

ПАРОДИЙНЫЕ ЭЛЕМЕНТЫ В РОМАНЕ ЕВГЕНИЯ ЗАМЯТИНА “МЫ”

Собственно литературная пародия избирает всегда объектом эстетической критики (осуществляемой средствами иронической стилизации) произведение **искусства слова**. Но пародирование как вид эстетической деятельности может иметь более общий и широкий характер. Оно может служить специфической критикой любого текста, любого целостного знакового комплекса. Идеи эпохи, господствующую идеологию, пропагандистские клише, взятые в совокупности, можно также рассматривать как некий значительный по объему и вместе с тем логически связанный, внутренне системный текст. Следовательно, по отношению к нему возможен и иронический анти-текст, построенный по принципу пародийной “изнаночности”. Поскольку в таком случае пародируемый текст “рассеян” в реальной жизни (отдельные тезисы социально-политического учения, требования эстетических деклараций и манифестов, фразы из наиболее популярных, “ходовых” книг, газетной публицистики), постольку и сама пародийность может присутствовать в художественном произведении, не сводимом целиком к жанру пародии, в “растворенном”, рассредоточенном виде.

Обратимся к творчеству Е.И.Замятина и, прежде всего, к его роману “Мы”. Роман этот, как понимал сам автор, был по существу предупреждением о двойной опасности, грозящей человечеству и исходящей как от гипертрофированной власти машин, так и от гипертрофированной власти государства.

“Биографию идей” замятинского романа одним из первых основательно проследил еще Яков Браун в статье 1923 года “Взыскующий человека: Творчество Евгения Замятина”. Статья талантливого критика, погибшего в годы сталинских репрессий, в начале 1990-х годов была вновь введена в литературный обиход, благодаря публикации, предпринятой Н.Н.Соболевской в сборнике научных трудов “Критика и критики в литературном процессе Сибири XIX – XX вв.” (Новосибирск, 1990).

Основной же массив литературоведческих исследований (в 1920-е годы о Замятине, кроме Я.Брауна, интересно писали А.Воронский, В.Шкловский, Ю.Тынянов – статьи их общеизвестны), посвященных анализу романа “Мы”, приходится уже на наше время. Между эпохой создания произведения и эпохой его активного восприятия, “функционирования”, таким образом, пролегла весьма солидная временная дистанция.

В творческом наследии Е.Замятина мы можем обнаружить различные типы пародирования: пародия на литературный жанр, пародическое использование, пародийная окраска имени героя, пародийное осмысление изображаемого ритуала и т.п.

Роман “Мы” вошел в историю литературы как антиутопия. Как соотносится **антиутопическое** и **пародийное** в этом произведении? Прежде всего, отметим, что утопии как отдельного жанра нет. Утопическое как понятие скорее относится к общей сфере художественного сознания, чем к строгой номенклатуре конкретных литературных жанров. Слово “утопический” (как и определяемое им понятие) равно приложимо к таким жанровым обозначениям, как роман, повесть, рассказ, пьеса и т.д. Поэтому и антиутопия – это скорее не пародия на вполне определенный жанр, а зеркальное отражение и отрицание некоего содержательного типа, некой разновидности авторского сознания, которое может влиять лишь на изменение жанровой модификации, но не на сам жанр. Антиутопия может и не быть пародией, ведь отрицание не обязательно должно отливаться, во-первых, в формах сатирической критики, а, во-вторых, в формах комически заостренной стилизации.

Секрет пародийности замятинского романа заключается в широком использовании приема “ложного панегирика”. Автор со своим самостоятельным, ироничным взглядом прячется за спиной восторженного героя-повествователя (создателя “конспектов”), слепо верящего в ведущие принципы законченно тоталитарного государства. Читатель не разделяет восторженных чувств героя, и это читательское недоверие позволяет распознать в словах безоглядной “хвалы” пародийную “хулу”, увидеть стихию пародийности, “растворенной” во всем массиве произведения. Читатель учитывает принципиальную разницу точек зрения концептированного автора и героя-повествователя – субъектов, принадлежащих разным эпохам и разным системам ценностных координат.

В исследовательской литературе уже отмечалось, что антиутопия и утопия конструктивно аналогичны, связаны “технологически” друг с другом, обладают по сути дела одним и тем же “набором” художественных компонентов. Автор антиутопии обычно использует все основные приемы утопии – ее принципиальную описательность, ее преимущественный интерес к обстоятельствам, определяющим поведение чисто функционального, личностно не прорисованного героя (обстоятельства “интереснее” героя!), ее ориентацию на создание панорамного и исчерпывающего “портрета” некоего идеального государства (города, царства, мира...), причем, портрета, одновременно имеющего качества точного рентгеновского снимка, позволяющего воочию увидеть самый “механизм” общественного устройства, его анатомию.

