднялась – медленный, чугунный жест – и с трибун, повинуясь поднятой руке, подошел к Кубу номер».*

Вспомним каменные скульптуры сидящих полубогов фараонов: тяжёлые руки всегда на коленях, неподвижный взгляд полубога устремлён в вечность. У египтян и ассирийцев, наверное, невольно черпали вдохновение и некоторые советские скульпторы, создававшие образ новых «владык мира» В.И. Ленина и И.В. Сталина, а также символ новой власти – рабочего и колхозницу. Их лики тоже словно высечены из скалы, фигуры величественно возвышались/ются над стоящими рядом людьми, тяжёлая чугунная рука часто при-

---

зивно указывала пальцем на зрителя.

Скульптура – будучи искусством, которое с первобытных времён связано с трудовой деятельностью, магическими верованиями человека – доступна для понимания всех. Поэтому монументальная скульптура, памятник, носит ярко выраженный общественный характер, её цель – идейно-образное воздействие.



*1. Рамсес II (одна из 4-х скульптур храма Рамсеса II в горе Абу-Симбел)*

*2. Памятник Ленину в Дудинке (Красноярский край)*





*С.Д. Меркуров, памятник Сталину на ВСХВ (Всесоюзной сельскохозяйственной выставке), 1939.*

*В. Мухина Рабочий и колхозница, 1937. Создана для Всемирной выставки в Париже, С 1939 находится на ВСХВ (ныне ВВЦ)*





---

Скульптура в 1920-е, а особенно в 1930-е годы стала лидирующим видом искусства, чему, безусловно, способствовал ленинский план монументальной пропаганды<sup>67</sup>. Скульптуры разных видов заняли площади и парки всех городов, проникли в здания, на их фасады, в строящееся метро... В Париже в 1937 году на Всемирной выставке символом Советского союза стала 25 метровая скульптура В. Мухиной «Рабочий и колхозница». В 20-е годы развивалась и авангардная скульптура, сказавшая новое слово в искусстве. Казимир Малевич, Осип Цадкин, Александр Архипенко выставляются вместе с П. Пикассо, Ж. Браком, А. Дереном, их знают во всём мире. Сама эпоха 20–30-х годов избрала для обращения к народу камень, как во времена Древнего Египта, Ассирии.

Надо всё-таки заметить, что во время написания романа – 1922 год – памятников Сталину ещё не было, да и быть и не могло (первый – 1929 год, скульптор М. Я. Харламов), а вот памятники Ленину уже появлялись: первым официальным<sup>68</sup> памятником Ленину считается монумент 1923 года в Уфе – этот памятник представлял из себя комплекс с колонной, на верху которой был земной шар в цепях. Не известно, знал ли автор «Мы» об этом памятнике, но для понимания романа это и не важно, так как он был завершён раньше. Можно лишь снова удивиться провидческому дару Е. Замятина. Его концепция о циклическом развитии истории, отражённая отчасти в статье «О литературе, революции, энтропии и прочем» (1923), позволила автору многое предугадать. Угадал Е. Замятин и то, как будет впоследствии удер-

---

<sup>67</sup> Декрет СНК от 12 апреля 1918 «О снятии памятников, воздвигнутых в честь царей и их слуг, и выработке проектов памятников Российской Социалистической Революции» («О памятниках республики»).

<sup>68</sup> В 1919 году скульптор Г. Алексеев изготовил первый бюст вождю, но установлен он был позже (в Петрограде).

живать власть и шаткий порядок вождь социалистического государства – так же, как и все правители до него: тиранией, жёсткими и хладнокровными расправами с врагами.

Первый портрет Благодетеля – Великого Инквизитора – неслучайно дан в момент казни – он «мудрая карающая рука» непослушных: *«Тяжкий, каменный, как судьба, Благодетель обошел Машину кругом, положил на рычаг огромную руку... Ни шороха, ни дыхания: все глаза – на этой руке. Какой это, должно быть, огненный, захватывающий вихрь – быть орудием, быть равнодействующей сотен тысяч вольт. Какой великий удел!»*

Благодетель Единого Государства не только у древних цивилизаций востока позаимствовал свой образ – немало черт он взял и у иудейского, христианского Бога – Иеговы: *«... с небес нисходил к нам Он – новый Иегова на аэро, такой же мудрый и любяще-жестокий, как Иегова древних. С каждой минутой Он все ближе – и все выше навстречу ему миллионы сердец – и вот уже Он видит нас».*

Образ сходящего с небес Бога – образ христианский, но только «новый Иегова», Благодетель, нисходит на аэро. Эта деталь, по сути, первое разоблачение самозванца на место Бога. Лейтмотив обмана – сквозной в романе. Благодетель Единого государства – это воплощённая мечта Великого Инквизитора из «Братьев Карамазовых» Ф.М. Достоевского – воплощённая в жизнь порабоощающая ложь: *«...Нас они будут обожать как благодетелей, понесших на себе их грехи пред Богом. И не будет у них никаких от нас тайн. Мы будем позволять или запрещать им жить с их женами и любовницами, иметь или не иметь детей – все судя по их послушанию – и они будут нам покоряться с весельем и радостью. <...> И все будут счастливы, все миллионы существ, кроме*

---

сотни тысяч управляющих ими»<sup>69</sup>.

Символом лжи, коварства здесь выступает паук: Благодетель – и есть такой паук: *«И я вместе с ним мысленно озираю сверху: намеченные тонким голубым пунктиром концентрические круги трибун – как бы круги паутины, осыпанные микроскопическими солнцами (– сияние блях); и в центре ее – сейчас сядет белый, мудрый Паук – в белых одеждах Благодетель, мудро связавший нас по рукам и ногам благодетельными тенетами счастья.*

*Но вот закончилось это величественное Его сошествие с небес, медь гимна замолкла, все сели – и я тотчас же понял: действительно – все тончайшая паутина, она натянута и дрожит, и вот-вот порвется, и произойдет что-то невероятное...».*

Символ паука многозначен: у кельтов паук – собиратель и держатель нитей жизни, у греков и египтян – символ судьбы, христиане в его образе видят сатану... Если трактовать образ Благодетеля через христианское понимание образа паука, тогда получается, в качестве самозванца на роль Бога в Едином Государстве выступает сатана. Образ общества Единого Государства: люди-мухи в паутине у Паука.

Н.В. Гоголь учил побеждать дьявольское смехом – Е. Замятин использует этот способ в конце романа, устраивая ещё одно разоблачение Благодетелю. Сначала Благодетель предстаёт перед Д-503 во всём своём монументальном величии: *«Очнулся – уже стоя перед Ним, и мне страшно поднять глаза: вижу только Его огромные, чугунные руки – на коленях. Эти руки давили Его самого, подгибали колени. Он медленно шевелил пальцами. Лицо – где-то в тумане, сверху, и будто вот только потому, что голос Его доходил ко*

---

<sup>69</sup> Достоевский, Ф.М. Братья Карамазовы [Текст] // Достоевский, Ф.М. Собр.соч.: в 15 т. Т.9. — Л., 1989. С. 292.

*мне с такой высоты – он не гремел, как гром, не оглушал меня, а все же был похож на обыкновенный человеческий голос. <...> Лишь когда он замолк, я очнулся, я увидел: **рука двинулась стопудово – медленно поползла – на меня уставился палец**».*

Далее образ Благодетеля – полубога, фараона и паука – от страшного низводится до смешного: Д-503 был уже оплетён другой паутиной – любовью, поэтому смог посмотреть на правителя незамутнёнными глазами: *«Помню очень ясно: я засмеялся – поднял глаза. Передо мною сидел лысый, сократовски лысый человек, и на лысине – мелкие капельки пота. Как все просто. Как все величественно-банально и до смешного просто».*

Лысина с капельками пота, жест с уставленным пальцем – не прочитывается ли в Благодетеле портрет В.И. Ленина? Наверное, в этом есть доля истины, но для художественной значимости прямые параллели не играют роли. Главное, что через портрет, точнее, через разрушение имиджевого образа произошло разоблачение тирана.

Гоголь и Достоевский – любимые писатели Е. Замятина, и он продолжает развивать понимание смеха, как огромной силы, с помощью которой можно исцелить и которой можно убить. Гоголевское понимание смеха как средства борьбы со страхом и сатаной Замятин показал в приведённом отрывке. Но и точку зрения Достоевского о губительной силе смеха или насмешки автор «Мы» не оставляет без внимания. Например, в сцене несостоявшегося убийства Ю: *«И я считаю: я убил ее. Да, вы, неведомые мои читатели, вы имеете право назвать меня убийцей. Я знаю, что **спустил бы шток на ее голову, если бы она не крикнула: – Ради... ради... Я согласна – я... сейчас**».* Убийства не происходит из комической ситуации: Ю решила, что Д-503 посягает на неё, сбрасывает платье и опрокидывается на кровать. *«Это было так неож-*

---

данно, так глупо, что я расхохотался. И тотчас же туго закрученная пружина во мне – лопнула, рука ослабела, шток громыхнул на пол. Тут я на собственном опыте увидел, что смех – самое страшное оружие: смехом можно убить все – даже убийство».

Если бы в романе «Преступление и наказание» Раскольников вовремя понял нелепость своего намерения и в какой-то момент точно так же расхохотался, то преступления бы не было (смех бы разоблачил дьявольское намерение, и в русской литературе появилось бы ещё одно подтверждение, что Н.В. Гоголь насчёт смеха прав). Но Родиона Раскольникова ничто не спасло – никакой нелепости не произошло: всё было буднично просто и как бы само собой – и в этом будничном, с точки зрения Ф.М. Достоевского, незримо кроется бесовское.

В «Мы» Е. Замятина происходит разоблачение не только Благодетеля, но и всего общества Единого Государства. Восторг от единения, отрицание индивидуализма, как, например, в этом эпизоде: *«Мы идем – одно миллионноголовое тело, и в каждом из нас – та смиренная радость, какую, вероятно, живут молекулы, атомы, фагоциты. В древнем мире – это понимали христиане, единственные наши (хотя и очень несовершенные) предшественники: смирение – добродетель, а гордыня – порок, и что – «МЫ» – от Бога, а «Я» – от диавола».* Соседствует с пониманием, что всё равно разные: *«Направо от меня – она, тонкая, резкая, упрямо-гибкая, как хлыст, I-330 (вижу теперь ее номер); налево – О, совсем другая, вся из округностей, с детской складочкой на руке; и с краю нашей четверки – неизвестный мне мужской номер – какой-то дважды изогнутый вроде буквы S. Мы все были разные...»*

Все разные – значит каждый в отдельности индивиду-

лен, ибо так устроила природа. Но то, что МЫ всё ещё разные, в понимании Д-503 является устранимым несовершенством машинного государства. Только после того, как была проведена операция по удалению фантазии – дикарской функции головного мозга человека, МЫ окончательно стали единым слаженным механизмом: *«На углу, в аудитории – широко разинута дверь, и оттуда – медленная, грузная колонна, человек пятьдесят. Впрочем, «человек» – это не то: не ноги – а какие-то тяжелые, скованные, ворочающиеся от невидимого привода колеса; не люди – а какие-то человекообразные тракторы».*

Отметим ещё одну деталь коллективного портрета – все люди **серые**: *«серые, из сырого тумана сотканые юнифы торопливо существовали возле меня секунду и неожиданно растворялись в туман», «наши ряды – серые гребни скованных внезапным морозом волн», «лица – серые, осенние, без лучей», «серые юнифы, серые лица»* и т.д. Если снова обратиться к ассоциациям с изобразительным искусством, то перед нами **графика**. Люди в общей массе – графический эскиз, а город – чертёж. Ничего лишнего – в этом математик Д-503 видит гармонию.

Серые, обезличенные люди потрясли Е. Замятина в Англии (1916–1917 гг.), где он работал над строительством российских ледоколов<sup>70</sup>. Впечатления Е. Замятина о высокоразвитой промышленной стране отражены в сатирическом романе «Островитяне», в котором герои-англичане напоминают нумеров Единого Государства: *«Как известно, человек культурный должен, по возможности, не иметь лица. То есть не то чтобы совсем не иметь, а так: будто лицо, а будто и не лицо – чтобы не бросалось в глаза, как не бросается в глаза*

---

<sup>70</sup> Е. Замятин с 1916 года был в Англии одним из главных проектировщиков ледокола «Святой Александр Невский», который после Октябрьской революции резал льды Ледовитого океана под названием «Ленин».

