

Zacharijeva, Irina

Гендерная оппозиция в романе Е. Замятина *Мы*

Opera Slavica. 2005, vol. 15, iss. 1, pp. 27-35

ISSN 1211-7676

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/117600>

Access Date: 19. 02. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

ГЕНДЕРНАЯ ОППОЗИЦИЯ В РОМАНЕ Е. ЗАМЯТИНА *МЫ*

Ирина Захариева (София)

Опыт Евгения Замятина в романе *Мы* (1920) показывает, что прозаик находился на стрессе эстетических исканий русской литературы и был участником процесса стихийного претворения символизма создателями реалистических повествовательных структур в период проникновения авангардистских тенденций в российское искусство (начиная с 1910-х годов). Цель формальных новаций – интеграция смысла.

В статье *О литературе, революции, энтропии и прочем* (1923) писатель декларировал: „Сейчас в литературе нужны огромные, ...философские горизонты, нужны самые последние, ...самые бесстрашные ‚Зачем?‘ и ‚А что дальше?‘“.¹ Прежде всего мировоззренческий кругозор следовало бы иметь в виду при современном анализе замятинского произведения: *Мы* относится к жанровой разновидности философского футурологического романа. Его метапризнак: глобальность художественной модели. Авангардистские приемы сочетаются в романе с укорененностью в отечественной литературной традиции. Критический пафос автора улавливается в особенностях конструкции произведения. Фантастная условность создает возможность выражения гипотетического сознания в обществе будущего. Замятин, определяемый критикой как „неореалист“, эффективно развивал так называемую „самодвижущуюся“ систему форм. В том же направлении экспериментировали его современники А. Ремизов и А. Белый. Разрабатывались средства „самовыражения“ изображаемого, что способствовало драматизации прозы и развитию „ролевой“ поэзии.

Описательный уровень замятинской художественной конструкции соответствует жанру „записок“. В подразумеваемой аналогии с *Записками из Мертвого дома* Ф. М. Достоевского (1862), содержащего личные впечатления писателя от пребывания на каторге, герой и повествователь в одном лице Д-503 (с буквенно-цифровым индексом вместо имени) ведет „записки“ из Единого Государства. В своих „записях“ он свидетельствует о восторженности идеи социального равенства во всем мире. Воспроизводится уклад жизни всемирного сообщества третьего тысячелетия нашей эры.

¹ Замятин, Е.: *Мы* (роман). Повести. Рассказы. Пьесы. Статьи и воспоминания. Кишинев, 1989, с. 512.

Записи пронумерованы и озаглавлены в технизированном стиле, присущем повествователю с профессией математика. Предваряет каждую запись часть конспекта событийной схемы. Последняя запись – сороковая – порождает ассоциацию с *Сорокоустом* Сергея Есенина. Маленькая поэма *Сорокоуст*, опубликованная в 1920 году в московском журнале *Творчество* (№ 7-10), воспринималась как заупокойная молитва по умирающей патриархальной деревне, не выдержавшей натиска „железного“ города: „О, электрический восход, // Ремней и труб глухая хватка, // Се изб древенчатый живот // Трясет стальная лихорадка!“² Проводя сопоставление с романом *Мы*, припомним, что в *Записи 5-ой* повествователь рассказал о Великой Двухсотлетней Войне – „войне между городом и деревней“, в которой победу одержал город. Замятинское Единое Государство сплошь урбанизировано, вплоть до изобретения „нефтяной пищи“ – вместо неведомого потомкам „хлеба“. Повествователь уточнил относительно слова „хлеб“: „химический состав этого вещества нам неизвестен“.³

Ко времени написания романа *Мы* уже был создан первый вариант пьесы Владимира Маяковского *Мистерия-буфф* (1918). Там „нечистые“ в роли собирательного „положительного“ героя оказываются – после продолжительных мытарств – на Земле Обетованной, и хотя не забыли о хлебе, вдохновлены зрелищем индустриально-технического прогресса. В финале пьесы звучит их торжественный гимн: „Труда громадой миллионной // тюрьму старья разбили мы. // ... // Этот гимн наш победный, // вся вселенная пой!“⁴ Замятин-романист изображает то, что совершилось на земле, согласно прогнозу создателя *Мистерии-буфф*, но эксплицитно полемизирует с Маяковским – апологетом всемирной пролетарской революции.