Роман “Мы”, как и другие антиутопии такого же типа, представляет собой “двойной” текст: подразумеваемую, предполагаемую утопию и ее эстетическое опровержение. Между этими текстовыми слоями возникает напряженная полемика. Опровергаемый текст (собственно утопия), разумеется, не представлен полностью (пародирование этого и не требует), но по некоторым фразам повествователя, намекам, репликам героев можно догадаться о его содержании. При желании читатель его может “реконструировать”, опираясь на общекультурный и литературный контекст.

Объект пародирования может иметь, так сказать, “суммарный” характер – т.е. представлять собой всю достаточно широкую совокупность разнообразных (разножанровых, разнотемных) текстов, расхожих лозунгов, призывов. Е.Замятин стремится учесть в своем произведении весь этот широкий Метатекст эпохи. Записи Д-503 в романе “Мы” являют собой пародийное отражение определенного слоя текстов периода военного коммунизма.

Структура каждого жанра “мироподобна”. В жанре моделируется целый мир. Именно: не фрагмент, а целый мир. Н.Лейдерман в книге “Движение времени и законы жанра” пишет по этому поводу: “Конечно, никакое художественное произведение не в силах объять целый мир. [...] Но что-то “перекодирует” всю эту данность, измеримую и исчислимую, ограниченную и относительную, в целостный, переполненный жизнью, устремленный во всеохватывающую бесконечность, заряжен-

ный высокой истиной о смысле человеческой жизни образ мира, в “сокращенную Вселенную”. Эта работа приходится на долю жанра. Секрет “перекодировки” (можно, наверное, сказать – “механизм перекодировки”) – в жанровой структуре произведения. Именно она организует произведение в художественный образ жизни (мирообраз), воплощающий эстетическую концепцию действительности”¹. Следует добавить, что, поскольку произведение всегда шире собственно текста (в традиционно лингвистическом его понимании), постольку и любой жанр представляет собой систему, в которую входят: прямой текст (т.е. наличная совокупность неслучайно соединенных слов), подтекст, на который намекает нам автор, и, наконец, широкие контекстуальные связи и дополнительные смыслы, к которым автор нас отсылает. Антиутопия как тип авторского сознания придает избранному жанру (роману, повести, рассказу) вполне определенные качества: текст вступает в прямой, безусловный конфликт с подтекстом. Источник же конфликта – широкие контекстуальные связи (как литературного, так и общественно-политического характера), которые автор “держит” в своем сознании и надеется на такую же осведомленность своего читателя. Данным конфликтом и определяется пародийность замятинской антиутопии. Пародийное служит одним из способов той “перекодировки” жизненного содержания, о которой пишет Н.Лейдерман.

Оценивая замятинскую антиутопию, необходимо подчеркнуть, что она родилась на стыке русской и западно-европейской литературных и культурных традиций. В русском утопическом сознании устойчивым был мотив поиска желанной земли, где вся жизнь устроена “по совести”, “по справедливости”. Возникали легенды о граде Китеже с различными вариантами его исчезновения (ушел под землю, ушел под воду, стал невидимым), Беловодья, Белой Индии. Герой русской утопии усердно путешествовал, стремясь, в конце концов, найти ту заветную землю, где осуществилась (сбылась!) праведная жизнь. Характерно, что в образе этой утопической праведной жизни отсутствовало внешнее принуждение. Все строилось на верховенстве совести. Утопия предполагала, что люди, создавшие справедливое общество, прежде всего “построили” себя, возвысились душой и потому им понуканий не требуется.

Другая традиция, западноевропейская, вела отсчет от извес-

тных сочинений Т.Мора, Т.Кампанеллы, в которых прокламировалась чисто рационалистическая модель справедливого общества, при этом особая роль отводилась государству. Человек безоговорочно подчинялся Государству как универсальному регулятору всех межличностных отношений.

И та, и другая утопии, как представляется нам теперь, были одинаково наивны, ибо в первом случае абсолютизировалась роль внутренних сдерживающих тормозов (“совесть”), а во втором столь же безоговорочно абсолютизировалась функция внешнего тормоза (тотальное вмешательство государства в частную жизнь).

