

УДК 821.161.1.09

ОБРАЗ ЛОНДОНА В РАССКАЗЕ Е. И. ЗАМЯТИНА «ЛОВЕЦ ЧЕЛОВЕКОВ»

Е. С. Савенкова

Нижегородский государственный технический университет
кафедра методологии, истории и философии науки

Предметом исследования в данной статье является образ Лондона в рассказе «Ловец человек» Е. И. Замятина. Автор исследует философские (ницшеанская теория об аполлоническом и дионисийском началах) и естественно-научные (законы термодинамики) взгляды писателя, что в значительной степени усложняет стиль и поэтику данного художественного произведения. Рассмотрена система образов рассказа (образы персонажей, пейзажные зарисовки), вычленены архетипические лейтмотивы в образе Лондона

Ключевые слова: *образ Лондона, городской текст, ориентальная проза, синтетизм, поэтика рассказа*

Рассказ «Ловец человек» (1918) наряду с повестью «Островитяне» и пьесой «Общество почетных звонарей» образует так называемую английскую триаду в творчестве Е. И. Замятина [4, с. 142]. Рассказ был написан по впечатлениям от командировки в Англию весной 1916 г., где инженер-строитель Замятин проектировал ледоколы. Англия показалась писателю страной необычной, даже парадоксальной: консервативной в быту и традициях, но передовой в техническом плане. Увиденное «зазеркалье» он запечатлел в творчестве 20-х годов.

В этот период писатель осваивает новый художественный метод – неореализм. В статье «О синтетизме» (1922) Замятин характеризует «новый реализм» как синтез реализма XIX в. и символизма XX в. «Синтетизм», предполагая гротескное сочетание реального, бытоописательного и фантастического, патетичного и ироничного, объединяет тенденции, актуальные для литературного процесса 20х годов: черты импрессионизма, экспрессионизма, примитивизма и т. д. [4, с. 27].

Новый художественный метод требует новой формы, сложной для восприятия. Так, например, в рассказе «Ловец человек» Замятин прибегает к «пунктирному» стилю повествования как к средству художественной экономии: «Чем меньше вы скажете слов и чем больше сумеет сказать этими словами – тем больше будет эффект...» [6, с. 86].

На содержательном уровне в «английских» произведениях Замятин пытается осмыслить британскую ментальность и характеры. Как известно, произведение возникло из рассказа одного англичанина о том, «что в Лондоне есть люди, живущие очень странной профессией: ловлей любовников в парках» [3, с. 81]. Пытаясь воссоздать картину подобной «ловли», Замятин исследует возможные психологические типы и способы реагирования людей в этой ситуации. Как отмечает Т. Т. Давыдова, характер британцев воспринимается Замятиным сквозь призму «аполлонического» начала (в ницшеанском смысле), что подразумевает чувство меры, самоограничение, покой, в противоположность

«дионисийскому» началу, воплощающемуся в бесконечном движении, буйстве и противоречиях жизни [3, с. 81]. Образ Лондона создается писателем как «борьба и единство» этих двух начал и прочитывается в мифологическом ключе. По мнению Л. В. Воробьевой, Лондон «представлен «овеществленным» мифом, его слепком. Восприятие пространства как космоса вещей в их взаимопринадлежности, организующих и собирающих его в единое целое связано с мифопоэтической традицией, с мифологическим сознанием» [1, с. 134]. В результате образ Лондона складывается в рассказе из «мозаики» пейзажных и урбанистических описаний города, портретных зарисовок и перипетий в жизни персонажей-англичан. Изображаемые в течение дня, герои показаны читателю в разных ракурсах, в «развитии».

Город в произведении оказывается объектом импрессионистского видения. Подобно Руанскому собору, который К. Моне изображал при разном освещении, Лондон рисуется яркими мазками и в разное время суток. Предметы в нем словно не имеют собственных границ, расплываются в солнечном свете и в любой момент – с определенного ракурса – могут оказаться чем-то другим. Вспомним начало рассказа: «Самое прекрасное в жизни – бред, и самый прекрасный бред – влюбленность. В утреннем, смутном, как влюбленность, тумане – Лондон бредил. Розово-молочный, зажмурясь, Лондон плыл – все равно куда...» [5, с. 149].