Литературный генезис замятинских „номеров“ усматривается в поэме Маяковского *150 000 000* (1919), выражающей сознание революционной массы. В народной массе в авангардном (адамистском) духе обособлялось мужское начало: „Россия // вся // единый Иван...“. Традиционная мораль объявлялась устаревшей, а следование принципу всеобщей пользы отвергало не только любовь и милосердие, но и не оставляло места на земле для стариков („Мы тебя доконаем, мир-романтик! // Вместо вер – в душе электричество, пар. // Вместо нищих – всех миров богатство прикарманьте! Стар – убивать. На пепельницы черепа!“).⁵

² Есенин, С.: Собрание сочинений в пяти томах, т. 2. Москва, 1961, с. 94.

³ Замятин, Е.: Избранное. М., 1989, с. 320. В дальнейшем роман *Мы* цитируется по этому изданию с указанием страницы в тексте.

⁴ Маяковский, В.: Избранные произведения в двух томах, т. 2. Москва, 1960, с. 470.

⁵ Там же, с. 99.

В основу композиции романа *Мы* входят разноплановые сопоставления с традиционной моралью. Эффект сравнения достигается при использовании сюжетного и персонажного канона русского реалистического романа. Подобно классическим романистам И. А. Гончарову, И. С. Тургеневу, Л. Н. Толстому, автор романа “Мы” помещал в центр размышлений антропологический срез социального бытия, что предполагало преобладание гендерных ориентиров.

Показательно, что замятинский повествователь сравнивает создание своего произведения с потаенным процессом созревания плода во чреве женщины, т. е. творчество уподобляется им животворению. Но это не мешает ему сравнивать воздух с „прозрачным чугуном“ и воспевать „стеклянный рай“, т. е. сохранять верность своему технизированному мировосприятию. В романе *Мы* рациональному мужскому началу противопоставит иррациональное женское начало. Сюжетное движение осуществляется сцеплением частных коллизий на гендерной основе.

Конфликтность провоцируется двумя „женскими нумерами“ с именами-индексами I-330 и 0-90. Принцип половой нивелировки в Едином Государстве преодолевается относительно индивидуализированными женскими характерами.

Восприятие героем его постоянной сексуальной партнерши 0-90 связано с мужским высокомерием патриархального естества: „розовое – о – рот раскрыт навстречу каждому моему слову“ (с. 309). Однако линия сюжета, связанная с 0-90, раскрывает неоднозначность ее образа. Она более свободна в своих устремлениях и действиях, чем ее партнер. Движимая чувством любви к Д-503, добивается от него не запланированного Системой ребенка. Неотвратимость смертной расплаты за собственное волеизъявление ее не останавливает.

Д-503, как свидетель процесса унификации сознания граждан Единого Государства, отмечает женскую неподатливость: „Вы, женские номера, ... неизлечимо изъедены предрассудками. Вы совершенно не способны мыслить абстрактно“ (с. 331). Ни что иное как женский „предрассудок“ помешал повествователю донести на самого себя – сообщить о своем непослушании в „Бюро хранителей“. Остановила его пренебрежительная реплика 0-90: „– Вы идете к шпионам ... фу! А я было достала для вас в Ботаническом Музее веточку ландышей...“ (с. 331)

Женская непредсказуемость поощряется афоризмом, изреченным склонной к рассуждениям I-330: „Человек как роман: до самой последней страницы не знаешь, чем кончится. Иначе не стоило бы и читать...“ (с. 414). Источник мудрости для героини – книги прошлого. Женский взгляд на человеческую природу противоречит требованиям полной „прозрачности“ „нумера“ для общества. Неповиновение законам Единого Государства

сближает двух романских героинь. Автор идеализирует женскую ментальность, типизируя ее.

