

УДК: 821.161.1

*Дмитриевская Л.Н.*

*Литературный институт им. А.М. Горького (г. Москва)*

## **ПОРТРЕТНЫЕ ОПИСАНИЯ КАК СПОСОБ СОЗДАНИЯ ОБРАЗА МИРА И ОБРАЗОВ ГЕРОЕВ В РОМАНЕ Е. ЗАМЯТИНА «МЫ»**

*L. Dmitrievskaya*

*A.M. Gorkiy Institute of Literature*

### **PORTRAIT AS A WAY OF CREATING THE IMAGE OF THE WORLD AND IMAGE OF THE CHARACTER IN THE NOVEL "WE" BY E. ZAMYATIN**

*Аннотация.* В данной статье, посвящённой роману Е. Замятина «Мы», через портретные описания анализируются и образ мира, в котором отражён вечный конфликт природного и цивилизационного, и образ человека, который становится главным объектом этой борьбы. В статье большое внимание уделено особенностям индивидуального стиля Е. Замятина, прежде всего, стилизации стилей изобразительного искусства (импрессионизма, абстракционизма, сюрреализма), культурологической насыщенности образов в романе, роли художественной детали в портретных описаниях.

*Ключевые слова:* портрет, образ, индивидуальный авторский стиль, художественный стиль.

*Abstract.* In the article devoted to the novel "We" by E. Zamyatin, its author analyzes through portrait descriptions the image of the world, in which the eternal conflict between the nature and civilization reveals itself, and the image of the human being, who becomes the main object of this struggle. In the article the great attention is paid to the features of individual style of E. Zamyatin, fine arts style stylization, cultural saturation of images in the novel, role of portrait description details.

*Key words:* portrait, image, painting style, author's manner.

Творчество Е. Замятина было известно на Западе ещё при жизни писателя, уже тогда о романе «Мы» были написаны первые статьи<sup>1</sup>. В России же наследие Е. Замятина исследуется сравнительно недавно и при этом литературоведы часто идут вслед за западной трактовкой романа, акцентируя внимание на его жанре – романе-антиутопии. Влияние западного литературоведения не удивительно, поскольку первое глубокое исследование жизни и творчества писателя было проведено преподавателем Калифорнийского университета Алексом Шейном – «Жизнь и творчество Евгения Замятина» (1968). Эта монография по сей день считается классическим трудом как в отечественном, так и зарубежном литературоведении.

Анализируя в романе Замятина «Мы» традиции жанра утопии, его социальную и политическую проблематику, исследователи долгое время упускали из виду чисто художественную, стилевую ценность произведения. Лишь сравнительно недавно стали появляться работы, посвящённые анализу стиля [10] Замятина, в которых отмечено творческое взаимодействие писателя с художниками-современниками [1], с театром [11]... О мастерстве Замятина-портретиста написана статья И.Г. Минераловой «Е. Замятин как мастер словесной живописи», в которой рассмотрены литературные портреты М. Горького, А. Белого, Б. Кустодиева, а так-

---

© Дмитриевская Л.Н., 2011.

<sup>1</sup> «Влияние романа Замятина на романы-антиутопии, созданные после появления «Мы» в английском переводе в 1924 году, широко обсуждалось в многочисленных статьях. Появление в мировой литературе типологически родственных замятинскому роману произведений М.М. Булгакова, А.П. Платонова, О. Хаксли, Д. Оруэлла, К. Воннегута, Т. Пинчона привело западное литературоведение к теоретическому осмыслению жанровой природы литературной антиутопии как некоей новой художественной модели, соответствующей ментальности XX «панутопического» века» [7, с. 20].

же портреты героев из рассказов Е. Замятина послеоктябрьского периода. Отмечая у Е. Замятина талант рисовальщика, автор статьи, пишет: «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. Наверное, этим объясняется его мастерство словесного портретиста» [9, с. 328].

Образ Единого Государства в романе «Мы» формируется и через пейзаж [4; 5], и через интерьер [3; 5], и через портреты героев. Среди большого количества портретных описаний наиболее значимыми в романе являются портрет Благодетеля, обобщенный портрет общества и портрет главного героя Д-503 – именно через взаимодействие власти, общества, человека перед читателем предстает обобщенный образ Единого Государства<sup>1</sup>.