---

платье, сшитое у хорошего портного. Нечего и говорить, что лицо культурного человека должно быть совершенно такое же, как и у других (культурных), и уж, конечно, не должно меняться ни в каких случаях жизни». В романе «Мы» образ обезличенных людей, особенно после операции по удалению фантазии, доведён до ужасающего предела, но внутренняя правда при этом сохранена.

Дикие люди за стеной противопоставлены людям города, в том числе и через **цвет**: «На поляне вокруг голого, похожего на череп камня шумела толпа в триста – четыреста... человек – пусть – «человек», мне трудно говорить иначе. <...> здесь я сперва увидел только **наши серо-голубые юнифы**. А затем секунда – и среди юниф, совершенно отчетливо и просто: **воронье, рыжие, золотистые, караковые, чалые, белые люди** – по-видимому, люди».

Люди за Великой Стеной – это уже не графика, они нарисованы, скорее, в стиле импрессионизма: «мазками» чистого цвета.

Две разных цивилизации на одной земле: серо-голубая масса номеров и разноцветная толпа «человеков». Математически ясное сознание героя дало серьёзный сбой, когда он начал понимать, что объединяет в себе два этих мира: «...Странно: я писал сегодня о высочайших вершинах в человеческой истории, я все время дышал чистейшим горным воздухом мысли, – а **внутри как-то облачно, паутинно, и крестом какой-то четырехлапый икс**. Или это – мои лапы, и все оттого, что они были долго у меня перед глазами – **мои лохматые лапы**. Я не люблю говорить о них – и не люблю их: это след дикой эпохи. Неужели во мне действительно – —».

---

## Автопортрет Д-503

*«Ведь ты не знаешь – и многие это знают, что женищинам отсюда, из города, случалось любить тех. И в тебе, наверное, есть несколько капель солнечной, лесной крови. Может быть, потому я тебя и – –».*

Портрет Д-503 читатель видит нечасто. Да и подобный приём – автопортрет как способ самопознания – встречается в литературе редко.

*«Я – перед зеркалом. И первый раз в жизни – именно так: первый раз в жизни – вижу себя ясно, отчетливо, сознательно, – с изумлением вижу себя, как кого-то «его». Вот я – он: черные, прочерченные по прямой брови; и между ними – как шрам – вертикальная морщина (не знаю: была ли она раньше). Стальные, серые глаза, обведенные тенью бессонной ночи; и за этой сталью... оказывается, я никогда не знал, что там. И из «там» (это «там» одновременно и здесь, и бесконечно далеко) – из «там» я гляжу на себя – на него, и твердо знаю: он – с прочерченными по прямой бровями – посторонний, чужой мне, я встретился с ним первый раз в жизни. А я настоящий, я – не – он...»*

Портрет больше характеризует психологическое состояние героя, нежели обрисовывает его внешний облик. Мы видим только серые, стальные глаза, чёрные прямые брови и глубокую, как шрам, морщину между ними. В портрете интереснее, как герой, глядя НА себя, пытается проникнуть В себя. Такая острая потребность понять «кто ты» бывает в кризисные моменты жизни. Д-503 подавлен любовью-страстью,



---

потерян в рушащейся системе координат. Он так много эмоционально пережил за несколько дней знакомства с I-330, что его даже не удивляет морщина между бровями («не знаю, была ли она раньше») – признак предельной собранности воли, тяжёлых мыслей и потрясений.

Ещё раз Д-503 увидел себя в зеркале и запечатлел для читателя в момент проснувшейся дикой ревности, узнав, что и R-13 тоже бывал с I. В портрете передана психологическая борьба разума и чувств, «настоящего» и «другого», «дикого»:

*«Зеркало у меня висело так, что смотреться в него надо было через стол: отсюда, с кресла, я видел только свой лоб и брови.*

*И вот я – настоящий – увидел в зеркале исковерканную прыгающую прямую бровей, и я настоящий – услышал дикий, отвратительный крик:*

*– Что «тоже»? Нет: что такое «тоже»? Нет, – я требую.*

*<...> Я – настоящий – крепко схватил за шиворот этого другого себя – дикого, лохматого, тяжело дышащего. Я – настоящий – сказал ему <...>»*

Как в душе, так и в портрете героя соединены два мира, два человека: *настоящий* гражданин Единого Государства – серые глаза и прочерченные по прямой брови; *дикий* человек из мира природы – лохматые руки, *исковерканная прыгающая прямая бровей*».

Мир Цивилизации, воплощённый в Едином Государстве, и мир природный – за Великой Стеной – непримиримые вечные враги. Их противостояние вскрывается в романе на разных уровнях различными художественными приёмами, в том числе и в портретном сопоставлении общества, и в портретных характеристиках Д-503, так как человек – основной объект борьбы природного и цивилизационного.

Главный герой, являясь типичным представителем Единого Государства, своими волосатыми руками, буйной фантазией и зарождающейся душой – пример непрременной победы природного развития над цивилизационным, так как капли дикой крови хватило, чтобы сломать этот *«хронометрически выверенный, сверкающий, без единой соринки механизм»*, которым до определённого времени являлся мозг Д-503.

*«Было два меня. Один я – прежний, Д-503, номер Д-503, а другой... Раньше он только чуть высовывал свои лохматые лапы из скорлупы, а теперь вылезал весь, скорлупа трещала, вот сейчас разлетится в куски и...»*

### **Женские образы в романе:**

#### **I, O, Ю**

*«Единое Государство повело наступление против другого владыки мира – против Любви. Наконец и эта стихия была тоже побеждена, т.е. организована, математизирована...»*

*«Неужели все это сумасшествие – любовь, ревность – не только в идиотских древних книжках? И главное – я! Уравнения, формулы, цифры – и... это – ничего не понимаю! Ничего...»*

Женский портрет в литературе – одна из самых популярных тем у литературоведов. Пополним багаж исследований женских портретов, рассмотрев образы героинь романа «Мы»: O-90, I-330.

Первая, законная, то есть записанная на Д-503 женщи-

---

на – это О-90. Её имя портретно. В её портретах всегда особо подчёркивается округлость, розовость: «*О, совсем другая, вся из округлостей, с детской складочкой на руке*». Ещё читатель всегда видит глаза героини, синие и лучистые: «*<...> робко подняла на меня **О круглые, сине-хрустальные** глаза <...> буду точен: три раза поцеловал чудесные, **синие**, не испорченные ни одним облачком, глаза*». «*О – на коленях у R-13, и крошечные капельки **солнца** у ней в **синих** глазах*»<sup>71</sup>.

Круг – символ жизни и гармонии, поэтому в минуты, когда гармония утрачивается, а жизнь уходит из под ног, О как бы «сдувается»: «*<...> Возле моего стола стояла О. Или, вернее, – висела; так висит пустое, снятое платье – под платьем у нее как будто уж не было ни одной пружины, беспружинными были руки, ноги, беспружинный, висячий голос <...> И висела над столом. Опущенные глаза, ноги, руки. На столе еще лежит скомканный розовый талон той*».

В портрете снова можно заметить сюрреалистическую манеру – «изменение свойств предметов» (твёрдое становится мягким, текучим), но надо вспомнить также иронический

---

<sup>71</sup> Примеры повторяющихся портретных черт О-90: «Без четверти 22 в комнате у меня – радостный **розовый** вихрь, крепкое кольцо **розовых** рук вокруг моей шеи. И вот чувствую: все слабее кольцо, все слабее – разомкнулось – руки опустились...».

«Милая, бедная О! **Розовый** рот – **розовый** полумесяц рожками книзу. О лежала. Я медленно целовал ее. Я целовал эту наивную **пухлую** складочку на запястье, **синие** глаза были закрыты, **розовый** полумесяц медленно расцветал, распускался – и я целовал ее всю».

«Во мне печатается: **розовый** – рожками книзу – полумесяц рта, налитые до краев **синие** блюдечки-глаза. Это – О».

«**Круглые**, крошечные руки у меня на рукаве, **круглые синие** глаза: это она, О. И вот как-то вся скользит по стене и оседает наземь».

«О – изумленно, **кругло, сине** смотрит на меня, на мои громко, бессмысленно размахивающие руки».

«О – медленно оседала в своем кресле – будто под юнифой испарялось, таяло тело, и только одно пустое платье и пустые – **засасывающие синей пустотой – глаза**».

автопортрет Микеланжело на картине «Страшный суд» (рис. 14). Художник Возрождения изобразил себя в виде висющей шкуры в руках у Папы: так он выразил свою беспредельную усталость, страдание от произвола главного заказчика великой фрески в Сикстинской капелле.

Портрет О-90 тоже полон скрытого страдания – от любви и ревности. О-90 любит Д-503, ревнует его, хотя эти чувства давно уже заклеяны как глупое собственничество. По закону «мудрого» государства Д-503 встречается с О-90 в «соответствующие Табелю сексуальные дни», он не ревнует её к R-13, так как оба были законно записаны на её номер. А теперь вспомним *«исковерканную прыгающую прямую бровей»* Д-503 в момент, когда он сметён ревностью, узнав о связи R-13 и I-330. Любовь и ревность, любовь и смерть неразрывны, их нельзя уложить ни в какие уравнения, их невозможно математизировать, их немислимо победить. Эта вечная жизненная сила сильнее всех революций и государств. Пока человек способен любить, он будет свободен. Должно быть, вывод должен быть такой.

В О-90 просыпается материнская любовь, и именно она ведёт героиню за Зелёную стену – к свободе, к естественному миру природы. Природное проникает даже в портрет О: *«Вся она была как-то по-особенному, законченно, упруго кругла. Руки и чаши груди, и все ее тело, такое мне знакомое, круглилось и натягивало юнифу: вот сейчас прорвет тонкую материю – и наружу, на солнце, на свет. Мне представляется: там, в зеленых дебрях, весной так же упрямо пробиваются сквозь землю ростки – чтобы скорее выбросить ветки, листья, скорее цвести.*

*Несколько секунд она молчала, сине сияла мне в лицо <...>Я невольно посмотрел на ее круглый под юнифой живот.*

*Она, очевидно, заметила – вся стала кругло-розовая, и*

---

*розовая улыбка:*

*– Я так счастлива – так счастлива... Я полна – понимаете: вровень с краями. И вот – хожу и ничего не слышу, что кругом, а все слушаю внутри, в себе...»*

Круглая О-90 как-то удивительно для гражданки Единого Государства чувственна, даже во многом нелогична, чем и раздражает Д-503. Её портрет всегда полон цвета – синего и розового: О-90 лучится этими цветами, хотя, как и все, облачена в серую юнифу. Всегда сине-розовая на полотнах художников Возрождения Дева Мария. Синий цвет – цвет Богородицы в православной иконе. В живописи «портрет» О-90 улавливается в картинах Кустодиева, которые Замятин помнил на стене в мастерской: *«День был морозный, яркий, от солнца или от кустодиевских картин в мастерской было весело: на стенах розовели пышные тела <...>»*<sup>72</sup>. А может, героиня сошла с полотна импрессиониста О. Ренуара «Портрет актрисы Жанны Самари» (1877), который словно светится розовым и голубым (рис. 13).

Портретов I-330 в романе много: влюбленный повествователь Д-503, пытаюсь понять, не устаёт её описывать. И не удивительно, что это самый интересный и многогранный об-

---

<sup>72</sup> Замятин, Е. Встречи с Б.М. Кустодиевым [Текст] // Новый журнал, 1951, № 26, С. 183–192. (Цитируется по [Электронное издание]: <http://soglasie.ioso.ru/library/works/36/>)

Вспоминая, как возник рассказ «Русь», Е. Замятин сообщает о своей творческой связи с живописью Б. Кустодиева:

*«<...> Разложив перед собой всех этих кустодиевских красавиц, извозчиков, купцов, трактирщиков, монахинь, я смотрел на них так же, как когда-то на его картину на выставке, – и сама собой написалась та повесть (“Русь”), какая вошла в книгу “Русь”» (Замятин Е. Встречи с Б.М. Кустодиевым [Текст] / Е. Замятин // Там же.).*

*«Я разложил на столе кустодиевские рисунки: монахиня, красавица в окне, купчиха в сапогах-бутылках, «молодец» из лавки... Смотрел на них час, два – вдруг они ожили и вместо статьи написался рассказ, действующими лицами в нём были люди, сошедшие с этих кустодиевских картин» (Замятин Е. Закулисы [Текст] / Е. Замятин // Там же. С. 377.).*

раз. И если О-90 нарисована в кустодиевском, ренуаровском – импрессионистском стиле, то портрет I-330 обращает нас сюрреалистическому творчеству Сальвадора Дали, причём к его будущему творчеству – 30-х годов. Вспомним знаменитую картину и инсталляцию в Театре-музее Дали в Фигерасе «Лицо Мэй Уэст, использованное в качестве сюрреалистической комнаты» (1934–1935) (рис. 15, 16).