Вторжение I-330 в поле зрения героя нарушает размеренность его будней. Трудовые впечатления оттесняются на задний план. Восприятие женщины у „нумера“ происходит по привычной схеме „подчинение – непокорство“: „...незнакомое женское лицо... в глазах или бровях – какой-то странный раздражающий икс, и я никак не могу его поймать, дать ему цифровое выражение“ (с. 311). Своенравная и решительная I-330 эмоционально поработает героя вопреки отчаянному сопротивлению его рассудка. Он заблевет мучительной болезнью „прорезывания“ души. „Нумер“, воспитанный государством в игнорировании любви, как побежденной стихии, пишет любовный роман, а если воспринять его лексику – излагает историю своей душевной болезни. Герой, гордившийся целостностью натуры, познает рефлексю. В нем, словно, поселяется оппонент, возникает противоречивый „поток сознания“ („кто – я, какой – я?“). Он приобретает способность писать о любви.

Зарождение любовного конфликта происходит весной, когда ветер из-за Зеленой Стены несет „желтую медовую пыль каких-то цветов“, и у всех встречных женщин „сладкие губы“, у „мужчин, конечно, тоже“. Весенняя пора цветения описывается как сезон повышенной активности женской стихии. Под пером Д-503, в котором значимым оказывается атавизм – волосатые руки, воспринимает женскую сексуальность через оральный орган: „Все женщины – губы, одни губы!“ (с. 354). Согласно психоанализу З. Фрейда „оральная фаза“ предвосхищает сексуальное развитие личности.

Разительная перемена совершается в отношении героя к сексуальному акту. Контакт с 0-90 он воспринимает как „приятно-полезную функцию организма“, подобную „приему пищи“. I-330 пробуждает в нем сексуальные эмоции. Описание акта выдерживается в графической наглядности с налетом поэтизации переживаемых мгновений: „...неизбежно, как железо в магнит, ... я влился в нее. Не было розового талона, не было меня. Были только нежно-острые стиснутые зубы, были широко распахнутые мне золотые глаза – и через них я медленно входил внутрь, все глубже“ (с. 356). Описание выдает ощущение подчиненности у Д-503 даже в момент обладания женщиной (он – „железо“, но она – „магнит“). Чувство сексуальной подчиненности осмысливается онтологически: „...я кристалл, и я растворяюсь в ней, в I. ... Потому что она – это не она, а Вселенная“ (с. 394).

I-330 сознает в себе силу властвовать над фаллическим началом: „Мне нужно знать, что ты сделаешь все, что я захочу, что ты уже совсем мой...“ (с. 394). Развивается мотив „сладкой“ порабощенности мужчины женщиной

⁶ Фрейд, З.: Психология бессознательного. Сборник статей Москва, 1989, с. 445.

(„ты“ властелина к „рабу“). Теряя способность самоконтроля в поведении, переживая раздвоение сознания, герой вынужден признать превосходство женской ментальности в жизни: „Весь мир – единая необъятная женщина, и мы – в самом ее чреве, мы еще не родились, мы радостно зреем“ (с. 354).

Публицистическим способом автор характеризует современность в статье *Завтра* (1919), возлагая надежды на будущее: „Мы пережили эпоху подавления масс; мы пережили эпоху подавления личности во имя масс; завтра принесет освобождение личности – во имя человека“.⁷ Ради грядущего возрождения человечности в обществе он пишет свой роман, возвеличивая в Женщине личностное начало, утраченное „мужскими нумерами“. Героиня обращает вопрос к герою: „И ты не побоишься пойти за мной всюду, куда бы я тебя ни повела?“ (с. 396). Инициатива действовать ради освобождения личности исходит от нее.

Когда в „нумере“ Д-503 возник его эмоциональный двойник, он начал фиксировать в дневнике происходящие в нем психологические сдвиги. Новый настрой героя требовал атмосферы, излучающей духовность. Появилась запись: „...я теперь живу не в нашем разумном мире, а в древнем, бредовом...“ (с.357). Из опыта прошлого, из так называемой „древности“ (времени жизни автора) в „машинное“ обезличенное будущее вносятся этические коррективы. „Древний“, „бредовый“ мир связан с многообразием форм и обилием красок, в нем полифония звуков и дисгармония быта. I-330 поясняет: „...разности, ... контрасты – только в них жизнь“. В мире „древних“ существуют понятия „мой“, „моя“ – нелепые, с точки зрения „нумера“, – и пробуждается яростная ревность к воображаемым соперникам, способным отнять у него непостижимую женщину.