Описание общества появляется на первых страницах произведения, и строится оно именно на портретных деталях, которые объединяют всех людей в единую массу: «**Мерными рядами, по четыре, восторженно отбивая такт, шли номера – сотни, тысячи номеров, в голубоватых юнифах<sup>2</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**» [8, с. 14-15].

Первая же картина общества напоминает тюрьму: мерные ряды, шаги в такт пронумерованных людей в униформах. Следующие два кратких штриха к характеристике оболваненного общества напрочь лишают его пред-

ставителей индивидуальности: «**Циркулярные ряды благородно шарообразных, гладко остриженных голов**» [8, с. 23]. «**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**» [8, с. 112].

Интересно, что Д-503 в своём дневнике противопоставляет Единое Государство «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 обожещаемому правителю, осознаётся Д-503 как нормальное, гармоничное. Благодетель Единого Государства поэтому тоже имеет ряд сходных портретных черт с древними правителями, точнее, их скульптурными образами:

«**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» [8, с. 48].

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 художники, создающие образ новых владык мира – сначала рабочего и колхозницу, затем В.И. Ленина и И.В. Сталина. Их лики тоже были словно высечены из скалы, фигура величественно возвышалась

<sup>1</sup> Под портретом мы понимаем: «Портрет в литературном произведении – одно из средств создания образа героя, с отражением его личности, внутренней сущности через изображение (portrait) внешнего облика, являющееся особой формой постижения действительности и характерной чертой индивидуального стиля писателя» [6, с. 90].

<sup>2</sup> «Вероятно, от древнего «Uniforme»» (примечание Е. Замятина в романе).

над стоящими рядом людьми, тяжёлая чугунная рука призывно указывала на зрителя.

Благодетель не только у древних цивилизаций востока позаимствовал свой образ: «Все глаза были подняты туда, вверх: в утренней, непорочной, еще не высохшей от ночных слез синеве – едва заметное пятно, то темное, то одетое лучами. Это 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. 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...» [8, с. 124-125].

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. Символом лжи, коварства здесь выступает паук: Благодетель – паук. У кельтов паук – собиратель и держатель нитей жизни, у греков и египтян – символ судьбы, христиане в его образе видят сатану. Образ общества Единого Государства: люди-мухи в паутине у Паука. (Кстати, если посмотреть на карту Москвы, то в пересечении улиц и кольцевых дорог увидим паутину, а Кремль в центре будет напоминать паука.)

Ещё одно разоблачение произойдёт почти в конце романа с помощью хорошо знакомого нам гоголевского приёма: «Очнулся – уже стоя перед Ним, и мне страшно поднять глаза: вижу только Его **огромные, чугунные руки** – на коленях. Эти руки давили Его самого, под-

гибали колени. <...> Лишь когда он замолк, я очнулся, я увидел: **рука двинулась стопудово – медленно поползла – на меня уставился палец**» [8, с. 183-184]. Опять образ полубога, фараона и паука, но герой был уже оплетён другой паутиной – любовью, поэтому смог посмотреть на Благодетеля 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**» [8, с. 186].

Лысина с капельками пота, жест с уставленным пальцем – в Благодетеле прочитывается портрет В.И. Ленина, но для художественной значимости романа прямые параллели не играют роли: через портрет, точнее, через разрушение внешнего, имиджевого, образа, произошло разоблачение тирана.

В романе происходит и разоблачение всего общества. Восторг от единения, отрицание индивидуализма – как, например, в этом эпизоде: «**Мы идем – одно миллионноголоное тело**, и в каждом из нас – та смиренная радость, какую, вероятно, живут молекулы, атомы, фагоциты» [8, с. 115] – соседствует с пониманием того, что составляющие массу люди всё-таки разные: «**Направо от меня – она, тонкая, резкая, упрямо-гибкая, как хлыст, I-330 (вижу теперь ее номер); налево – О, совсем другая, вся из окружностей, 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...**» [8, с. 16].

Но то, что МЫ всё ещё разные, является в понимании Д-503 устранимым несовершенством машинного государства. 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. Над головами у них хлопает по ветру белое знамя с вышитым золотым солнцем – и в лучах надпись: «Мы первые! Мы – уже оперированы! Все за нами!»* [8, с. 164].