Е. Замятин был первым, кто объединил портрет и интерьер:

*«В этот момент – я видел только ее глаза. Мне пришла идея: ведь человек устроен так же дико, как эти вот нелепые «квартиры» – человеческие головы непрозрачны, и только крошечные окна внутри: глаза. Она как будто угадала – обернулась. «Ну – вот мои глаза. Ну?» (Это, конечно, молча.)*

*Передо мною – два жутко-темных окна, и внутри такая неведомая, чужая жизнь. Я видел только огонь – пылает там какой-то свой «камин» – и какие-то фигуры, похожие...*

*Это, конечно, было естественно: я увидел там отраженным себя. Но было неестественно и непохоже на меня (очевидно, это было удручающее действие обстановки) – я определенно почувствовал страх, почувствовал себя пойманым, посаженным в эту дикую клетку, почувствовал себя захваченным в дикий вихрь древней жизни*

*– Знаете, что, – сказала I, – выйдете на минуту в соседнюю комнату. – Голос её был слышен оттуда, изнутри, из-за тёмных окон глаз, где пылал камин».*

Первая идея портрета-комнаты, как видим, принадлежит отнюдь не Сальвадору Дали.

Понятно, почему Д-503 видит I-330 в образе дома: ведь именно с ней связан Древний Дом, так потрясший героя. Мысль о Древнем доме переплетается с мыслями об I, сме-

---

шиваясь в один непонятный, нелогичный образ.

Посмотрим ещё на I-330 в образе дома:

*«Она подошла к статуе курносого поэта и, завесив шторой дикий огонь глаз – там, внутри, за своими окнами, – сказала <...>»*

*«Вот сейчас откуда-нибудь – остро-насмешливый угол поднятых к вискам бровей, и темные окна глаз, и там, внутри – пылает камин, движутся чьи-то тени. И я прямо туда, внутрь, и скажу ей «ты» – непременно “ты”: “Ты же знаешь – я не могу без тебя. Так зачем же?”».*

*«Она покачала головой. Сквозь темные окна глаз – там, внутри у ней, я видел, пылает печь, искры, языки огня вверх, навалены горы сухих, смоляных дров. И мне ясно: поздно уже, мои слова уже ничего не могут...».*

В инсталляции «Лицо Мэй Уэст» С. Дали тоже есть печь, камин, только разложен он в носу, а глаза представляют собой импрессионистические виды Парижа и Сены. За сюрреалистическими метафорами Замятина легко почувствовать характер и темперамент, уловить в героине таящуюся угрозу.

Итак, I-330 неотделима от Древнего дома, она сама стала домом. В том же доме происходит самое яркое, ошеломившее Д-503, появление героини – в образе декадентской красавицы с сигаретой и абсентом:

*«Вот теперь щелкнула кнопка у ворота – на груди – еще ниже. Стекланный шелк шушит по плечам, коленям – по полу. Я слышу – и это еще яснее, чем видеть, – из голубовато-серой шелковой груди вышагнула одна нога и другая... <...>*

*– Ну, пожалуйста.*

*Я обернулся. Она была в легком, шафранно-желтом, древнего образца платье. Это было в тысячу раз злее, чем если бы она была без всего. Две острые точки – сквозь тон-*

кую ткань, тлеющие **розовым** – два угля сквозь пепел. Два нежно-круглых колена...

Она сидела в низеньком кресле. На четырехугольном столике перед ней – флакон с чем-то **ядовито-зеленым**, два крошечных стаканчика на ножках. В углу рта у нее дымилось – в тончайшей бумажной трубочке это древнее курение (как называется – сейчас забыл) <...>

Но она спокойно дымила, спокойно поглядывала на меня и небрежно **стряхнула пепел – на мой розовый билетик**».

Воплощённый героиней образ пугает героя больше, чем сам дом. Вангоговская, матисовская пестрота интерьеров, проникшая даже в кошмарные сны Д-503 (см. главу «Интерьер»), не сравнится с тем впечатлением, которое произвела на него I-330 в этой сцене. Пожалуй, образ декадентской дамы даже Е. Замятиным в послереволюционные годы мог восприниматься как «древний» – так изменился облик современной женщины 20-х годов в новом социалистическом государстве. Данный портрет создает ещё и образ времени, образ ушедшей эпохи. В нём, возможно, есть доля авторской ностальгии.

В портрете присутствует деталь, которая свидетельствует, что героине совершенно безразличен Д-503, что она с ним ведёт свою хитрую игру: **«небрежно стряхнула пепел – на мой розовый билетик»**.

Живописная составляющая портрета I-330 явлена в эпизоде за Зелёной стеной, в диком мире: **«Там, наверху, над головами, над всеми – я увидел ее. Солнце прямо в глаза, по ту сторону, и от этого вся она – на синем полотне неба – резкая, угольно-черная, угольный силуэт на синем. Чуть выше летят облака, и так, будто не облака, а камень, и она сама на камне, и за нею толпа, и поляна – неслышно скользят, как корабль, и легкая – **уплывает земля под ногами...**»**

Данное портретное описание I-330 словно картина ху-



---

дожника, в которой можно усмотреть диалог с картинами Анри Матисса «Танец» (1910) и «Ивона Ландсберг (1916) (на синем полотне – углём прочерченная дама).

В картине Матисса «Танец» (1910) – хоровод на синем фоне – через первобытное, дикое, с точки зрения цивилизованного человека, движение передана идея единства человека и природы, идея истинной свободы. Та же глубинная мысль и в романе Е. Замятина «Мы», которая особенно прослеживается в эпизодах о «диких» людях. Но в картине А. Матисса явлена и противоречивая, дисгармоничная сущность человека: фигуры бегут в разных направлениях, круг разомкнут, на первом плане – на колени падающая первая жертва. Эта трагическая коллизия полотна тоже перекликается с «Мы».



*Анри Матисс «Танец», 1909*

I-330 с первого знакомства озадачивает наивного строителя интеграла: *«Но не знаю – в глазах или бровях – какой-то странный раздражающий икс, и я никак не могу его поймать, дать ему цифровое выражение»*. Пытаясь её понять, он рисует в своих конспектах один портрет за другим, пока не находит ответ на вопрос – откуда этот *«странный раздражающий икс»*:

*«Я молча смотрел на нее. Ребра – железные прутья, тесно... Когда она говорит – лицо у ней, как быстрое, сверкающее колесо: не разглядеть отдельных спиц. Но сейчас колесо – неподвижно. И я увидел странное сочетание: **высоко вздернутые у висков темные брови** – насмешливый острый треугольник, обращенный вершиною вверх – **две глубокие морщинки, от носа к углам рта**. И эти два треугольника как-то противоречили один другому, клали на все лицо этот неприятный, раздражающий X – как крест: **перечеркнутое крестом лицо**.*

*Колесо завертелось, спицы слились...»*

*«I подняла голову, оперлась на локоть. По углам губ – две длинные, резкие линии – и темный угол поднятых бровей: **крест**».*

Лицо-колесо – ещё одна сюрреалистическая деталь. Действительно, в этой черте – перечёркнутое крестом лицо – таится нечто тревожное и раздражающее.

Сквозная деталь портрета – белые зубы<sup>73</sup>: *«белые – необычайно белые и острые зубы»*; *«укус-улыбка, белые острые зубы»*; *«сладкие, острые, белые зубы: улыбка»*; *«она дышит жадно сквозь сжатые, сверкающие острые зубы»*. Даже после операции лишённый фантазии Д-503 хоть и без ярких метафор, но всё же замечает именно белые зубы:

---

<sup>73</sup> В повести «Островитяне» схожая сквозная деталь портрета главного героя викария Дьюли – «золотые зубы».

---

*«Привели ту женщину. В моем присутствии она должна была дать свои показания. Эта женщина упорно молчала и улыбалась. Я заметил, что у ней **острые и очень белые зубы и что это красиво**».* I – хищница, смелая и свободная. Портрет женщины-хищницы дополняется в романе ещё и скрытым сравнением с диким зверем из-за Стены.

Детали портрета – шторы на глаза, крест на лице, острые зубы – как бы предупреждают героя об обмане.

Обман – сквозной лейтмотив в романе, он причина всех трагедий. Герой влюблен в I-революционерку, помогает ей... Почему же тогда Д-503 не стал революционером, ведь он уже узнал, что в нём половина дикой красной горячей крови, почти был готов признать несовершенство государства-тюрьмы, уже смеялся в лицо Благодетелю... Трагического финала (Д-503 превращен в бездушную машину, не способную чувствовать, а I умирает, не завершив революции) могло и не быть. Кто виноват в этом?

Для ответа на вопрос надо проследить мотив обмана. То, что Единое Государство – обман, для Д-503 постепенно открывает I-330. Но, словно в борьбе за душу строителя интеграла, Благодетель открывает Д-503 другую правду:

*«Слушайте: неужели вам в самом деле ни разу не пришло в голову, что ведь им – мы еще не знаем их имен, но уверен, от вас узнаем, – что им вы нужны были только как Строитель «Интеграла» – только для того, чтобы через вас...*

*– Не надо! Не надо, – крикнул я.*

*...Так же, как заслониться руками и крикнуть это пуле: вы еще слышите свое смешное «не надо», а пуля – уже прожгла, уже вы корчитесь на полу».*

Благодетель оказался прав, он не обманул: I-330 использовала Д-503, играя на его страстной любви. Яркое доказа-

тельство тому – их последняя встреча. С этим обманом сломалась последняя соломинка, за которую герой ещё мог держаться в рушащемся привычном мире. Когда соломинка все же сломалась, обман и предательство открылись, он вырезал с помощью операции все чувства – исцелился. Только став бездушной машиной, Д-503 смог предать I.

Причина всех трагедий – обман. Оправдан ли обман и предательство ради революции, свободы? Какого строя ожидать от революционеров в случае победы, если они уже на этапе борьбы за свободу ни во что не ставят чувства людей, используя их в своих, благих вроде, целях. Не станут ли они потом очередными тиранами? Эти вопросы в подтексте Замятин ставит перед читателем.

### **Имя как портрет и портрет как имя**

*«...Мне всегда это казалось – что она похожа на свое имя».*

*«Мы все были разные...»*

Прежде чем перейдём к анализу портретов других героев, интересно было бы хоть в какой-то степени понять их образы через смысл имён. Замятин – наследник русской литературной традиции, следовательно, он не мог не наполнить смыслом имена своих героев, дать подсказку для прочтения их образов. Но как же понять буквы и номера: Д-503, I-330, O-90, R-13, S-4711? Может, для Замятина как раз обезличенность и была важна: безликие нумера – бессмысленные имена? Конечно, в этом есть определённая правда, но возможен и более глубокий анализ.

---

А.К. Воронский в критической статье 1922 года<sup>74</sup> называет героиню I-330 – № 1, а других героев просто – «за номером таким-то». А.К. Воронский читал роман в рукописи («Лежит у меня, от Пильняка полученный, роман ваш «Мы». Очень тяжёлое впечатление»<sup>75</sup>) – это мог быть ранний список романа, где имён ещё не было. Можно предположить, что Е. Замятин дал настоящие имена своим героям лишь в более поздней редакции романа, хотя из воспоминаний Юрия Анненкова следует, что летом 1921 года, когда они с Е. Замятиным отдыхали в глухой деревушке на берегу Шексны и Евгений Иванович читал свой роман, имена у героев уже были. Ю. Аненский сохранил в памяти даже разговор о мнимой неправильности – нерусскости слова «номер»:

*«Как-то вечером, в избе, Замятин прочел мне одну из первых страниц романа «Мы»:*

*“Мерными рядами, по четыре, восторженно отбивая такт, шли номера – сотни, тысячи номеров... с золотыми бляхами на груди – государственный номер каждого и каждой... Слева от меня 0-90, ...справа – два каких-то незнакомых номера...”*

*Мне не понравилось слово “номер”, казавшееся, на мой взгляд, несколько вульгарным: так произносилось это слово в России какими-нибудь мелкими канцелярскими провинциальными чинушами и звучало не по-русски.*

*– Почему – номер, а не номер?*

*– Так, ведь, это – не русское слово, – ответил Замятин, – исказить не обязательно. По-латински – *numerus*;*

---

<sup>74</sup> Воронский, А.К. Литературные силуэты. Евг. Замятин [Текст] // Там же.