Замятин направил в своем романе острие сатирической критики, прежде всего, против утопизма западного образца, так как, во-первых, перед глазами автора была не столь давно (1916) лично им виденная английская действительность с ее стандартами механической уравнительности, социальной машинерии, а, во-вторых, побеждавший в России большевизм, который опирался на рецепты западного марксизма в проведении политики военного коммунизма (распределительные отношения, иерархия служащих и т.д.). Хотя, непременно добавим, в своем конкретном историческом осуществлении большевизм обрел некоторые черты и русской утопической религиозности (сакрализация социальных институтов и ценностей, равнодушие к праву).

У замятинского пародирования несколько объектов. Один — отдаленный: классические утопии, вроде сочинений Т.Мора и Т.Кампанеллы или построений К.Маркса. Другой объект находится рядом, “внутри” того же времени — декларации пролеткультовских теоретиков и поэтов (А.Богданов, А.Гастев и др.).

О распространенности утопических представлений в народе в первые годы Октября свидетельствуют весьма мрачные дневниковые записи В.Г.Короленко. Известнейший писатель отмечает в дневнике 8 (21) января 1920 года: “Утопии реакционной противостоит другая утопия — большевистского максимализма. Они сразу водворяют будущий строй на место капиталистического. Они объявили “власть пролетариата и крестьянства”, но это, конечно, только номинально. Фальсифицируя и насилуя выборы, они стремятся сделать все декретами и приказами, то есть приемами мертво бюрократическими. Лозунг привлекает к ним массы, которые склонны в общем признавать “власть

советов”. Но явные неудачи в созидательной работе раздражают большевиков, и они роковым образом переходят к мерам подавления и насилия”².

В восьмом номере за 1990 год журнала “Новый мир” была опубликована статья Б.Бруцкуса (1874-1938), в свое время напечатанная в журнале “Экономист” (1922), – “Социалистическое хозяйство”. Автор ее еще в те далекие годы доказывал (и весьма убедительно!), что экономика, создаваемая на принципах, с одной стороны, полного отказа от капиталистических хозяйственных рычагов (рынок, конкуренция, свободные цены), а, с другой стороны, введения социалистического учета и плана, – такая экономика обречена на гибель. Таким образом, утопичность большевизма была очевидна уже тогда – в период создания романа “Мы”.

В романе Е.Замятина нашли развитие вполне конкретные пародийные мотивы. Осмеяние жителями Единого Государства старого искусства (например, музыки Скрябина) напоминает лихие экстремистские наскоки футуристов на классическое наследие и вызывает, в свою очередь, читательскую усмешку (эффект двойного смеха). Образ “негробубого” поэта R-13 рождает ассоциацию с Маяковским, причем, в этом случае, наверное, вполне закономерно и число 13, ибо сначала поэма “Облако в штанах” называлась “Тринадцатый апостол”. Принцип конструирования сравнений, когда природное познается через сопоставление с искусственным, оживляет в нашей памяти основные черты поэтики Пролеткульта с ее “железными цветами”. Роман “Мы” (начиная с самого своего названия!) живет постоянными переключками эпохи своего создания.

В.Акимов в статье “Человек и Единое Государство: Возвращение к Евгению Замятину” проводил сопоставление идей замятинского романа с идеями работы А.Гастева “О тенденциях пролетарской культуры”, опубликованной в 9-м и 10-м номерах журнала “Пролетарская культура” за 1919 год. А.Гастев, в частности, писал: “Машинизирование не только жестов, не только рабочепроизводственных методов, но машинизирование обыденно-бытового мышления, соединенное с крайним объективизмом, поразительно нормализует психологию пролетариата... Вот эта-то черта сообщает пролетарской психологии паразитическую анонимность, позволяющую квалифицировать отдельную пролетарскую единицу как А, В, С или как 325, 0,75

и 0... уже нет миллиона голов, есть одна мировая голова”³. В.Акимов рассуждает по этому поводу: “Тут (в работе Гастева — С.Г.) для памфлетного мышления Замятина — готовый выразительный блок, который он почти нетронутым переносит в свой роман, открывая “Мы” вариациями на темы Гастева: “Как всегда, Музыкальный Завод всеми своими трубами пел Марш Единого Государства. Мерными рядами, по четыре, восторженно отбивая такт, шли нумера — сотни, тысячи номеров, в голубоватых юнифах, с золотыми бляхами на груди — государственный номер каждого и каждой. (...) Словом, есть над чем зло посмеяться — и Замятин этого лакомого случая не пропускает. Особой его заслуги здесь, пожалуй, нет: Гастев сам “подставился” и получил заслуженное”⁴.