В обозначившейся смысловой границе „будущее-прошлое“ героиня выступает хранительницей заветов старины. Она – частая посетительница Древнего Дома – музейного резервата, сохранившегося у Зеленой Стены – границы „из вечного стекла“, отделяющей Единое Государство от природного мира. I-330 дружит со старухой – владелицей Древнего Дома. Старуха – свидетельница ее дерзких выходов – отдаленно напоминает старуху из лермонтовской *Тамани*. Старуха как олицетворение минувшего XVIII-го века, появляется в 1919 году в стихотворной драме Марины Цветаевой *Метель*, действие которой происходит „в ночь на 1830 год, в харчевне, в лесах Богемии, в метель“.⁸ Позже возникает символическая старуха в прозе Даниила Хармса *Случаи* (повесть *Старуха*, 1939): в руках у нее стенные часы, „на

⁷ Замятин, Е.: *Мы /роман/. Повести. Рассказы. Пьесы. Статьи и воспоминания*. Кишинев, 1989, с. 499.

⁸ Цветаева, М.: *Избранные произведения*. Москва - Ленинград, 1965, с. 561.

часах нет стрелок“ – время остановилось.⁹ Так выстраивается у русских писателей образный ряд, символизирующий застывшее время в образе старухи. Между старухой в романе Замятина и молодой I-330 намечается семантико-хронологическая связь.

Образ романной героини по ходу действия размыкает границы художественной конкретности и превращается в символ философской концепции, защищаемой автором. В согласии с философско-эстетическим учением Владимира Соловьева о Вечной Женственности образ I-330 несет в себе энергичный потенциал Вселенной и противостоит глобальной механизации в области человеческого сознания. Она желает разрушения математической заданности жизни в Едином Государстве во имя восторжествования природного хаоса, природной естественности: „вы обросли цифрами... Надо с вас содрать все и выгнать голыми в леса. Пусть научатся дрожать от страха, от бешеного гнева, от холода, пусть молятся огню“ (с. 417).

I-330 принадлежит к тайной группе Мефи. Название группы имеет мифологическое происхождение. В христианской демонологии Мефистофель – один из семи дьяволов, воплощает дух сомнения. Женский образ генерирует энергию бунтарей. Участникам группы удается разрушить Зеленую Стену и таким способом вернуть на землю природные стихии. Совершается символический акт преодоления замкнутости пространства в глобальных границах земли.

Одна из сюжетных линий романа связана с поэтом R-13. В образе „Государственного Поэта“ просматривается литературный шарж на Маяковского – площадного трибуна, прославлявшего революцию (*Ода революции* – 1918, *Левый марш* – 1918). Аналогия наблюдается во впечатляющей черте его внешности („негругубый“), в манере держаться (резкий, порывистый), в манере выражаться (склонность к вульгаризмам), в его семейном положении (семейный „треугольник“ с Лией и Осипом Бриками). В имени R-13 (с зеркальным отражением буквенной части имени) закодировано название первого стихотворного сборника Маяковского „Я“ и год издания – 1913-ый.

В персонаже R-13 укрупнен гендерный план. Акцентным в его характеристике оказывается неуспех у женщин. Обращаясь к Д-503, он уточняет по адресу 0-90: „Меня она просто так, розово-талонно, а вас...“. Юрий Карабчиевский в очерковом труде *Воскресение Маяковского* (1983) уделяет внимание состоянию сексуальной неудовлетворенности, от которой поэт не мог освободиться: „И в зрелые годы, как в годы юности, земля-женщина осталась спокойной и не ерзала мясами, хотя отдаться“.¹⁰ Наблюдение под-

⁹ Ванна Архимеда. Даниил Хармс. Ленинград, 1991, с. 270.

¹⁰ Карабчиевский, Ю.: Воскресение Маяковского. Москва, 1990, с.134.