<sup>75</sup> Из письма А.К. Воронского Е.И. Замятину, октябрь–ноябрь 1922 г. (А.К. Воронский Из переписки с советскими писателями [Текст] // Из истории советской литературы 1920-1930-х годов. Новые материалы и исследования. – М.: «Наука», 1983, С. 571.)

*по-итальянски – numero; по-французски – numero; по-аглицки – number; по-немецки – Nummer... Где же тут – русское?*

*Где же тут “О”? Давай-ка раскроем русский словарь, у меня здесь – русско-аглицкий»<sup>76</sup>.*

Затем Замятин, по воспоминаниям Аннекова, взял словарь и на примере только первых двух букв алфавита доказал, что 99% русских слов – нерусские.

*«Он отодвинул словарь, и мы принялись за липовый чай с сахарином. Наливая чай в стакан, я неожиданно вспомнил фразу Ф. Достоевского, в “Идиоте”, о том, что князю Мышкину, в трактире на Литейной, “тотчас же отвели номер”, и что у Гоголя, в “Мертвых душах”, Чичиков, остановившись в гостинице, поднялся в свой “номер”.*

*– Ну, вот видишь, – засмеялся Замятин, – с классиками спорить не приходится»<sup>77</sup>.*

Семантике имён-номеров в романе «Мы» посвящена статья Евгения Александровича Яблокова «Нумеронимика и нумерология в романе Е. Замятина “Мы”»<sup>78</sup>. Добавим к исследованию Е.А. Яблокова свои наблюдения, так как нам важно выстроить систему образов, и имена героев могут в этом помочь.

Обратим внимание, что имена – это буквы из двух алфавитов: кириллического и латинского. Таким образом, получается, что I, R, S окажутся в одной группе, а Д, Ю – в другой. Сложно лишь определить, куда отнести О, но при внимательном прочтении окажется, что и эта принадлежность

---

<sup>76</sup> Анненков, Ю. Там же.

<sup>77</sup> Анненков, Ю. Там же.

<sup>78</sup> Яблоков, Е.А. «Нумеронимика и нумерология в романе Е. Замятина “Мы”» [Текст] // Национальный и региональный «космо-психо-логос» в художественном мире писателей русского подстепья (И.А. Бунин, Е.И. Замятин, М.М. Пришвин). Научные доклады, статьи, очерки, заметки, тезисы, документы. – Елец, 2006, С. 304–311.

---

«о» к обоим алфавитам работает на образ героини.

Итак, герои, названные буквами латинского алфавита – I, R, S, являются в романе революционерами, членами организации «Мефи». Даже S-образный хранитель окажется их сообщником. Под латинскими, нерусскими именами скрыто стремление к свободе, революционная сила, провокация. Герои с именами-буквами из кириллического алфавита – Д и Ю – благонадёжные граждане Единого Государства, с радостью принимающие все деяния Благодетеля, будь то хладнокровная казнь или операция на мозг, избавляющая от последнего пережитка дикого человека – фантазии.

Наконец, героиня O-90: *«Милая O! – мне всегда это казалось – что она похожа на свое имя: сантиметров на 10 ниже Материнской Нормы – и оттого вся **кругло** обточенная, и розовое O – рот – раскрыт навстречу каждому моему слову. И еще: **круглая**, пухлая складочка на запястье руки – такие бывают у детей»*. Помимо того, что эта буква соответствует внешнему облику героини, она ещё заключает в себе её судьбу: как буква «о» есть в двух алфавитах, так и O-90 сначала живёт в Едином Государстве, а затем, повинувшись материнскому чувству, уходит за Великую Стену, чтобы родить ребёнка для себя, а не для государства. В ней нет революционного бунта, зато она носитель чисто женского начала, проявленного в сентиментальности, способности любить, в глубоком чувстве материнства – это чувство и ведёт её к свободе.

Имя I-330 многозначно. Во-первых, I – это английское слово «Я», а значит героиня противопоставлена «Мы»; во-вторых, как справедливо замечает Е.А. Яблоков, индивидуальность героини подчёркивается ещё и тем, что I – это римская цифра 1. Раскрывая символику чисел, связанную, в первую очередь, с именами героев, Е.А. Яблоков увидел

связь героини с числом 13, которое присутствует и в её имени: «Семантика индекса I-330 вписывается в коллизию Мы – Я, и буква I может быть воспринята как английское слово “я”. Кроме того, “одно из возможных графических осмыслений её имени – «единица», символизирующая развитую индивидуальность”<sup>79</sup>; кстати, при такой интерпретации в нумерониме **I-330** (выделение наше – Л.Д.) тоже «прочитывается» число 13. Вместе с тем две стоящие рядом тройки могут быть представлены как множимое и множитель – тогда числовой индекс “330” превращается в “90”. Таким образом, оба нумеронима (ср. “I-90”, O-90) графически симметричны и “обратимы” <...>»<sup>80</sup>

Интересно имя ещё одной героини – Ю. Номера героини Д-503 почему-то не называет, аргументируя это так: «впрочем, лучше не назову её цифр, потому что боюсь, как бы не написать о ней чего-нибудь плохого». Интересно, что это за цифры такие плохие – нули, шестёрки? Цифра 13 присутствует в именах и не вызывает у героя негативного отношения.

Ю графически похожа на 10. Графически Ю объединяет в себе I и O. Героиня действительно пытается заменить для Д-503 этих двух женщин, но у неё ничего не получается. Простым математическим сложением I + O новой любимой женщины создать нельзя. Таким образом, Замятин разоблачает построенную на математических законах «гармонию» Единого Государства.

Замятин даже имя сделал портретным: круглая – O; «тонкая, резкая, упрямо-гибкая, как хлыст, I-330», изогнутый – S.

---

<sup>79</sup> Давыдова, Т.Т. Фаустовская коллизия в романе Евгения Замятина «Мы» [Текст] // Гётте в русской культуре XX века. – М., 2001, С. 119.

<sup>80</sup> Яблоков, Е.А. «Нумеронимика и нумерология в романе Е. Замятина “Мы”» [Текст] // Там же. С. 308.



---

Второстепенные герои нарисованы по принципу чеховской детали: одна–две черты, схватывающие суть образа. Например, портрет Ю, ещё одной женщины, проявляющей внимание к Д-503, складывается из двух деталей: щёки-жабры и чернильная улыбочка-пластырь: *«Только что я хотел обратить на это ее внимание, как вдруг она подняла голову – и капнула в меня чернильной этакой улыбочкой <...>»*. *«В 12 часов – опять розовато-коричневые рыбки жабры, улыбочка – и наконец письмо у меня в руках»*. Эти детали повторяются при каждом появлении Ю<sup>81</sup>. Интересно, что и у данной героини портретные черты, глаза, сравниваются с интерьером: *«<...> между жабер, сквозь стыдливые жалюзи спущенных глаз – нежная, обволакивающая, ослепляющая улыбка»*, – так автором приоткрыто лицемерие ещё одной женщины.

Портретная деталь заменяет автору имя: вместо безликого имени – яркая говорящая деталь, по которой можно наметить внешний облик, почувствовать характер и настроение. Похожий приём будет использовать М. Булгаков в «Мастере и Маргарите», называя вместо имён черту портрета:

---

<sup>81</sup> Примеры повторяющихся портретных черт Ю:

«Вот уже слышны шаги – и я вижу сквозь дверь – я чувствую: ко мне прилеплена **пластырь-улыбка** – и затем мимо, по другой лестнице – вниз...».

«Не глядя, я видел, как вздрагивают **коричнево-розовые щеки**, и они двигаются ко мне все ближе, и вот в моих руках – сухие, твердые, даже слегка покалывающие пальцы».

«<...> Я, не задумываясь, протянул ей руку, я простил всё – она схватила мои обе, крепко, колюче стиснула их и, **взволнованно вздрагивая свисающими, как древние украшения, щеками, сказала <...>**».

«Оправила между колен серо-голубую ткань, молча, быстро – **обклеила всего меня улыбочкой**, ушла».

«Над контрольным столиком – знакомые, **взволнованно вздрагивающие, обвислые щеки**».

«Она села, расправила на коленях юнифу. **Розово-коричневые жабры** трепыхались».

«клетчатый» – Коровьев, «рыжий» – Азazelo...

Ёмкая деталь – это стилистическое кредо Е. Замятина, которое позже он сформулирует в статье «Закулисы» (1929): *«Ни одной второстепенной детали, ни одной лишней черты: только суть, экстракт, синтез, открывающийся глазу в сотую долю секунды, когда собраны в фокус, спрессованы, заострены все чувства. Сегодняшний читатель и зритель сумеет договорить картину, дорисовать слова – и им самим договоренное, дорисованное – будет врезано в него неизмеримо прочнее, вращет в него органически. Здесь – путь к совместному творчеству художника и читателя или зрителя»*<sup>82</sup>.

В романе «Мы» все второстепенные герои преподносятся через определяющую, синтетическую черту-деталь.

Полон метафор портрет поэта R-13. В его портрете повторяются две-три основные черты: лакированные глаза, толстые губы, голова-чемоданчик: *«Я вздрогнул. На меня – черные, лакированные смехом глаза, толстые, негрские губы. Поэт R-13, старый приятель...»* Когда жизнерадостный R расстраивается, те же детали портрета превращаются в психологическую характеристику: *«Толстые губы висели, лак в глазах съело»*.

R-13 – поэт, он *«говорит захлебываясь, слова из него так и хлещут, из толстых губ – брызги; каждое «п» – фонтан, «поэты» – фонтан»*. В R есть что-то от Маяковского, и в его портретном описании использованы образы поэзии Вл. Маяковского. От первого поэта России – А.С. Пушкина – R-13 тоже унаследовал портретные черты: «негрские губы». Е.А. Яблоков пишет: *«В системе Единого Государства этот персонаж играет роль, так сказать, «Пушкина сегодня». Не случайно в Древнем Доме присутствует изображение (види-*

---

<sup>82</sup> Замятин, Е. Закулисы [Текст] / Замятин, Е. // Там же. Т.3, С. 195.

---

мо, бюст) “какого-то из древних поэтов (Пушкина, кажется)”»<sup>83</sup>.

Ещё одна повторяющаяся портретная деталь: «...затылок у него – это какой-то четырехугольный, привязанный сзади чемоданчик (вспомнилась старинная картина – “В карете”»». Эта оригинальная метафорическая деталь портрета затем тоже превращалась в психологическую характеристику<sup>84</sup>.

Номер у R несчастливый – 13<sup>85</sup>. Жизнь его окончилась трагедией. И об этой трагедии читатель тоже узнаёт через портрет: «Нагнулся: труп. Он лежал на спине, раздвинув со-

---

<sup>83</sup> Яблоков, Е.А. «Нумеронимика и нумерология в романе Е. Замятина “Мы”» [Текст] // Там же. С. 306.

<sup>84</sup> Примеры повторяющихся портретных черт R-13:

«Мокрые, лакированные губы добродушно шлепнули...»

«R-13 вскочил, повернулся, уставился куда-то сквозь стену. Я смотрел на его крепко запертый чемоданчик и думал: что он сейчас там перебирает – у себя в чемоданчике?»

«Снова медленный, тяжкий жест – и на ступеньках Куба второй поэт. Я даже привстал: быть не может? Нет: его толстые, негрские губы, это он...»

«Он насупился, тер затылок – этот свой чемоданчик с посторонним, непонятным мне багажом. Пауза. Вот нашел в чемоданчике что-то, вытащил, развертывает, развернул – залакировались смехом глаза, вскочил».

«Распяленные негрские губы. Вытарашенные глаза...»

«R, оскалив белые, негрские зубы, брызнул мне в лицо какое-то слово, нырнул вниз, пропал».

<sup>85</sup> «Число “13” должно прежде всего восприниматься как знак «поэтической» иррациональности – хотя, будучи государственным поэтом, R-13 вынужден заниматься поэзией как службой, т.е. “творить” чисто механически» (Яблоков, Е.А. «Нумеронимика и нумерология в романе Е. Замятина “Мы”» [Текст] // Там же. С. 305.)

Е.А. Яблоков находит, что цифровая символика большинства персонажей сходится на цифре 13. «С учётом традиционного числового значения буквы «Д»=5 оказывается, что нумероним Д-503 даёт в сумме (5+5+3) число 13» (Там же; С. 307). Герой S-4711: «Показательно, что сумма цифр в составе индекса вновь даёт число 13» (Там же; С. 310). В имени I-330 число 13 просматривается в I-3...