Как мы сказали, роман Е.Замятина “суммарно” пародировал самые различные тексты, находившиеся в культурном обиходе эпохи. Уже в конце XX века газета “Волжские новости” перепечатала выдержки из одной статьи сборника “Революция и молодежь”, изданного в 1924 году Коммунистическим университетом им. Я.Свердлова. Автор давал своим читателям разъяснения, касающиеся отношения революционного пролетариата к сексуальным проблемам: “Половая жизнь рассматривается классом как социальная, а не как узколичная функция, и поэтому привлекать, побеждать в любовной жизни должны социальные, классовые достоинства, а не специфические физиологически-половые приманки, являющиеся в подавляющем своем большинстве либо пережитком нашего докультурного состояния, либо развившиеся в результате гнилостных воздействий эксплуататорских условий жизни”. И еще: “Класс в интересах революционной целесообразности имеет право вмешаться в половую жизнь своих сочленов. Половое должно во всем подчиняться классовому, ничем последнему не мешая, во всем его обслуживая”. Или в другом месте: “...выбор полового объекта... должен на первом плане считаться с классовой полезностью этого выбора”⁵. Подобные материалы появлялись не только в 1924 году, споры, дискуссии в аудиториях, газетах и журналах шли и раньше, непосредственно в период создания романа “Мы”. Приведенные нами суждения в комментариях не нуждаются и помогают лучше представить реальный контекст времени, пародийно осмысленный Е.Замятиным.

Роман “Мы” во многом производит впечатление пародии на роман А.Богданова “Красная звезда”, многократно переиз-

дававшегося с 1908 года. Пародийной нацеленности романа “Мы” на богдановский текст есть немало примеров. Замятин, как об этом свидетельствует все его произведение, осмеивает “чисто” логические, крайне элементарные построения, касающиеся сложных социально-психологических проблем. Когда старый Летта (“Красная звезда”) ценой своей жизни спасает главного героя романа, то землянин чувствует некую враждебность к себе со стороны окружающих его жителей Марса. Герой-повествователь делает предположения: “Бесспорно, из-за меня погиб выдающийся ученый, и математический ум Стэрни не мог не делать сравнения между величиной ценности той жизни, которая была утрачена, и той, которая была спасена”⁶. Как видим, голый расчет берет верх. А ведь в сфере чисто нравственных чувств любая человеческая жизнь имеет непреходящую, если хотите, абсолютную ценность. Над подобным математическим расчетом иронизирует Замятин в романе.

Однако как, каким именно образом мы обнаруживаем пародийность в замятинском повествовании? Какие “индикаторы” помогают нам это сделать? Очень часто определителем этого типа смеховой образности выступает неумеренная патетика в речи автора записей-“конспектов”. При этом герой-повествователь невольно достигает противоположного эффекта — эффекта ложного увенчивания, грозящего развенчиванием. Ирония возникает из конфликта между патетически восторженным отношением героев романа к системе жизни Единого Государства как к осуществившейся, по их мнению, вековой мечте человечества, с одной стороны, и нашим читательским разочарованием реальной убогостью получившегося социального результата, с другой.

Стиль выдает героя, обнажает примитивизм его мышления. В основу философии изображенного Е.Замятиным общества положены самые элементарные, предельно упрощенные идеологемы. Герой-повествователь гордится этой простотой, всячески ее апологетизирует: “Но поймите же вы: все великое — просто; поймите же: незыблемы и вечны только четыре правила арифметики. И великой, незыблемой, вечной — пребудет только мораль, построенная на четырех правилах. Это последняя мудрость, это — вершина той пирамиды, на которую люди — красные от пота, брыкаясь и хрипя, карабкались веками”⁷. Герой-повествователь невольно допускает иронию: разве может быть

мудрость “последней”, т. е. конечной, раз и навсегда данной, найденной?

Психологическая усеченность героя-повествователя, его интеллектуальная деформированность проявляются в излишнем дидактизме. Даже в дневниковых записях он стремится поучать своего возможного читателя. Некоторые рассуждения Д-503 по своей упрощенности и, так сказать, наглядности напоминают страницу школьного учебника (т. е. в повествовании как бы “сквозит”, “мерцает” модель такого нормативного текста). Вот как, например, герой-повествователь излагает мысль о правах и обязанностях отдельного “нумера”: “И вот — две чашки весов: на одной грамм, на другой — тонна, на одной — “я”, на другой — “мы”, Единое Государство. 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 величию: забыть, что ты — грамм и почувствовать себя миллионной долей тонны...” (с. 383). В самой атмосфере Единого Государства царит дух морализаторства.