В тумане заводские трубы кажутся колоннами друидских храмов, краны – выгнутыми шеями черных лебедей, дома – черепаками. В описании утреннего города «всплывает» развернутая метафора: Лондон как Атлантида или как гигантский водоем среди первозданной природы. Жизнь либо ушла под воду, либо стала собственным отражением. Л. В. Воробьева интерпретирует это описание как мысленное возвращение автора в «утопию» архаических времен друидов – жрецов и поэтов [1, с. 130]. Думается, что Замятин, изображая «молочно-розовый» город, создает своеобразную картинурая на Земле. Утро в рассказе оказывается «утром жизни». По сути в мифологическом ключе эта сцена может быть прочитана как возвращение к истокам времен – сакральному времени начала жизни.

Вода – изменчивая и загадочная стихия, традиционно ассоциирующаяся с миром эмоций, а также символ происхождения жизни (в виде мифологического «мирового океана»). Неслучайно органист Бэйли «плывет» по улицам, переполненный романтическими чувствами. Это первый персонаж, которого мы встречаем в рассказе, и он словно рождается из «розово-молочного» моря, сначала будучи лишь его частью (так же жмурится и плывет «все равно куда»), а затем «выделяясь» в самостоятельное существо. Подобный процесс «растождествления» происходит и на уровне повествования. Не сразу читатель понимает, что видит утренний Лондон глазами этого персонажа. Речь повествователя незаметно (хотя и акцентировано абзачным членением текста) переходит в несобственно-прямую речь, а затем в собственно реплику персонажа:

«На дне розово-молочного моря плыл по пустым утренним улицам органист Бэйли – все равно куда. Шаркал по асфальту, путался в хлипких, нелепо длинных ногах. Блаженно жмурил глаза; засунув руки в карманы, останавливался перед витринами. <...>

Органист Бэйли молился перед сапожной витриной:

– Благодарю тебя за крошечные туфли... И за трубы, и за мосты, и за «роллс-ройс», и за туман, и за весну. И пусть больно: и за боль...» [5, с. 149].

Все «приметы» Атлантиды подмечает влюбленный органист, потому что живет в другом измерении. Слова «влюбленность» и «бред» становятся теми опознавательными сигналами, по которым читатель понимает: он способен любить жизнь, что делает Бэйли эмоционально близким автору.

В художественном мире Е. Замятина нет случайных деталей. Поэтому возникает вопрос: почему так тщательно описана сапожная витрина? Краги позднее «отразятся» в фамилии Краггс, сочетание огромной мужской и крошечной дамской обуви встретится читателю в сцене «поимке» леди Яблоко... Бэйли настолько романтичен, что способен даже в мастерстве сапожника увидеть божественное. Но не странно ли: органист «молится перед сапожной витриной»? Для Бэйли весь мир божествен, все в мире – Бог, однако позднее мы увидим, что это, по сути, язычество и «пантеизмом» персонаж охотно прикрывает и оправдывает свою греховную любвеобильность... Замятин рисует настолько слащавую картину, что в переживаемую органистом боль не верится.

По мере приближения Бейли к дому повествование становится более реалистичным, настраивая читателей на изображение прозаического быта мистера Краггса – главного героя рассказа.

Рисуя один день из жизни отдельно взятой лондонской семьи, Замятин подчеркивает типичность характеров и образа существования английской четы. Однако эти персонажи интересны автору не сами по себе, а как частицы того «допотопного моря», который называется Лондоном. И поэтому оба в течение дня совершают своеобразные метаморфозы, отражая тем самым мифическое непостоянство самого города.