*гнутые ноги, как женщина. Лицо... Я узнал толстые, негрские и как будто даже сейчас еще брызжущие смехом губы. Крепко зажмуривши глаза, он смеялся мне в лицо».*

Следующий персонаж, который сопровождает Д-503 от начала до конца романа, и в ком герой тоже обманулся – S-4711<sup>86</sup>: *«и с краю нашей четверки – неизвестный мне мужской номер – какой-то дважды изогнутый, вроде буквы S».* Затем герой узнаёт, что имя у него действительно S: *«На бляхе у него сверкнуло: S-4711 (понятно, почему от самого первого момента был связан для меня с буквой S: это было не зарегистрированное сознанием зрительное впечатление). И сверкнули глаза – два острых буравчика, быстро вращаясь, ввинчивались все глубже, и вот сейчас довинтятся до самого дна, увидят то, что я даже себе самому...»* Графическое написание имени S тоже схематичный портрет.

Одна портретная деталь выдаёт профессию S – шпион, хранитель: большие уши, крылья уши. *«...голова – и она несется, потому что по бокам – оттопыренные розовые крылья-уши. И затем кривая нависшего затылка – сутулая спина – двоякоизогнутое – буква S...».* Ещё до саморазоблачения S (являясь хранителем и шпионом, он сотрудничает с революционерами) благодаря постоянному повторению черты «двойкий» его двойственная сущность обнаруживается, а в совокупности с другими деталями становится понятной внимательному читателю едва ли не сначала романа. Шпионская черта – глаза-буравчики, просверливающие душу: *«Буравчики достали во мне до дна, потом, быстро вращаясь, – ввинтились обратно в глаза; S – двояко улыбнулся, кивнул мне, проскользнул к выходу».* Эти, узнаваемые после первого знакомства, черты часто заменяют в повествовании имя<sup>87</sup>.

---

<sup>86</sup> Обратим внимание, что первые цифры имени тоже в сумме дают 13: 4+7.

<sup>87</sup> Примеры повторяющихся портретных черт S:

---

Интересен портрет-деталь ещё одного героя. У него нет имени-номера – он просто *доктор*. В романе доктор, появляясь, как правило, выручает Д-503 в трудные моменты: выпишивает липовую справку, практически выдёргивает его из рук хранителей... Портрет доктора тоже сюрреалистический. Он словно составлен из хирургических инструментов: *«И человек – тончайший. Он весь как будто вырезан из бумаги, и как бы он ни повернулся – все равно у него только профиль, остро отточенный: сверкающее лезвие – нос, ножницы – губы»*. По этим чертам герой узнаёт доктора в любой толпе<sup>88</sup>. Читатель тоже не нуждается в имени, так как детали портрета, словно говорящая фамилия, не только называют человека, но и определяют его суть.

Поведём итоги. Через портрет в романе «Мы» создаётся образ нового мира – Единого Государства, с его тираном-Благодетелем, летописцем Д-503, революционером и серой

---

«<...> внизу – вписанная в темный квадрат тени от оконного переплета, **размахивая розовыми крыльями-ушами**, неслась голова S».

«А внизу **S-образно изогнутая спина**, прозрачно колыхающиеся от гнева или от волнения **крылья-уши**. Поднявши вверх правую руку и беспомощно вытянув назад левую – как больное, подбитое крыло, он подпрыгивал вверх – сорвать бумажку – и не мог, не хватало вот столько».

«S оборотился, быстро-быстро **буравчики** в меня, на дно, что-то достал оттуда. Потом поднял вверх левую бровь, бровью подмигнул на стену, где висело «Мефи». И мне мелькнул хвостик его улыбки – к моему удивлению, как будто даже веселой». И др.

<sup>88</sup> Примеры повторяющихся портретных черт доктора:

«Двое: один – коротенький, тумбоногий – глазами, как на рога, подкидывал пациентов, и другой – **тончайший, сверкающие ножницы-губы, лезвие-нос...** Тот самый. Я кинулся к нему, как к родному, **прямо на лезвия** – что-то о бессоннице, снах, тени, желтом мире. **Ножницы-губы** сверкали, улыбались».

Герой встречает доктора за зелёной стеной в диком мире: «Рядом с I – на зеленой, головокружительно-прыгающей сетке чей-то **тончайший, вырезанный из бумаги профиль...** нет, не чей-то, а я его знаю. Я помню: доктор <...>»

массой номеров.

Портрет работает также на создание образов героев. Несколько ёмких повторяющихся деталей рисуют внешний облик героев, выражают характер, передают оттенки чувств... Портрет в романе тесно связан с именем. Иногда имя само выступает как абстрактный портрет: О, I, S. Иногда портрет берёт на себя функцию имени.

Черта всех портретных зарисовок в романе «Мы» – их связь с живописью. Портрет серого общества, словно карандашный, графический эскиз. Почти все герои созданы в стиле абстракционизма и сюрреализма, хотя последний наберёт силу только к 30-м гг. XX века. «Кистью» мастера чаще всего выступает метафора или цветовой эпитет. Синтетическая, живописная составляющая – основная черта стиля Е. Замятина, в полную силу проявившая себя именно в описательных составляющих романа.

---

# Интерьер

## в романе Е. Замятина «Мы»: образ мира и образ человека

*«...Среди своих прозрачных, как бы сотканных из сверкающего воздуха, стен – мы живём всегда на виду, вечно омываемые светом. Нам нечего скрывать друг от друга».*

Интерьер в художественной литературе – категория, на которую исследователи мало обращают внимания. Нет такого литературоведческого термина «*интерьер*», хотя есть «*пейзаж*» и «*портрет*», но ведь отличие интерьера только в объекте описания: портрет описывает внешний облик человека – создаёт образ героя; пейзаж описывает природу – творит её образ, образ мира; интерьер в свою очередь описывает внутреннее пространство помещения, воплощает образ дома.

Интерьер непосредственно связан с человеком, а в художественном произведении – с героем, значит дополняет и углубляет его образ. Впрочем, интерьер в литературе может иметь много функций.

✓ **Создаёт образ героя.** Часто интерьер – это внутренний мир, душа дома, поэтому он более всего характеризует индивидуальность человека: социальное положение, вкусы, черты характера... Вспомним комнату Евгения Онегина или дома всех помещиков, которых навещает Чичиков в «Мёртвых душах». В этом плане интерьер близок портрету.

✓ **Создаёт образ эпохи.** Яркий пример как раз интерьеры в романе «Мы» Е. Замятина, в которых сопоставляются интерьеры Древнего дома и новых квартир Единого государства.

✓ **Помогает творить художественный образ мира.** Все интерьеры в романе «Преступление и наказание», совместно с городским пейзажем, создают образ мира, наполненного притаившимися в тёмных углах сыростью, болезнью, злом... Интерьеры в романе «Мы» Е. Замятина – это тоже способ сопоставления разных миров: мира древних людей и мира Единого государства.

✓ **Является «говорящей» деталью, символом.** Например, комната Раскольникова сравнивается с «гробом», а описание интерьера разворачивает этот образ в ёмкий символ. Ночлежка в пьесе «На дне» названа М. Горьким «пещерой» – в контексте философии Ф. Ницше, совместно со смыслом названия образ звучит весьма многозначительно. «Нехорошая квартира» в романе М. Булгакова «Мастер и Маргарита» полна символических деталей-символов, впрочем, при рассмотрении интерьеров в этом произведении читатель легко проследит все вышеперечисленные функции.

Исходя из основных функций, можно вывести определение интерьера в литературном произведении, но будет правильно сначала познакомиться с определением, которое даётся в толковых и искусствоведческих словарях:



---

прямом значении, а его описание, и это, конечно, не жанр, то под **интерьером** в прозе литературоведы могли бы понимать **описание внутреннего пространства помещения, которое служит для создания образов героя, дома, мира, эпохи.**

В отличие от определений пейзажа и портрета, когда первое – это образ природы, второй – образ человека, об интерьере с такой однозначностью сказать нельзя, так как интерьер одновременно работает на создание нескольких образов. Хотя и пейзаж с портретом не столь однозначны – они также отражают и эпоху, и мир, и человека, но всё же главная функция их просматривается с большей очевидностью – образ природы, образ человека. Интерьер более связан с образом дома. Образ дома в литературоведении более исследованная категория и в какой-то степени она компенсировала отсутствие в литературоведении термина «интерьер».

В романе «Мы» Е. Замятина через интерьеры, образы дома, сопоставляются два мира, две цивилизации. Подобное сравнение двух миров было приведено в главе о пейзаже, где анализировались импрессионистический, сюрреалистический мир природы за Зелёной стеной и город Единого государства, отлитый из бетона и стекла в стиле конструктивизма. Предлагаем продолжить разговор об антонимичных образах двух миров на основе анализа интерьеров – это позволит 1) существенно дополнить образы миров, отграниченных друг от друга Зелёной стеной, 2) глубже увидеть образы героев через личное пространство комнаты, 3) расширить культурный контекст романа.

**Иррациональные величины:  
Дом древних, интерьеры во снах Д-503**

*«...В Древнем Доме, среди заглушающего логический ход мыслей пестрого шума – красные, зеленые, бронзово-желтые, белые, оранжевые цвета... И все время – под застывшей на мраморе улыбкой курносого древнего поэта».*

Мир древних познается главным образом через интерьеры Древнего Дома. И с первого же попадания в этот дом герой сравнивает и противопоставляет его новой жизни, новой архитектуре: *«Я открыл тяжелую, скрипучую, непрозрачную дверь – и мы в мрачном, беспорядочном помещении (это называлось у них «квартира»).* Тот самый странный, «королевский» музыкальный инструмент – и дикая, неорганизованная, сумасшедшая – как тогдашняя музыка – пестрота красок и форм. Белая плоскость сверху; темно-синие стены; красные, зеленые, оранжевые переплеты древних книг; желтая бронза – канделябры, статуя Будды; исковерканные эпилепсией, не укладывающиеся ни в какие уравнения линии мебели. Я с трудом выносил этот хаос».

Можно себе представить, как ошеломлён Д-503, впервые попавший из стеклянно-бетонного мира, где всё математически выверено, в эту «неорганизованную, сумасшедшую» пестроту. Невольно он начинает сравнивать, искать привычное стекло: *«Мы прошли через комнату, где стояли маленькие, детские кровати (дети в ту эпоху были тоже частной собственностью).* И снова комнаты, мерцание зеркал, угрюмые шкафы, нестерпимо пестрые диваны, громадный «камин», большая, красного дерева кровать. *Наше тепереш-*

---

*нее – прекрасное, прозрачное, вечное – стекло было только в виде жалких, хрупких квадратиков-окон <...>»*

Интерьер, судя по всему, в стиле модерн («пестрота красок и форм», «не укладывающиеся ни в какие уравнения линии мебели»), то есть Древний Дом – это дом рубежа XIX–XX вв. Для Замятина это уже вчерашний день, для всего мира это ещё «сегодня». Ф.О. Шехтель хоть и создаёт в то время свои творения, но уже только на бумаге: с середины десятых годов ни один из его проектов не был воплощён в жизнь<sup>90</sup>, зато продолжают удивлять архитектурные шедевры 1900-х годов (рис. 18). В Барселоне Антонио Гауди продолжает творить уникальные дома и храмы в этом стиле до 1926 года (рис. 17), а австрийский архитектор Фриденсрайх Хундертвассер умер только в 2000 году, оставив уникальные произведения архитектуры «исковерканные эпилепсией, не укладывающиеся ни в какие уравнения».

Пестрота цвета в интерьере Древнего Дома какая-то матисовская, гогеновская, даже статуя Будды, словно с полотен П. Гогена. Именно **фовисты**<sup>91</sup> (Матис, Ван Гог, Гоген) уделяли в своих картинах огромное внимание интерьеру, наполняли комнаты неудержимым буйством цвета (рис. 19, 20). Замятин неслучайно описал дом древних *диких* людей в стиле фовизма: от французского *fauve* – «дикий». Картины Ван Гога, Матиса пугали современников «дикостью» цвета – они словно бред возбуждённого сознания.

То же происходит и с Д-503: «дикий» дом впечатляет

---

<sup>90</sup> Кроме Павильона Туркестана на Всероссийской сельскохозяйственной и кустарно-промышленной выставке (1923, Москва, Нескучный сад), который не сохранился.

<sup>91</sup> **Фовизм** (от фр. *fauve* – дикий) – направление во французской живописи конца XIX – начала XX вв. Французский критик Луи Восель назвал живописцев дикими зверями (фр. *les fauves*) из-за буйства цвета, экспрессивности красок в их творчестве.