Сама изображенная писателем жизнь Полиса оказалась пародией на культуру. Более того, герой Д-503 и ему подобные — принципиально в н е К у л ь т у р ы, ибо культура прежде всего личностна. А тут человек-“номер” выступает в роли бездушно и бесправного “материала”.

Герои замятинского романа предельно нелюбопытны: ведь “нумера” и в космос собираются не для того, чтобы познать окружающий мир, а лишь затем, чтобы преподнести всем возможным “братьям по разуму” наглядный урок “математически выверенного счастья”, самонадеянно распространить свой абсолютизированный опыт.

Конечно, удельный вес скрытой в романе, потенциальной пародийности особенно повысился в сознании именно сегодняшнего читателя. Повлияла эпоха восприятия (таковы парадоксы функционирования художественного текста во времени!) — наше нынешнее время, в котором чрезвычайно велик заряд всеокрушающей иронии по отношению к заново осмысливаемому прошлому.

Пародийные начала легко можно обнаружить и в других произведениях Е.Замятина. Замятин-художник хорошо пони-

мал значимость выразительных возможностей пародического использования, когда острое смеховой критики направлено не на “цитируемый” или стилизуемый текст, а на нечто третье, лежащее вне обычной пародийной пары: текст — антитекст. Так, в речи повествователя (рассказ “Икс”) примелькавшиеся, уже ставшие устойчивыми выражения, “осколки” знаменитых библейских канонических текстов наполняются свежим, комедийно оттененным содержанием: “В сущности, к Евангелию марфизм был гораздо ближе, чем к марксизму. Так, например, несомненно, что основной заповедью Марфа считала: *“возлюби ближнего своего”*. Для ближнего — она всегда готова была, по Евангелию, *снять с себя последнюю рубашку”*(с.238). Выделенные курсивом выражения здесь использованы, конечно, далеко не в библейском значении, тем более, что буквально в следующих предложениях автор перечисляет всех тех, с кем делила свою беспредельную жалость, неумный сердечный пыл и широкое ложе любвеобильная Марфа.

Поскольку пародийное искусство чрезвычайно близко искусству стилизации, постольку, несомненно, представляет интерес тот факт, что Е.Замятин достаточно серьезно интересовался возможностями стилизации, о чем свидетельствуют его так называемые “Чудеса”: “О святом грехе Зеницы-девы. Слово похвальное”, “О том, как исцелен был инок Еразм”, “О чуде, происшедшем в пепельную среду”. В “Чудесах” сквозь черты стилизации проступает лукавый лик пародии. Православные легенды, стилизуемые Замятиным, утрачивают свое исключительно духовное содержание, наполняются телесными, сугубо физиологическими мотивами, обретают пародийно-изнаночный вид.

В “Автобиографии” Замятина, опубликованной А.Стрижевым в журнале “Литературная учеба” (1988, №5), писатель дал несколько парадоксальную, но одновременно и очень точную, верную, на наш взгляд, оценку романа “Мы” — “самая моя шуточная и самая серьезная вещь”. Эта формула (“шуточная и серьезная”) могла быть приложима и ко многим рассказам писателя. Шуточное, игровое в прозе Замятина включало в свой состав и пародийные краски, которые придавали диалогу писателя с культурным контекстом эпохи социально-политическую и философскую глубину, многомерность и прогностическую содержательность.

Примечания

¹ Лейдерман Н.Л. Движение времени и законы жанра: Жанровые закономерности развития советской прозы в 60-70-е годы. — Свердловск, 1982. С. 20-21.

² Негретов П.И. В.Г.Короленко: Летопись жизни и творчества (1917-1921) / Под ред. А.В.Храбровицкого. — М., 1990. — С. 136.

³ Цит. по ст.: Акимов В. Человек и Единое Государство: Возвращение к Евгению Замятину // Перечитывая заново: литературно-критические статьи. — Л., 1989. — С. 114-115.

⁴ Там же. С. 115-116.

⁵ Волжские новости. 1990. Октябрь. № 10. С. 14.

⁶ Русская фантастическая проза XIX- начала XX века / Сост. и послесл. Ю.Медведева; Предисл. А.Казанцева. — М.: Правда, 1986. — С. 464.

⁷ Замятин Е. Избранное. — М.: Правда, 1989. — С. 384. Все дальнейшие ссылки на это издание см. в тексте статьи: дается лишь номер страницы.