тверждается поэмами Маяковского *Облако в штанах* (1914), *Флейта-позвоночник* (1915), *Человек* (1917).

Персонаж R-13 подвержен духовной эволюции под воздействием I-330. Он проделывает путь от апологета Единого Государства до сообщника группы Мефи и погибает. Нравственное очищение образа происходит тогда, когда „номер“ R-13 обретает свою человеческую сущность.

Женская энергетика в романе *Мы* синонимична энергии космической. I-330 определяет ее как мировую силу, стремящуюся „к разрушению равновесия, к мучительно-бесконечному движению“. Героиня действует по свободному вдохновению: спасает от преследований 0-90, ожидающую „противозаконного“ ребенка от Д-503, но готова отказаться от любимого, если он не решится помочь бунтарям Мефи. В их последние совместные минуты „губы у нее были холодные“. Для I-330 не возникает проблемы оперативного удаления фантазии – она совершает поступки с сознанием собственной правоты – наперекор внушениям извне. Приближение часа возмездия не отклоняет ее от поставленной цели.

Мужская энергетика, воплощаемая в герое Д-503, оказывается менее устойчивой под напором внешнего воздействия. Искусственно организованная медиками победа героя над его духовно пробудившимся двойником означает умерщвление в нем мужской природы. После оперативного удаления фантазии „излечившийся“ от любви „номер“, потерявший свою половую идентичность, с безразличием воспринимает гибель I-330 под газовым колоколом. Женщина остается не сломленной. Акт неравного единоборства человека с государственною машиной – согласно тревожным прогнозам Замятина – угрожает гибелью земле под влиянием „психологической энтропии“.

В 1924 году роман *Мы* был опубликован в Нью-Йорке на английском языке. В международном плане он был воспринят как „антиутопия“ и породил соответствующие англоязычные образцы: роман О. Хаксли *О дивный новый мир* (1938), роман Дж. Оруэлл *1984* (1948). В том же году в советской России запретили издавать крамольное произведение Замятина.¹¹ Романную лексику о „прозрачных“ и „непрозрачных“ людях воспринял живший в Европе Владимир Набоков-Сирий. В романе *Приглашение на казнь* (1935) он показал трагическую обреченность „непрозрачного“ человека в тоталитарном обществе (к этому времени укрепились режимы в СССР и в гитлеровской Германии). Контрапункт набоковского *Приглашения на казнь* с романом Замятина *Мы* состоял в том, что Владимир Набоков

¹¹ Полный текст романа Е. Замятина *Мы* на русском языке появился в Нью-Йорке в 1952 году в издательстве имени А. П. Чехова. В России роман был опубликован в 1988 году в журнале *Знамя* (№ 4-5).

утверждал приоритет личностного мужского сознания – в ущерб женскому, стереотипному (Цинциннат – Марфинька).

Гендерный ракурс у Набокова-Сирина приобретает обратное соотношение по сравнению с его современниками Евгением Замятиным и Михаилом Булгаковым. В 1931 году Булгаков (друг и творческий единомышленник Замятина) создал драматическое произведение на современном материале, а в заглавии закодировал философичность. Пьеса *Адам и Ева* корреспондировала с гендерной проблематикой романа *Мы*. Булгаковская Ева – олицетворение природной жизни. Она теряет ощущение совместимости с „железным“ Адамом и порывает с ним, соединяя свою судьбу с носителем высокого интеллекта профессором Ефросимовым. Жена Булгакова Елена Сергеевна с основанием указала на жизненную прототипичность выводимого на сцену „треугольника“: она – муж с высоким общественным положением (с ним Е. С. рассталась) и бедствующий Булгаков.¹² Но в пьесе мотивировка выбора Евы звучит обобщенно: „– Я не люблю Адама. ...мой муж с каменными челюстями, воинственный и организующий. ... я не хочу никакого человеческого материала, я хочу просто людей, а больше всего одного человека“.¹³ Этическую норму у Булгакова выражает героиня с именем библейской праматери рода человеческого, а нарушителем традиционной этики оказывается Адам (библейский праотец).