Каким предстает перед нами образ главного героя? Некий «коротенький чугунный монументик» с «лезвиями глаз». Металлическое сияние предметов в доме отражает педантизм, высокомерие и непоколебимое самолюбование этого человека. Крабовый завтрак по воскресеньям приобретает в рассказе символическое значение: в образе крабов воплощается не только хищническая цепкость и основательность персонажа («stag» в переводе с английского – утес, скала, но фонетически «краб» и «Краггс» созвучны). Вместе с крабами мистер Краггс «проглатывает кусочки слов», читая вслух газету, он «проглатывает» новости: «Для них человек – просто как... как... Лори, вы не хотите кусочек краба?» [5, с. 151]. Узнав о смерти людей во время бомбежки немецких цеппелинов, Краггс не может подобрать подходящего сравнения и в итоге сравнивает человека с кусочком краба. По сути, для него человек и есть тот «краб», которого можно съесть за завтраком. За своими «клиентами» в парке он охотится подобно рыболовам – высматривает, приманивает и «вылавливает». Также «уловил» он и свою будущую жену, которая прельстилась богатством нелюбимого жениха.

Образ миссис Лори также создается с помощью о веществляющих метафор: «мраморная, как всегда», с шелковой «занавесью на губах». Она педантична и любит раскладывать коллекцию чайных ложек по футлярам, напоминая читателю чеховского «человека в футляре». Подарок мужа миссис Лори рассматривает внимательно и придирчиво, особенно обращая внимание на вспоротый шов якобы нового чулка. Ее холодность, недоверие и скрытая враждебность по отношению к мистеру Краггса выражены в одной фразе: «А-а, вам опять повезло... на бирже – или... где вы там занимаетесь операциями, кто вас знает...» [5, с. 151]. Казалось бы, перед нами два типичных рациональных и холодных англичанина, которые хорошо дополняют друг друга. Однако в образе

миссис Лори постоянно проявляется некая двусмысленность. Неслучайно «чугунный монументик» время от времени задается вопросом: «Не такая – но какая же?» [5, с. 153]. Его жена – загадка для него самого. Поэтому дом Крагтсов живет по особым законам: в нем все математически выверено и механистично, с одной стороны, с другой – все очень зыбко и не то, чем кажется: «И может быть, складки скатерти – металлически-негнущиеся; и, может быть, стулья, если потрогать, металлически-холодные...» [5, с. 150]. Откуда появляется это странное «может быть»? Словно намек читателю, что напускное благополучие семьи будет серьезно поколеблено в будущем...

«Занавесь», приоткрывающая читателю внутренний мир миссис Лори, чуть-чуть раздвигается благодаря несобственно-прямой речи в сцене воскресной церковной службы. Автор передает мысли героини при звуках органа: «Узкие ущелья в мир – окна. На цветных стеклах – олени, щиты, черепа, драконы. Внизу стекла – зеленые,верху – оранжевые. От зеленого – по полу полз мягкий дремучий мох. Глохли шаги, все тише, как на дне – тихо, и Бог знает где – весь мир, краб, щека, распоротый шов в чулке, одноглазая Фиц-Джеральд, ложечки в футлярах, тридцать два года...» [5, с. 154].

Это невеселый «итог» жизни героини на данный момент: комфортная жизнь без любви. Пока еще мысли миссис Лори рассудочны, в них нет чувств, и героиня – единственная из всех женщин в церкви, кого не взволновала игра Бэйли. Впрочем, это вовсе не значит, что миссис Лори совершенно бездушна, просто музыка, звучащая под сводами церкви, вряд ли является подходящей для этого места: «Вверху, на хорах, начал играть органист Бэйли. Потихоньку, лукаво над зеленым мхом росло, росло оранжевое солнце. И вот – буйно вверх, прямо над головою, и дышать – только ртом, как в тропиках. Неудержно переплетающиеся травы, судорожно вставшие к солнцу мохнатые стволы. Черно-оранжевые ветви басов, с нежной грубостью, всё глубже внутрь – и нет спасения: женщины раскрывались, как раковины, бросало Бога в жар от их молитв» [5, с. 154].