героя до такой степени, что в совершенный, чистый механизм его сознания проникает вирус – сны. Снов боится и викарый Дьюли, герой повести Е. Замятина «Островитяне», потому что *«сны никак было не подвести под расписание»*, составленное согласно «Завету». «Завет» – прообраз Скрижали в романе «Мы». Вот сон Д-503:

*«Ночь. Зеленое, оранжевое, синее; красный королевский инструмент; желтое, как апельсин, платье. Потом – медный Будда; вдруг поднял медные веки – и полился сок: из Будды. И из желтого платья – сок, и по зеркалу капли сока, и сочится большая кровать, и детские кроватки, и сейчас я сам – и какой-то смертельно-сладостный ужас...*

*Проснулся: умеренный, синеватый свет; блестит стекло стен, стеклянные кресла, стол. Это успокоило, сердце перестало колотиться. Сок, Будда... что за абсурд? Ясно: болен. Раньше я никогда не видел снов. Говорят, у древних – это было самое обыкновенное и нормальное – видеть сны. Ну да: ведь и вся жизнь у них была – вот такая ужасная карусель: зеленое – оранжевое – Будда – сок. Но мы-то знаем, что сны – это серьезная психическая болезнь».*

Может, здесь скрытая ирония Замятина по отношению к фовистам, потому что сон-то явно бредовый, даже в какой-то степени перекидывающий мостик к сюрреализму С. Дали (на его картинах и даже некоторых скульптурах тоже всё течёт и капает). Мостик такой в истории изобразительного искусства действительно есть, но Е. Замятин в 20-м году этого не знал, как не знал тогда и сам С. Дали, ещё только подражающий Ван Гог, Матису и Гогену.

«Абсурдный» дом древних, дом из сна Д-503 противопоставлен стеклянным комнатам Единого государства, реальности, логичности, разуму. Потом, когда Д-503 снова попадёт в эту комнату, сон воплотится в реальность: *«Полумрак комнат, синее, шафранно-желтое, темно-*

---

*зеленый сафьян, золотая улыбка Будды, мерцание зеркал. И – мой старый сон, такой теперь понятный: все напитано золотисто-розовым соком, и сейчас перельется через край, брызнет – –».*

Д-503 видит два вещих сна, в обоих ему снятся комнаты: комната Древнего дома и своя, стеклянная. Обе они во снах наполнены страстью – с ними связана любовь и по талонам и без, и законная и преступная. Оба сна тревожные, они не предвещают ничего хорошего. Вот второй сон (кораблестроитель Замятин, а с ним и его герой видят погружение в сон, как уходящий под воду корабль):

*«Вчера лег – и тотчас же канул на сонное дно, как перевернувшийся, слишком перегруженный корабль. Толща глухой колыхающейся зеленой воды. И вот медленно всплываю со дна вверх и где-то на середине глубины открываю глаза: моя комната, еще зеленое, застывшее утро. **На зеркальной двери шкафа – осколок солнца – в глаза мне.** Это мешает в точности выполнить установленные Скрижалью часы сна. Лучше бы всего – открыть шкаф. Но я весь – как в паутине, и паутина на глазах, нет сил встать...*

*Все-таки встал, открыл – и вдруг за зеркальной дверью, выпутываясь из платья, вся розовая – I. Я так привык теперь к самому невероятному, что, сколько помню, – даже совершенно не удивился, ни о чем не спросил: скорей в шкаф, захлопнул за собою зеркальную дверь – и задыхаясь, быстро, слепо, жадно соединился с I. Как сейчас вижу: сквозь дверную щель в темноте – **острый солнечный луч переламавается молнией на полу, на стенке шкафа, выше – и вот это жестокое, сверкающее лезвие упало на запрокинутую, обнаженную шею I... и в этом для меня такое что-то страшное, что я не выдержал, крикнул – и еще раз открыл глаза.***

*Моя комната. Еще зеленое, застывшее утро. На двери шкафа осколок солнца. Я – в кровати. Сон».*

Двойной сон – тревожный, пророческий, в нём предсказана трагическая развязка. Подобным сном в своём произведении мог бы гордиться любой из писателей-символистов: в нём есть мистическое проникновение за пределы реальности, предзнаменование. Даже Д-503, для которого простота и ясность стеклянного мира, где, казалось бы, нет места тайне, вынужден признаться: *«И я не знаю теперь: что сон – что явь; иррациональные величины прорастают сквозь все прочное, привычное, трехмерное, и вместо твердых, шлифованных плоскостей – кругом что-то корявое, лохматое...»*

Во снах – в этой иррациональной реальности – герой вырывается за плоскость линейного существования: он предчувствует будущее, осознаёт сложность мира, в котором даже за математическими формулами видны иррациональные величины: *«Всякому уравнению, всякой формуле в поверхностном мире соответствует кривая или тело. Для формул иррациональных, для моего  $\sqrt{-1}$ , мы не знаем соответствующих тел, мы никогда не видели их... Но в том-то и ужас, что эти тела – невидимые – есть, они непременно, неминуемо должны быть: потому что в математике, как на экране, проходят перед нами их причудливые, колючие тени – иррациональные формулы; и математика, и смерть – никогда не ошибаются. И если этих тел мы не видим в нашем мире, на поверхности, для них есть – неизбежно должен быть – целый огромный мир там, за поверхностью...»*

Раздражающий, непонятный Древний дом для Д-503 – отражение нерациональности, неразумности человеческого мира древних; комнаты номеров – образец гармонии и ясности, но после двух, даже трёх, снов он чувствует, что в мире есть ещё и иррациональные величины, которые пронизывают весь мир, нарушают стройный математический порядок,

---

участвуют во снах, подают знаки в жизни... Будучи человеком, не любящим «засорять» своё сознание думами об иррациональном, и будучи целиком поглощённым самым иррациональным чувством – любовью, Д-503 не развивает более философских размышлений на этот счёт, хотя и фиксирует знаки вмешательства «невидимых тел» в его жизнь.

**Интерьеры квартир Единого государства:  
«нам нечего скрывать друг от друга»,  
но «мы все были разные...»**

Интерьер, как мы знаем, отражает характер, темперамент человека. Выполняют ли эту функцию одинаковые интерьеры комнат, где живут пронумерованные люди? Вопрос того же плана, что и про имена: имеет ли какое-то значение имя-номер. Мы увидели, что номер («нумероним») может быть весьма содержательным: 1) включает в себе портрет героя, 2) свидетельствует о его благонадёжности или революционности по отношению к государству, 3) цифры в именах связывают героев друг с другом, формируя такую систему образов, которую хочется сравнить со слаженным механизмом (подробнее см. главу «Портрет»).

В романе помимо комнаты Д-503 читатель видит комнату поэта R-13 и комнату I-330.

Комната R-13 показана в начале романа и, видимо, с единственной целью – отразить в мелочах индивидуальность героя: *«Дальше – в комнате R. Как будто – все точно такое, что и у меня: Скрижаль, стекло кресел, стола, шкафа, кровати. Но чуть только вошел R – двинул одно кресло, другое, – плоскости сместились, все вышло из установленного габарита, стало неэвклидным. R – все тот же, все тот же. По Тэйлору и математике – он всегда шел в хвосте».*

В комнате всё «как будто» точно такое же: специально или машинально R всего лишь сдвигает мебель, но в этом жесте явлено его желание быть свободным, индивидуальным, что свойственно поэтам.

Когда Д-503 впервые идёт к I-330, его чувства в пути отражены через пейзаж, а затем пейзажное описание переходит в интерьерное и портретное. Интерьер сливается с портретом: герой сначала видит I за столом – потом запрещённые предметы на столе – дым сигареты у губ: *«Я стоял у стеклянной двери с золотыми цифрами: I-330. I, спиной ко мне, над столом, что-то писала. Я вошел... <...> Она сидела в низеньком кресле. На четырехугольном столике перед ней – флакон с чем-то ядовито-зеленым, два крошечных стаканчика на ножках. В углу рта у нее дымилось – в тончайшей бумажной трубочке это древнее курение (как называется – сейчас забыл)».*

Интересна деталь «низенькое кресло». Так как мебель стандартная, то, скорее всего, это героиня высокая – деталь интерьера стала деталью портрета. I-330 курит и пьёт абсент, не боясь быть замеченной соседями, потому что окна занавешены, а это бывает только по соответствующим табелю сексуальным дням. Любовь стала ширмой для преступления и подготовки революции.

Позже читатель видит комнату I-330 в беспорядке после обыска, и этот беспорядок, возможно, лучше всего характеризует героиню – как-то сложно представить её в стандартизированной стеклянной клетке: *«И сквозь стеклянную дверь: все в комнате рассыпано, перепутано, скомкано. Впопыхах опрокинутый стул – ничком, всеми четырьмя ногами вверх – как издохшая скотина. Кровать – как-то нелепо, наискось отодвинутая от стены. На полу – осыпавшиеся, затоптанные лепестки розовых талонов».*

Как и портрет I, так и её комната – сюрреалистичны.



---

Стул с «ногами» в виде «издохшей скотины» в который раз отсылает к творчеству С. Дали, и в который раз нужно констатировать факт, что в сюрреалистической образности Е. Замятин опередил испанского художника.

Образ I-330 сильнее всего связан с теми иррациональными величинами, о которых размышляет герой: *«иррациональные величины прорастают сквозь все прочное, привычное, трехмерное»*. Сама героиня – такая иррациональная величина: она до конца осталась загадкой для Д-503, хотя он и разгадал «раздражающий икс» на её лице, понял её обман, но не проник в главную тайну – в её душу. Вспомним, что портрет I-330 явлен в сюрреалистической манере в виде комнаты – эта комната и есть её внутренний мир, куда обманутый герой так и не вошёл:

*«В этот момент – я видел только ее глаза. Мне пришла идея: ведь человек устроен так же дико, как эти вот нелепые «квартиры» – человеческие головы непрозрачны, и только крошечные окна внутри: глаза <...>*

*Передо мною – два жутко-темных окна, и внутри такая неведомая, чужая жизнь. Я видел только огонь – пылает там какой-то свой «камин» – и какие-то фигуры, похожие...*

*Это, конечно, было естественно: я увидел там отраженным себя. Но было неестественно и непохоже на меня (очевидно, это было удручающее действие обстановки) – я определенно почувствовал страх, почувствовал себя пойманным, посаженным в эту дикую клетку, почувствовал себя захваченным в дикий вихрь древней жизни.*

*– Знаете, что, – сказала I, – выйдете на минуту в соседнюю комнату. – Голос её был слышен оттуда, изнутри, из-за тёмных окон глаз, где пылал камин».*

Характеристика образа героя через интерьер – распро-

странённый в литературе и в живописи приём, а вот соединить, синтезировать портрет с интерьером первым придумал Е. Замятин. Всё тот же С. Дали в знаменитой картине и инсталляции «Лицо Мэй Уэст, использованное в качестве сюрреалистической комнаты» (1934–1935) (рис. 15, 16) сделал это почти на 15 лет позже (см. главу «Портрет»).

Кроме жилых комнат героев, в романе показаны лаборатория доктора: «*Стеклянная, полная золотого тумана комната. Стеклянные потолки с цветными бутылками, банками. Провода. Синеватые искры в трубках*»; аудиториум для заседаний: «*Огромный, насквозь просолнеченный полушар из стеклянных массивов*». В них прослеживаются те же главные черты: прозрачность, «просолнеченность».

*«...Среди своих прозрачных, как бы сотканных из сверкающего воздуха, стен – мы живём всегда на виду, вечно омываемые светом. Нам нечего скрывать друг от друга».*

Мир Единого государства «*отлит из того же самого незыблемого, вечного стекла, как и Зеленая Стена, как и все наши постройки*»; вся архитектура – это «*божественные параллелепипеды прозрачных жилищ*». Конструктивизм победил и уничтожил в новом мире все другие стили архитектуры, возобладал он и в дизайне интерьера. Стеклянные, прозрачные квартиры, когда «*сквозь просолнеченные стены – мне далеко видно вправо и влево и вниз – повисшие в воздухе, пустые, зеркально повторяющие одна другую комнаты*» – потому что «*нам нечего скрывать друг от друга*». Стены навешиваются и погружаются в полутьму только в соответствующий табелю сексуальный день. В остальные же дни все

---

номера просыпаются по предписанию Скрижали ровно в семь и своими слаженными движениями обычных утренних действий кажутся отражёнными в бесконечном ряду зеркал: *«Бодрый, хрустальный колокольчик в изголовии: 7, вставать. Справа и слева сквозь стеклянные стены – я вижу как бы самого себя, свою комнату, свое платье, свои движения – повторенными тысячу раз. Это бодрит: видишь себя частью огромного, мощного, единого. И такая точная красота: ни одного лишнего жеста, изгиба, поворота».*

Интерьер в этих комнатах-клетках для номеров упоминается вскользь – для Д-503 в нем нет ничего интересного: у всех *«...все точно такое, что и у меня: Скрижаль, стекло кресел, стола, шкафа, кровати».* Мебель стеклянная, но в остальном привычная даже «древнему» человеку.