В книге Даниила Андреева *Роза Мира* (1955), представляющей метафизику истории России, в главе „Женственность“ признается потребность христианского мира в возрастании женской энергетики: „... от гностиков до христианских мыслителей начала XX века в христианстве жило смутное, но горячее, настойчивое чувство Мирового Женственного Начала – чувство это есть не иллюзия, не перенесение человеческих категорий на план космический, но высшая духовная реальность“.¹⁴

Женское онтологическое превосходство провозглашала и Марина Цветаева, современница Замятина. К 1918 году относится ее стихотворение с гендерной тематикой „Я страница твоему перу...“. Оппозиция „мужское – женское“ приобретает у нее форму философской сентенции: „Ты – Господь и Господин, а я – // чернозем – и белая бумага!“.¹⁵ Она поясняла, что внешне выразила смиренность перед Мужчиной, но воплотила в Женщине всю полноту жизненных и творческих сил. Цветаева – одна из немногих – провозглашала Замятина в последний путь в Париже в марте 1937 года.

¹² Булгаков, М.: Избранные произведения. Киев, 1990, с. 675.

¹³ Там же, с. 268.

¹⁴ Андреев, Д.: Собрание сочинений в трех томах, т.2 Москва, 1995, с. 235.

¹⁵ Цветаева, М.: Сочинения в двух томах, т. 1. Москва, 1988, с. 96.

Гендерный ракурс, введенный автором в романе *Мы*, развенчивал авангардистский миф об абсолютной ценности высокоорганизованной индустриально-технической цивилизации. В мировой борьбе двух начал побеждало мужское рационалистическое, но его победа оборачивалась поражением. На рубеже 1910-х-1920-х годов в России сталкивались две культуры – авангардная, с апологетикой мужского начала, и классовая, нивелирующая гендерный фактор.¹⁶ В переходных условиях существования национальной культуры был создан роман социопсихологического прогноза, роман прощания с классической литературной нормой на фоне пародирования классовой эстетики. Автор желал, чтобы классический романский канон вернулся в литературу обогащенным, как знак непреходящей этической и эстетической нормы. Это будет означать, что в гендерных отношениях в обществе утвердятся равновесие мужского и женского начал, ибо иррациональное женское сознание обладает неистребимой способностью творить (в полисемантике данного понятия).¹⁷

Проведем линию эстетической преемственности из двадцатых годов в восьмидесятые, ознаменованные завершением этапа соцреалистического канона. Потребности современного искусства выразил прозаик с концептуальным мышлением Сергей Довлатов (1941-1990), вернувшийся к классическому канону – к Чехову („...похожим быть хочется только на Чехова“).¹⁸ Он же споря с идеологическими фетишами о государственных приоритетах, утверждал: „Семья – не ячейка государства. Семья – это государство и есть“.¹⁹ Томясь в атмосфере советского абсурда, он определял желаемое соотношение “искусство-действительность“: “Безумие становится нормой. Норма вызывает ощущение чужда...“.²⁰ Пафос его творчества в эстетическом плане – возвращение к норме. И гендерный ракурс повестей Довлатова (*Иностранка*, *Фиалка*) с авторской уверенностью, что женщина вносит в жизнь мужчины необходимую долю хаоса, соединяет прозаика конца XX века с Евгением Замятиним-романистом.

¹⁶ Паперный, В.: Культура Два. Москва, 1996.

¹⁷ По выражению философа Николая Бердяева, наблюдавшего расцвет „женской поэзии“ Серебрянного века, „женщина не хочет быть прекрасным творением Божиим, произведением искусства, она сама хочет создавать произведения искусства“. В пост-символистский период Бердяев отвлеклся от гегемонизации адамизма, вдохновляясь подъемом женской созидательной стихии (См. Бердяев, Н.: Метафизика пола и любви. В сб.: Русский Эрос, или Философия любви в России. Москва, 1991, с. 251).

¹⁸ Довлатов, С.: Собрание прозы в трех томах, т. 3. СПб., 1993, с. 271 (Записные книжки).

¹⁹ Там же, с. 272.

²⁰ Довлатов, С.: Собрание прозы в трех томах, т. 1, с. 410 (повесть *Заповедник*).