Музыка органиста, казалось бы, должна устремлять души слушателей к духовному покою, однако вместо этого «лукаво» и «буйно» порождает чувственные фантазии. Ряд деталей в повествовании указывает на то, что Бэйли, несмотря на служение в церкви, по сути язычник. Окруженный почитательницами и мечтающий всех их обнять, он вспоминает вовсе не о христианском Боге, а о египетской богине Изиде «с тысячью протянутых рук». Неслучайно персонаж в этой сцене оказывается возле могилы обезглавленного рыцаря – Бэйли тоже «рыцарь без головы», его разум полностью подчинен чувственным желаниям.

Около церкви происходит словесный поединок, и, подобно рыцарю Хэгу, органист терпит поражение – и от четы Крагтсов, и от «минусов-копий» миссис Фиц-Джеральд. Впрочем, Бэйли спасает его способность радоваться жизни, его блаженность, непонятная обывателям («Просто – ненормальный»), он сохраняет веру в любовь даже после «предательства» миссис Лори, которая выдает своего тайного поклонника мужу.

Таков итог лондонского утра: в «поединке» холодного разума и сердца побеждает разум. Миссис Лори кажется настоящей «железной леди» рядом с невозмутимым немногословным мужем. Оба словно статуи: один на пьедестале, другая как прекрасное мраморное изваяние [3, с. 82].

В середине рассказа встречаем второе развернутое описание Лондона. Дневной город тоже ассоциируется у автора с водной стихией, но это уже динамичный и целенаправленный поток, что передается рядом глаголов с

соответствующей семантикой («прорвал плотину...», «выпирали из берегов», «смыли бы и дома», «лился»). Образ города отчасти олицетворяется: пульсирует «сбесившаяся кровь», как будто Лондон превращается в огромное живое тело. В изображении «статуарных» персонажей рассказа тоже происходит перемена.

Душа миссис Лори все так же загадочно «закрыта» для читателя, однако тайные мысли героини «прочитываются» с помощью второстепенных деталей и неявных намеков повествователя (морщины на лице). Миссис Лори сидит дома у окна, но из всего бурного потока людей на улице ее внимание привлекает именно «шествие бесчисленных колясочек по асфальту». А затем соседка миссис Фиц-Джеральд скажет: «Нет, вы счастливая, миссис Лори: у вас нет детей...» [5, с. 157]. Любовь, дети (детский плач отвергнутого Бэйли), нежность, доверие – все эти понятия намечены в рассказе очень тонко, они переплетаются и создают семантическое поле особого романтического мира, недоступного Краггсам. В их семье отсутствие детей приравнено к отсутствию любви, свободы, искренности. Может быть, именно это и толкает миссис Лори к предстоящему «грехопадению». Как бы между прочим она поднимает шторы в спальне и надеется увидеть под окном Бэйли. Ее «занавесь» на губах и штора в спальне – метафора границы между безлюбным миром ее семьи и романтической вселенной Бэйли.

Воскресный день и для мистера Краггса оказывается попыткой по-своему проникнуть в мир любви, который в рассказе реализован в образе-метафоре «малиновая вселенная» и возникает в сцене в Хэпстед-парке. Пейзаж городского парка показывает Лондон с новой стороны: «Хэмпстед-парк до краев был налит шампанским: туман легкий, насквозь проволоченный острыми искрами. По двое тесно на скамеечках, плечом к плечу, все ближе. Истлевало скучное платье, и из тела в тело струилось солнечное шампанское» [5, с. 158]. Образы тумана, солнца, шампанского продолжают мотив водяного (или подводного) города, заданный в начале рассказа, отсылая читателя к романтическому и политеистическому мировосприятию Бэйли. Именно здесь происходит «ловля» влюбленных.