Единственное, на чём стоит задержать внимание, говоря об интерьере комнаты – это их *«просолнеченность».* Солнце – главное и единственное украшение интерьера. Комнаты полны игры света: утром и вечером их окрашивает розовым заря и закат, днём их наполняет поток солнечного света (см. главу «Пейзаж» – § «Сквозной образ солнца в романе»).

Итак, в романе «Мы» Е. Замятина интерьер – весьма значительная описательная категория, и только к образу дома не сводится. Через него формируются антонимичные образы двух миров, добавляются важные детали-характеристики к образам героев, кроме того, интерьер в романе вступает в диалог с искусством XX века и открывает новые возможности словесной художественной образности.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Кредо своего творчества Е. Замятин выразил в словах: *«только суть, экстракт, синтез, открывающийся глазу в сотую секунды, когда собраны в фокусе, спрессованы, заострены все чувства»*. Анализируя пейзаж, портрет и интерьер, мы, главным образом, пытались понять, как автор добивается удивительной концентрации, «экстракта» смыслов в романе-пророчестве «Мы», то есть перед нами стоял вопрос индивидуального стиля Е. Замятина. Подведём итоги.

Е. Замятин – мастер словесной живописи. При создании трёх миров в романе – мир Единого Государства, мир древних, мир за Зелёной стеной – автор использовал философию и стилизовал методы нескольких художественных направлений. В стиле абстракционизма, конструктивизма он создаёт мир Единого государства, с помощью импрессионизма – мир за Зелёной стеной, а эпоху древних, отражённую в музее – Древнем доме – рисует, стилизуя манеру фовизма, модерна, сюрреализма, экспрессионизма... Точно также и с образами героев: серые номера Единого государства, словно графический эскиз, а дикие люди за стеной – импрессионистическое впечатление.

Пейзажные описания в романе реализуют несколько задач: 1) создание образов трёх миров, 2) психологическая характеристика героя-рассказчика, гражданина нового мира, 3) отражение (через образ солнца, неба, тумана) надмирных сил, «иррациональных величин», влияющих на события и жизнь человека.

Портреты в романе «Мы», преимущественно, работают на формирование образа нового мира – Единого Государства, с его тираном-Благодетелем, летописцем Д-503, революционерами и серой массой номеров. Несколько ёмких повторяющихся деталей портрета рисуют внешний облик героев, выражают характер, передают оттенки чувств... Портрет в романе тесно связан с именем. Иногда имя само выступает как абстрактный портрет, иногда портрет берёт на себя функцию

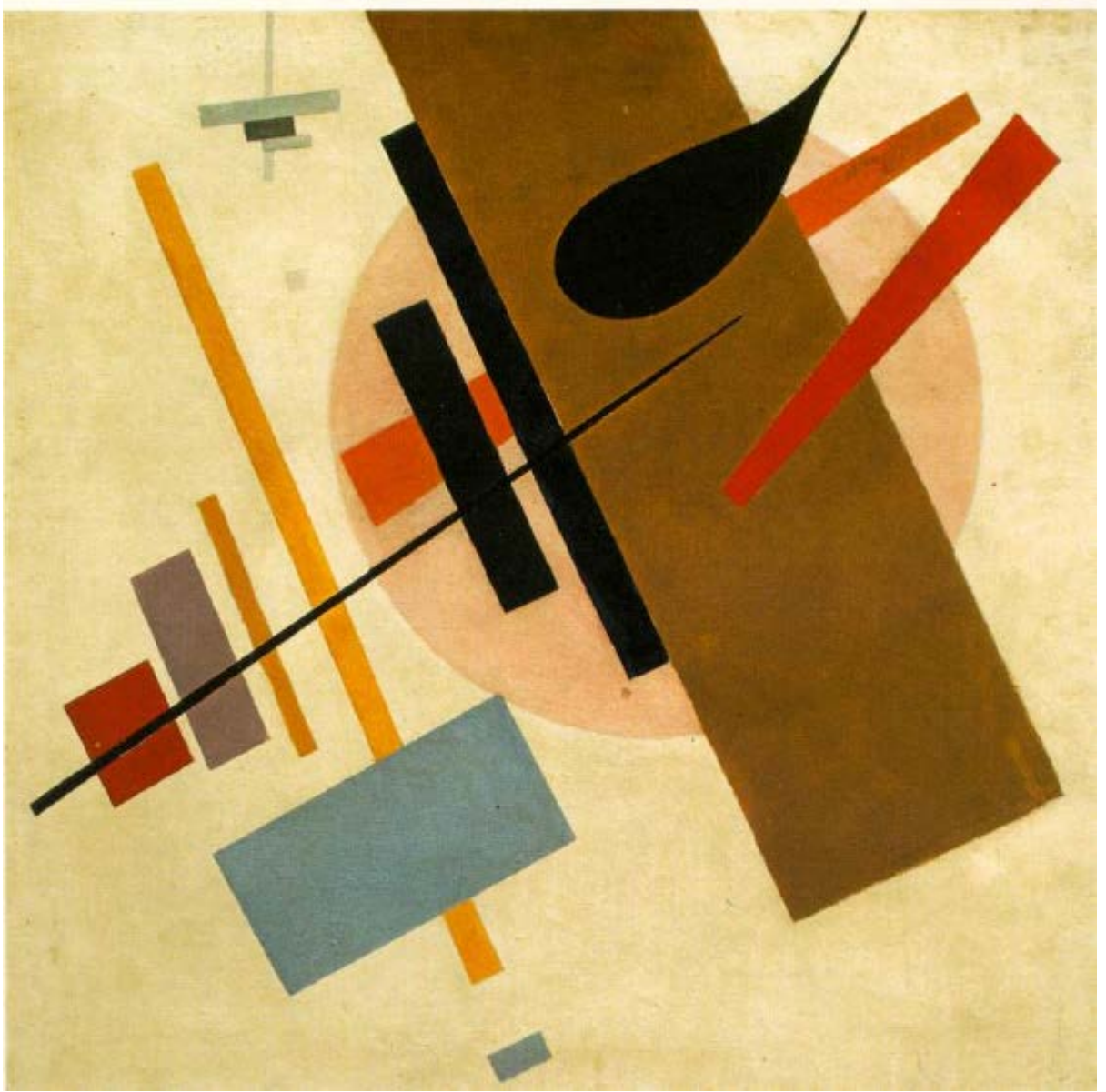
---

имени. Черта всех портретных зарисовок в романе «Мы» – их связь с живописью. «Кистью» мастера чаще всего выступает метафора или цветовой эпитет. Синтетическая, живописная составляющая – основная черта стиля Е. Замятина, в полную силу проявившая себя именно в описательных составляющих романа.

В «Мы» Е. Замятина через интерьеры, образы дома продолжают сопоставляться два мира, две цивилизации. Дом древних, построенный, судя по интерьеру, в стиле модерн, противопоставлен конструктивистским квартирам номеров Единого государства, где все одинаково и утилитарно. Через интерьер в романе дорисовываются образы героев, чьи комнаты видит читатель: Д-503, I-330, R-13. Параллельно с этим интерьер в романе вступает в диалог с искусством XX века и открывает новые возможности словесной художественной образности.

Анализ образов трёх миров, образов героев в «Мы» убеждает, что перед нами не столько роман-утопия или памфлет, сколько роман-пророчество. В XXI веке «Мы» Е. Замятина звучит невероятно актуально.