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» [8, с. 68], «наши ряды – **серые** гребни скованных внезапным морозом волн» [8, с. 113], «лица – **серые**, осенние, без лучей» [8, с. 170], «**серые** юнифы, **серые** лица» [8, с. 171] и т. д. Люди в общей массе – словно графический эскиз, а город, если посмотрим его описание, будет напоминать чертёж. Ничего лишнего – в этом видится гармония.

Дикие люди за стеной противопоставлены людям города, в том числе и через цвет (на остальных отличиях останавливаться не станем – они слишком очевидны): «<...> сперва увидел только **наши серо-голубые юнифы**. А затем секунда – и среди юниф, совершенно отчетливо и просто: **воронные, рыжие, золотистые, караковые, чалые, белые люди** – по-видимому, люди. Все они были без одежд и все были покрыты короткой блестящей шерстью – вроде той, какую всякий может видеть на лошадином чучеле в Доисторическом Музее. Но у самок были лица точно такие – да, да, точно такие же, – как и у наших женщин: **нежно-розовые** и не заросшие волосами, и у них свободны от волос были также груди – крупные, крепкие, прекрасной геометрической формы. У самцов без шерсти была только часть лица – как у наших предков» [8, с. 136].

Люди за Великой Стеной – это уже не графика, они нарисованы в стиле импрессионизма: «мазками» чистого цвета, Особенно ярко импрессионизм проявился в эпизоде, когда герой смотрит на людей за стеной с летящего над землёй интеграла:

«Все высыпали на палубу (сейчас – 12, звонок на обед) и, перегнувшись через стеклянный планир, 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.

– Глядите, глядите! 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, воронные...**» [8, с. 174-175].

Буйство цвета. Цвет – чистыми мазками. Здесь всё описание – импрессионистическая, оптическая игра с цветом и образом. 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) пририсовывается 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, воронные...**»

Две разных цивилизации на одной земле: серо-голубая масса нумеров и разноцветная толпа «человеков». Математически ясное сознание Д-503 дало серьёзный сбой, когда он начал понимать, что объединяет в себе два этих мира: «Ведь ты не знаешь – и немногие это знают, – открывает ему I-330, – что женщинам отсюда, из города, случалось любить тех. И в тебе, наверное, есть несколько капель солнечной, лесной крови» [8, с. 143].

Портрет рассказчика, летописца Д-503 читатель видит нечасто. Да и подобный приём – самопортрет 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... оказыва-  
ется, я никогда не знал, что там. И из «там»  
(это «там» одновременно и здесь, и бесконеч-  
но 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...» [8, с. 59].*

Портрет больше характеризует психоло-  
гическое состояние героя, нежели обрисовы-  
вает его внешний облик. Мы видим только  
серые, стальные глаза, чёрные прямые брови  
и глубокую, как шрам, морщину между ними.  
В портрете наибольший интерес вызывает то,  
как герой, глядя НА себя, пытается проник-  
нуть В себя. Такая острая потребность понять  
«кто ты» бывает в кризисные моменты жиз-  
ни. Д-503 подавлен любовью-страстью, чув-  
ствуя себя потерянным в рушащейся системе  
координат. Он так много эмоционально пере-  
жил за несколько дней знакомства с I-330, что  
его даже не удивляет морщина между бровя-  
ми («не знаю, была ли она раньше») – признак  
предельной собранности воли, тяжёлых мыс-  
лей и потрясений.

Ещё раз Д-503 увидел себя в зеркале и за-  
печатлел для читателя в момент проснувшей-  
ся дикой ревности, узнав, что и R-13 тоже бы-  
вал с I. В портрете передана психологическая  
борьба разума и чувств, «настоящего» и «дру-  
гого», «дикого»:

*«Зеркало у меня висело так, что смот-  
реться 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, отврати-  
тельный крик:*

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

*<...> Я – настоящий – крепко схватил за  
шиворот этого другого себя – дикого, лохма-  
того, тяжело дышащего. Я – настоящий –  
сказал ему <...>» [8, с. 62].*

Как в душе, так и в портрете героя со-  
единены два мира, два человека: настоящий  
гражданин Единого Государства – серые гла-  
за и прочерченные по прямой брови; дикий

человек из мира природы – лохматые руки,  
«исковерканная прыгающая прямая бровей».