Персонаж неожиданно обнаруживает «крысиную прыткость» в выслеживании влюбленных: к вечеру «монументик» превращается в «громдную, приснившуюся крысу». Сцена шантажа оказывается перевернутой аллюзией на библейский сюжет о грехопадении Адама и Евы, где Краггс выступает в роли Бога («О, вы такой... милосердный... как Бог» [5, с. 161]). Однако она может прочитываться шире – как сюжет о создании женщины и последующем ее изгнании из Рая.

Неслучайно дама под малиновым зонтиком названа Леди Яблоко, а не Ева. Она, словно не имеющая своей воли, лишь воплощение запретного плода, орудие греха. Это своеобразный «двойник» миссис Лори – женщина, «созданная» Краггсом (названная женой, материально обеспеченная и социально благополучная) и им же уничтоженная (в эмоциональном плане). Разворачивая параллельно сцену приема гостей, автор показывает, что «счастливая» Лори не сумела даже сохранить теплых, близких отношений с матерью и сестрой. По сути шантаж мистера Краггса – это завуалированная кража. Но на духовном уровне это еще и кража любви. Возможно, поэтому он сравнивается с громдной крысой.

Как видим, в течение дня исчезает статуарность персонажей: на «мраморном челе» Лори появляются легкие морщины, как намек о недозволенных мыслях, а Краггс обретает очертания подвижного грызуна. Образ дневного Лондона символизирует жизнь (это бурный поток людей на улицах и тесное их общение в парках).

Последнее описание Лондона в рассказе парадоксально, так как ночной город сравнивается с замкнутым пространством – комнатой:

«Темно. Дверь в соседнюю комнату прикрыта неплотно. Сквозь дверную щель – по потолку полоса света: ходят с лампой, что-то случилось. Полоса движется все быстрее, и темные стены – все дальше, в бесконечность, и эта комната – Лондон, и тысячи дверей, мечутся лампы, мечутся полосы по потолку. И может быть – все бред...» [5, с. 161–162].

В этом описании обращает на себя внимание постоянное упоминание геометрических фигур. Геометрические образы в поэтике Замятина обозначают рациональное, застывшее, «аполлоническое». В начале рассказа они встречаются в описании быта Краггса («ожившие штаны»), а в конце – применительно к немецким бомбардировщикам: «Загудели, затопали издали бомбами чугунные ступни. Все выше, до неба, бредовое, обрубленное существо – ноги и брюхо – тупо, слепо вытопывало бомбами по кубическим муравьиным кочкам и муравьям внизу. Цеппелины...» [5, с. 162].

«Обрубленное туловище» напоминает нам «ожившие брюки» мистера Краггса. Данный прием «удваивания» мира в поисках соответствий между предметами внешнего мира и внутренним состоянием человека» [4, с. 89] становится ключевым для понимания образа главного героя в рассказе. «Аполлоническая» идея показного благообразия и застылости в образе мистера Краггса перерастает в идею войны и смерти, и сам мистер Краггс оказывается лишь частью этого процесса энтропии. Он всего лишь маленький «монументик», которого взрыв сбрасывает «с пьедестала». Мистер Краггс в конечном итоге служит смерти, которая вовсе не считается с ним. Помимо него символическую «смерть» («бессмертие» в «малиновой вселенной») переживает и миссис Лори.

В финале рассказа сатирически переосмыслиется сюжет о «ловле» людей: Краггс, шантажирующий влюбленных, сам обманут собственной женой, но не подозревает об этом. Можно предположить, что анекдотическая развязка для автора принципиальна: так в рассказе отражается закон сохранения и превращения энергии и явление энтропии, сформулированное в XIX в. немецким ученым Р. Ю. Майером, идеи которого для Замятина стали ключом к пониманию современной философии [4, с. 151]. Справедливость восстанавливается («энергия сохраняется»), когда «у вора крадут».

Финал рассказа строится по логике эсхатологического мифа, в котором выживает лишь пара людей. В сатирически осмысленном, перевернутом «мифе» Замятина это Бэйли и Лори, согрешившие и якобы обретшие «бессмертие».