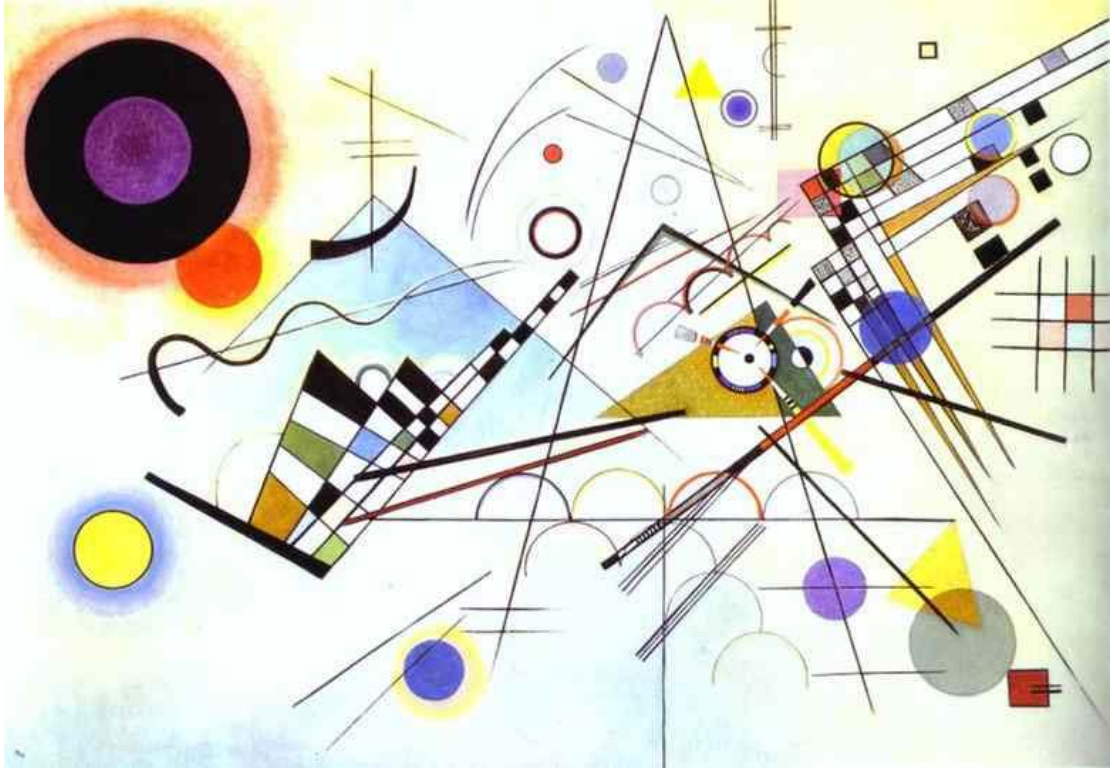
## ИЛЛЮСТРАЦИИ



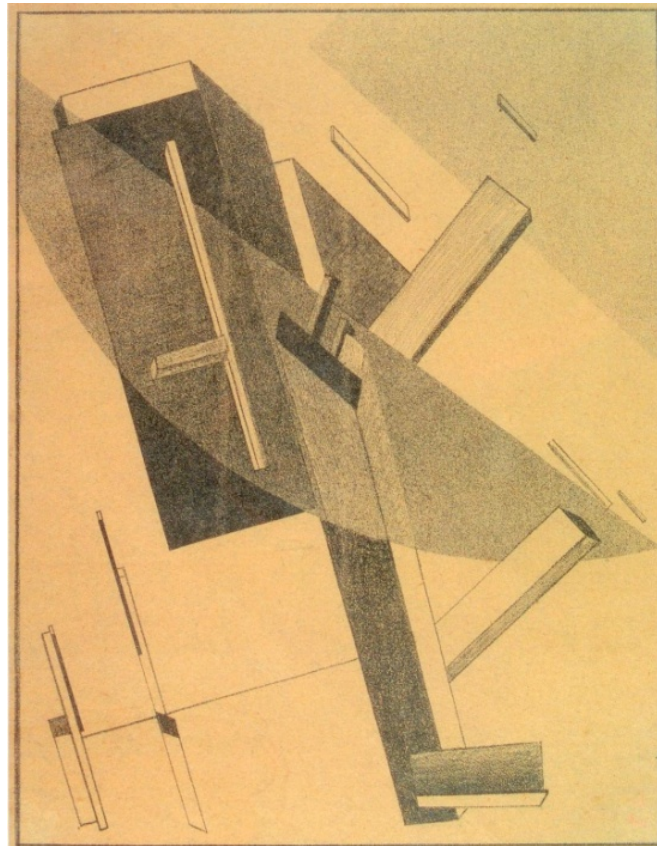
*Рис. 1.*

*К. Малевич «Супрематизм», 1915–1916*





*Рис. 2. В. Кандинский Композиция №8, 1923*



*Рис. 3. Эль Лисицкий «Проун 2В»*



## Импрессионизм

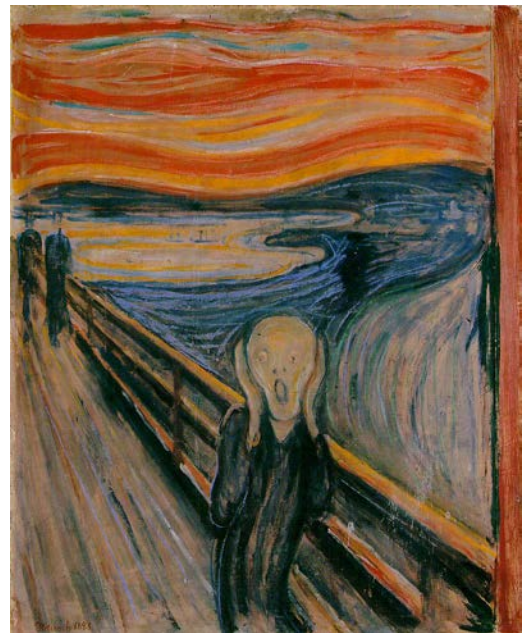


*Рис. 4. К. Коровин «Бульвар Капуцинок», 1911*

## Экспрессионизм



*Рис. 5. В. Ван Гог*



*Рис. 6. Э. Мунк*



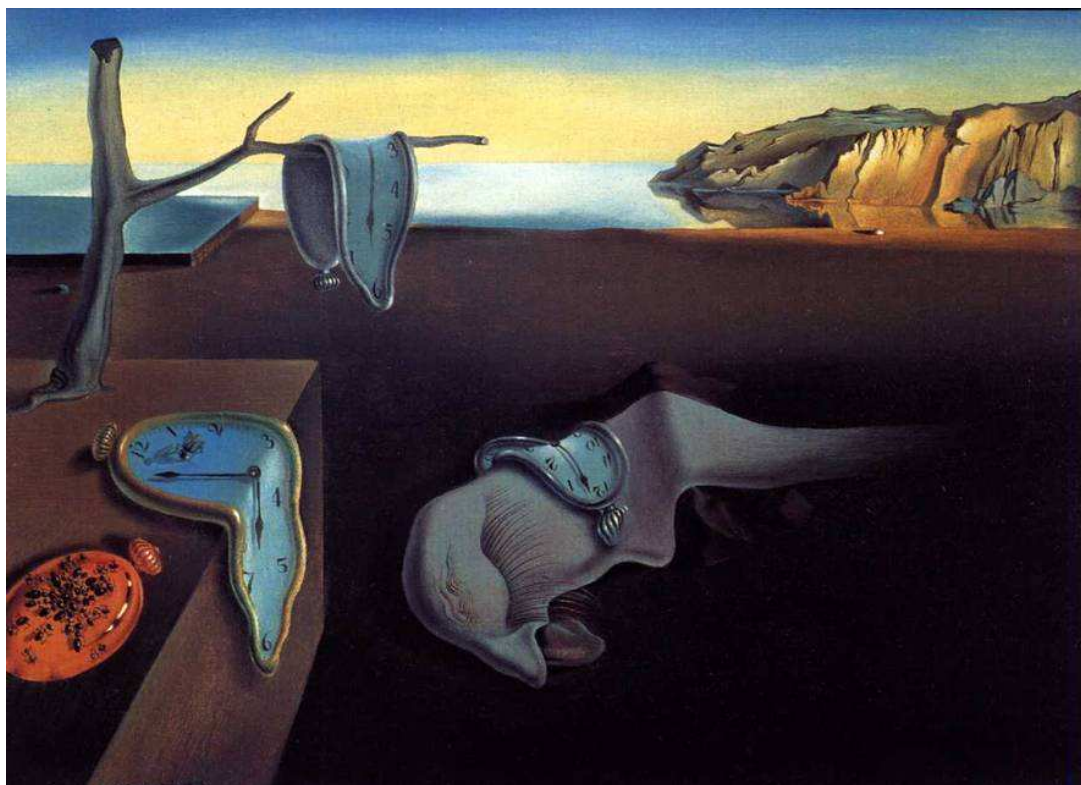
«Церковь в Овере», 1890

«Крик», 1893–1910

**Сюрреализм**



*Рис. 7. С. Дали «Метаморфоза Нарцисса», 1936–1937*

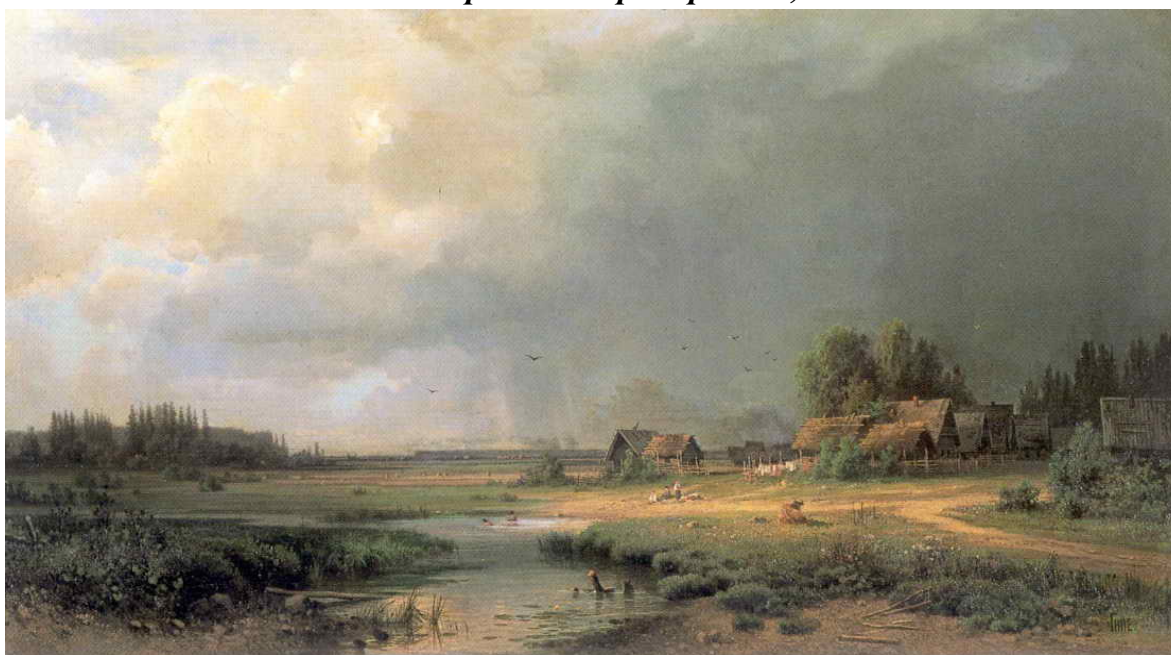


*Рис. 8. С. Дали «Постоянство памяти», 1931*





*Рис. 9. А. Саврасов «Перед грозой», 1850*



*Рис. 10. А. Гине «Перед грозой», 1860*





*Рис. 11. Ф. Васильев «Перед грозой», 1868*



*Рис. 12. И. Левитан «Перед грозой», 1879*



*Рис. 13. О. Ренуар «Портрет актрисы Жанны Самари», 1877*



*Рис. 14. Микеланжело «Страшный суд», 1537–1541*



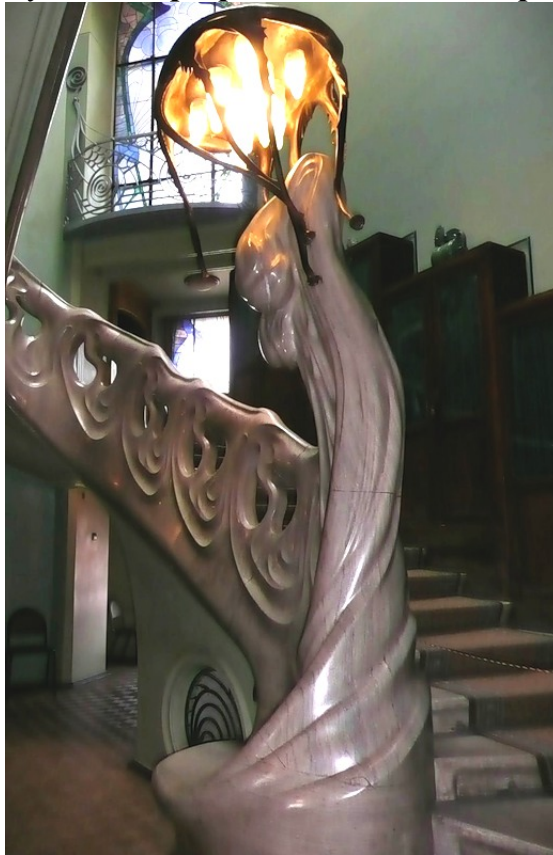
---

*Рис. 15, 16. С. Дали «Лицо Мэй Уэст, использованное в качестве сюрреалистической комнаты», 1934–1935. Картина и инсталляция в Театре-музее С. Дали в Фигерасе*





*Рис.17. А. Гауди. Интерьер дома Батльо в Барселоне, 1877*

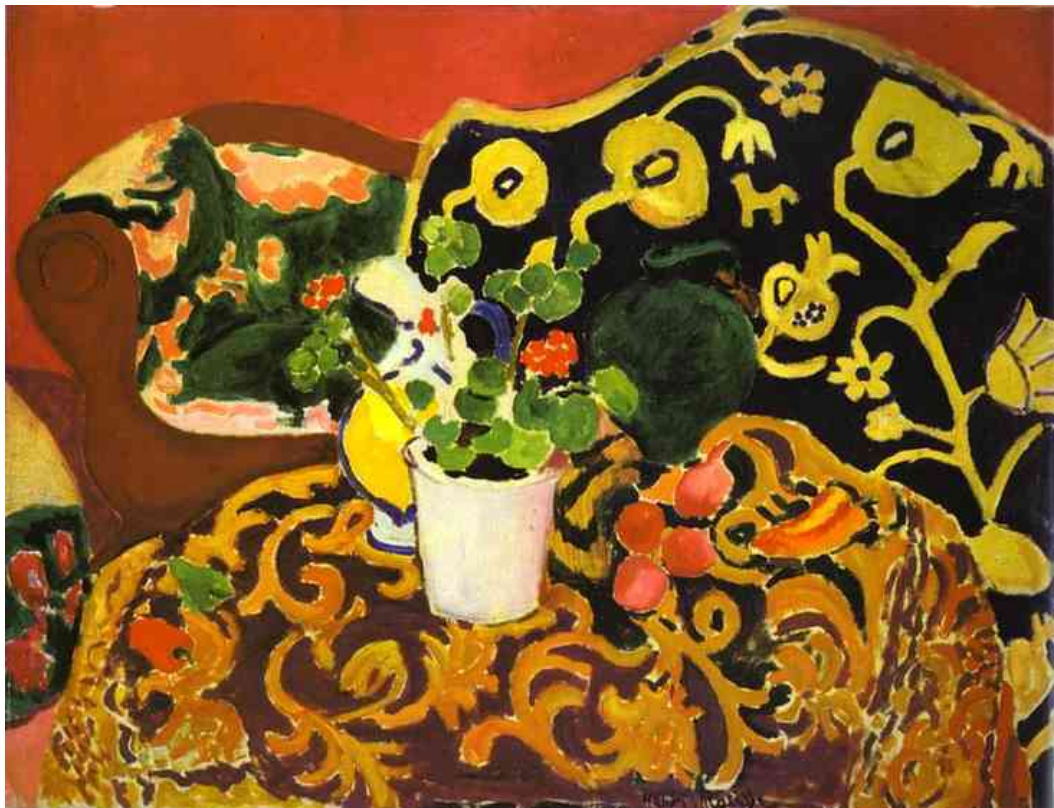


*Рис.18. Ф. Шехтель Лестница в Особняке Рябушинского, 1900–1902*





*Рис.19. А. Матисс «Севильский стиль жизни»*



*Рис.20. А. Матисс «Испанский стиль жизни»*

Научное издание

Дмитриевская Лидия Николаевна

**ОБРАЗ МИРА И ОБРАЗ ЧЕЛОВЕКА:  
ПЕЙЗАЖ, ПОРТРЕТ, ИНТЕРЬЕР  
В РОМАНЕ Е. ЗАМЯТИНА «МЫ»**

*Монография*

Подписано в печать 30.06.2016.

Электронное издание для распространения через Интернет.

ООО «ФЛИНТА», 117342, Москва, ул. Бутлерова, д. 17-Б, офис 324.

Тел./факс: (495)334-82-65; тел. (495)336-03-11.

E-mail: flinta@mail.ru; WebSite: www.flinta.ru