Итак, через портрет в романе «Мы» соз-  
даётся образ нового мира, Единого Государ-  
ства сего тираном-Благодетелем и серой массой  
номеров. Мир Цивилизации, воплощённый  
в Едином Государстве, и мир природный –  
за Великой Стеной – непримиримые веч-  
ные враги. Их противостояние вскрывается  
в романе на разных уровнях и различными  
художественными приёмами, в том числе и  
в портретном сопоставлении общества, и в  
портретных характеристиках Д-503, так как  
человек – основной объект борьбы природ-  
ного и цивилизационного.

Главный герой, являясь типичным пред-  
ставителем Единого Государства, со своими  
волосатыми руками, буйной фантазией и за-  
рождающейся душой – пример неременной  
победы природного развития над «цивилиза-  
ционным», так как капли «дикой» крови хва-  
тило, чтобы сломать этот «хронометрически  
выверенный, сверкающий, без единой соринки  
механизм», которым до определённого вре-  
мени являлся мозг Д-503.

Обратимся к другим героям в романе  
«Мы». Главными в романе являются две геро-  
ини – I-330 и O-90. Этим женским образам,  
стилистическим особенностям их портрет-  
ных описаний нами была посвящена специ-  
альная статья [2].

Портреты второстепенных «нарисованы»  
по принципу чеховской детали: одна-две  
черты, схватывающие суть образа. Например,  
портрет Ю, ещё одной женщины, проявляю-  
щей внимание к Д-503, складывается из двух  
деталей: щёки-жабры и чернильная улыбоч-  
ка-пластырь: «Только что я хотел обратить  
на это ее внимание, как вдруг она подняла  
голову – и капнула в меня чернильной эта-  
кой улыбочкой <...>» [8, с. 51]. «В 12 часов –  
опять розовато-коричневые рыбки жабры,  
улыбочка – и наконец письмо у меня в руках»  
[8, с. 52]. «<...> между жабер, сквозь стыд-  
ливые жалюзи спущенных глаз – нежная,  
обволакивающая, ослепляющая улыбка» [8,  
с. 95]. Эти детали портрета повторяются при  
каждом появлении героини.

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: «клетчатый» – Коровьев, «рыжий» – Азazelо...

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»* [8, с. 384]. 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...»* [8, с. 43]. Когда жизнерадостный R расстраивается, то те же детали портрета превращаются в психологическую характеристику: *«Толстые губы висели, лак в глазах съело»* [8, с. 46].

R-13 – поэт, он *«говорит захлебываясь, слова из него так и хлещут, из толстых губ – брызги; каждое «п» – фонтан, «поэты» – фонтан»* [8, с. 43]. 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». Исследователь имен-номеров в романе Е. Замятина Е.А. Яблоков пишет: *«В системе Единого Государства этот персонаж играет роль, так сказать, «Пушкина сегодня». Не случайно в Древнем Доме присутствует изображение (видимо, бюст) «какого-то из древних поэтов (Пушкина, кажется)»* [12, с. 306].

Ещё одна повторяющаяся портретная деталь: *«R мотнул головой, почесал в затылке:*

*затылок у него – это какой-то четырехугольный, привязанный сзади чемоданчик (вспомнилась старинная картина – «В карете»)»* [8, с. 45]. Эта оригинальная метафорическая деталь портрета затем тоже превращалась в психологическую характеристику.

Номер у R несчастливый – 13<sup>1</sup>. Жизнь его тоже окончилась трагедией. И об этой трагедии читатель узнаёт через портрет: *«Нагнулся: труп. Он лежал на спине, раздвинув согнутые ноги, как женщина. Лицо... Я узнал толстые, негрские и как будто даже сейчас еще брызжащие смехом губы. Крепко зажмуривши глаза, он смеялся мне в лицо»* [8, с. 194].

Следующий персонаж, который сопровождает Д-503 от начала до конца романа, и в ком герой тоже обманулся – S: *«и с краю нашей четверки – неизвестный мне мужской номер – какой-то дважды изогнутый, вроде буквы S»* [8, с. 16]. Затем герой узнаёт, что и имя у него S. Графическое написание имени S тоже схематичный портрет.