Лондон проживает один воскресный день как целый жизненный цикл (завтра будет новый день и новый конец света). Это город, осмысляемый автором через библейский код [1, с. 129], в котором, однако, все перепутано: органист – язычник, добропорядочная жена – изменщица, апостол Общества Борьбы с Пороком – вымогатель и обманутый муж. Мнение о двухполюсной системе образов в «английских» произведениях Е. Замятина представляется нам довольно спорным. Если «аполлоническое» и «мертвое» начало воплощено в образе мистера Краггса, то едва ли можно ли назвать «живыми» органиста Бэйли и Леди Яблоко [2, с. 20–21]. Несмотря на то, что на их стороне симпатии автора (впрочем, с налетом иронии), чувства, владеющие обоими, нельзя назвать истинными. Бэйли оказывается в рассказе таким же «ловцом человеков», как и Краггс [7, с. 257]. Персонажи рассказа создают «квадратное уравнение», в котором женские и мужские образы представляют собой пары своеобразных двойников («ловцы

человеков», своеобразные «жрецы» Краггс и Бэйли, с одной стороны, и «жертвы», орудия греха – леди Яблоко и Лори, с другой).

Поэтика рассказа основана на приеме удвоения. Город-«Атлантида» оказывается удвоенным в своем отражении в воде, персонажи также «удваиваются» с помощью системы двойников. Лондон представляется как город-миф, в котором сосуществуют пуританство и двойная мораль, христианская церковь и язычество, мирное шествие колясок с младенцами и грозная поступь войны. Отсутствие «положительных» персонажей в рассказе и симпатии автора по отношению к «язычникам» Бэйли и леди Яблоко становятся сигналами того, что образ Лондона в «Ловце человек» мыслится автором амбивалентно, в архаико-мифологическом ключе, прежде всего как воплощение природного начала, жизни в ее постоянном движении и цикличности (жизнь – смерть – жизнь).

Список литературы

1. Воробьева Л. В. Лондонский текст русской литературы первой трети XX века: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. Томск: Томск. Гос. ун-т, 2009. 187 с.
2. Давыдова Т. Т. Евгений Замятин. М.: Знание, 1991. 64 с.
3. Давыдова Т. Т. Образ Англии в творчестве Е. И. Замятина // Литературная учеба. 2002. Кн. 3. С. 81–87.
4. Давыдова Т. Т. Русский неореализм: идеология, поэтика, творческая эволюция (Е. Замятин, И. Шмелев, М. Пришвин, А. Платонов, М. Булгаков и др.): уч. пособие. М.: Флинта: Наука, 2005. 336 с.
5. Замятин Е. И. Избранное. М.: Изд-во Правда, 1989. 464 с.
6. Замятин Е. И. Техника художественной прозы // Литературная учеба. 1988. № 6. С. 79–107.
7. Шкловский В. Б. Гамбургский счет: Статьи – воспоминания – эссе (1914–1933). М.: Сов. писатель, 1990. 544 с.

IMAGE OF LONDON IN E. ZAMYATIN'S «CATCHER OF MEN»

E. S. Savenkova

Nizhny Novgorod state technical university n.a. R. E. Alexeev
The department of methodology, history and philosophy of science

The subject of this research is the image of London in the story *Catcher of Men* by E. Zamyatin. The author examines philosophical (Nietzsche's concept of the Apollonian and Dionysian) and scientific (law of thermodynamics) views of the writer, what makes the style and poetics of this work rather complex. The author marks out the system of images (images of characters and sketches of a landscape), archetypal leitmotifs in the London's image.

Key words: Image of London, urban text, oriental prose, synthetism, poetics of story

Об авторе:

САВЕНКОВА Елена Сергеевна – кандидат филологических наук, доцент кафедры методологии, истории и философии науки Нижегородского государственного технического университета им. Р. Е. Алексеева (603950, ГСП-41, Н.Новгород, ул. Минина, д. 24), e-mail: savenkova_e_s@mail.ru