Одна портретная деталь выдаёт профессию S – шпион, хранитель: большие уши, крылья-уши. *«Я приоткрыл глаза – и сперва (ассоциация от «Интеграла») что-то стремительно несущееся в пространство: голова – и она несется, потому что по бокам – оттопыренные розовые крылья-уши. И затем кривая нависшего затылка – сутулая спина – двоякоизогнутое – буква S...»* [8, с. 38]. Ещё до саморазоблачения S (являясь хранителем, 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 с начала романа. Шпионская черта – глаза-буравчики, просверли-

<sup>1</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» [12, 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 номероним Д-503 даёт в сумме (5+5+3) число 13» [12, с. 307]. Герой S-4711: «Показательно, что сумма цифр в составе индекса вновь даёт число 13» [12, с. 310]. В имени I-330 число 13 просматривается в I-3...

вающие душу: «**Буравчики достали во мне до дна, потом, быстро вращаясь, – ввинтились обратно в глаза; S – двояко улыбнулся, кивнул мне, проскользнул к выходу**» [8, с. 39]. Эти, узнаваемые после первого знакомства, черты часто заменяют в повествовании имя.

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: выписывает 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*» [8, с. 70]. По этим чертам герой узнаёт доктора в любой толпе. Детали портрета, словно говорящая фамилия, не только называют человека, но и определяют его суть.

Подведём итоги. Портрет в романе работает на создание образов героев. Несколько ёмких повторяющихся деталей создают внешний облик героев, обрисовывают характер, передают оттенки чувств... Иногда имя само выступает как абстрактный портрет: О, I, S. Иногда портрет берёт на себя функцию имени.

Черта всех портретов в романе «Мы» – их связь с живописью. Потрет серого общества, словно карандашный, графический эскиз. Почти все герои созданы в стиле абстракционизма и сюрреализма, хотя последний наберёт силу только к 30-м годам XX века. «Кистью» мастера чаще всего служит яркая метафора – «**экстракт, синтез, открывающийся глазу в сотую долю секунды, когда собраны в фокус, спрессованы, заострены все чувства**» [8, с. 384]. Синтетическая, живописная составляющая – основная черта стиля Е. Замятина, в полную силу проявившая себя именно в описательных средствах романа.

#### ЛИТЕРАТУРА:

1. Дзайкос Э.Н. Е.И. Замятин и Ю.П. Анненков: проблема творческого взаимодействия: Дис. ...канд. филол. наук. – Тамбов, 2009.
2. Дмитриевская Л.Н. Живописный женский портрет и словесный образ в романе Е. Замятина «Мы» // Материалы X научно-практической конференции, посвящённой памяти А.Ф. Лосева, «Синтез в русской и мировой художественной культуре». – М., 2010. – С. 54-60.
3. Дмитриевская Л.Н. Интерьер в литературе (на примере романа Е. Замятина «Мы») // Русская литература: современное прочтение и методика изучения. Ежегодный сборник научно-методических материалов. – М.: МИОО, ОАО «Московские учебники», 2010. – С. 72-86.
4. Дмитриевская Л.Н. Образы старого и нового мира. Пейзаж в романе Е. Замятина «Мы» // Искусство в школе. – № 1. – 2010. – С. 28-31.
5. Дмитриевская Л.Н. Пейзаж и интерьер в романе Е. Замятина «Мы»: образы двух миров // Лучшая вузовская лекция VI. – М., 2010. – С. 68-89.
6. Дмитриевская Л.Н. Пейзаж и портрет: проблема определения и литературного анализа (пейзаж и портрет в творчестве З.Н. Гиппиус). – М., 2005. – 135 с.
7. Долженко С.Г. Творчество Е.И. Замятина в англоязычной критике: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Тюмень, 2003.
8. Замятин Е. Мы: Роман. Рассказы. Эссе. – Екатеринбург, 2002. – 416 с.
9. Минералова И.Г. Евгений Замятин как мастер словесной живописи // 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. 327-331.
10. Напцок М.Р. Словотворчество в художественной прозе русского зарубежья: Первая волна эмиграции: И.А. Бунин, Е.И. Замятин, В.В. Набоков: Дис. ...канд. филол. наук. – Майкоп, 2001.
11. Румянцева О.О. Е.И. Замятин и театр: Дис. ... канд. искусствоведения. – М., 2005.
12. Яблоков Е.А. Нумеронимика и нумерология в романе Е. Замятина «Мы» // 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.