

Подсекция «История литературы»

Шекспировский интертекст в романе Олдоса Хаксли «О дивный новый мир»

К. Кирсанова

студентка группы ДКж-4-1

«Текст — не только генератор новых смыслов, но и конденсатор культурной памяти. Текст обладает способностью сохранять память о своих предшествующих контекстах(...) Сумма контекстов, в которых данный текст приобретает осмысленность и которые определенным образом как бы инкорпорируются в нем, может быть названа памятью текста».

Лотман Ю. М. [1]

Современное общество, как и прошлые поколения, знает, что все новое — хорошо забытое старое. И как ни парадоксальна эта фраза, но она жизнеспособна. Мы не можем создать что-то абсолютное новое лишь на базе уже имеющегося. И этот факт не надо рассматривать как какое-то негативное явление, потому что происходящее — признак эволюции, то есть постепенного движения вперед с опорой на результаты прошлых этапов, в противном случае это будет революция. Соответственно, обращаясь к идеям, которые уже были, мы ищем в них новые грани, находим актуальность для настоящего времени и подходящие контексты. И благодаря такому диалогу времен создается нечто, несущее в себе новую глубину. В литературе подобное явление называют интертекстуальностью. Как гласит «Литературная энциклопедия терминов и понятий», интертекстуальность — это средство анализа литературного текста или описания специфики существования литературы и определение того миро- и самоощущения современного человека, которое получило название «постмодернистская чувствительность»

[2]. Этот термин ввела исследователь Ю. Кристева в 1967 году. Еще М. Бахтин отмечал, что, помимо данной художнику действительности, он имеет дело также с предшествующей и современной ему литературой, с которой находится в постоянном «диалоге» [3]. Кристева восприняла идею «диалога» более узко, только в сфере литературы в виде диалога между текстами.

Отчетливее всего данную проблему сформулировала Л. Перрон-Муазес, заявившая, что в процессе чтения все трое, автор, текст и читатель, превращаются в единое «бесконечное поле для игры письма». Всякий текст является реакцией на предшествующие тексты. Каноническую формулировку понятию «интертекст» дал Р. Барт: «Каждый текст является интертекстом; другие тексты присутствуют в нем на различных уровнях в более или менее узнаваемых формах: тексты предшествующей культуры и тексты окружающей культуры».

Интертекст выполняет различные функции. Их классификация основана на модели функций языка, предложенной в 1960 Р. Якобсоном: экспрессивная, аппелятивная, поэтическая, референтивная, метатекстовая. Таким образом, интертекстуальное отношение представляет собой одновременно и конструкцию «текст в тексте», и конструкцию «текст о тексте». Согласно О. Ронену, более поздние тексты, впитывая в себя фрагменты и структурные элементы текстов более ранних, подвергают их «синхронизации и семантическому преломлению», но не отвергают при этом и первоначальный смысл претекстов. На такое понимание интертекстуальности в литературе мы и будем опираться в нашей работе.

Одним из интересных примеров интертекстуальности является роман английского прозаика О. Хаксли «О дивный новый мир», где в качестве литературного фундамента взяты произведения Шекспира. Произведение, написанное в первой половине XX века (1932), удивительно точно рисует, казалось бы, далекими от нас образами антиутопию, читая которую сегодня, мы видим, что многие вещи стали или становятся реальностью.

В этом романе большую роль играют реминисценции из шекспировской «Бури». Возможно, потому что это одно из самых актуальных для сегодняшнего дня произведений Шекспира, а может потому что действие этой пьесы происходит на острове. У англичан, а следовательно, и у английской литературы существует особое отношение к острову. Вспомним «Робинзона Крузо», «Путешествие Гулливера», «Остров сокровищ». Сам Хаксли определяет остров как «место, где можно встретить самых интересных людей...которые по той или иной причине стали слишком сознательно индивидуальны, чтобы вписаться в жизнь коммуны. Всех людей, неудовлетворенных ортодоксией, имеющих собственные независимые идеи». Эта характеристика вполне отражает национальное «островное» самосознание англичан. Однако у Хаксли ост-

ров — это вовсе не Англия, а Исландия — место, куда отправляют всех, кто не доволен жизнью счастливых, населяющих сильное государство.

Остров как литературный топос примечателен тем, что это изолированное место, где характеры героев раскрываются в непривычных для них ситуациях. В шекспировской «Буре» именно на острове предельно обнажается человеческая сущность потерпевших крушение Алонсо, Себастьяна, Антонио, Гонзало и других. Эксперимент показывает, что пришельцы из цивилизованного мира несут с собой зависть, предательство, помыслы об убийстве. И этот остров, как и утопические государства, тоже зачарованное место, где Просперо всех побеждает и добро торжествует. Но вот одна интересная черта. Просперо — властелин острова, который управляет другими героями как марионетками. Во всей пьесе нет ни одного персонажа, который бы не был подконтрольным Просперо. Кого нужно, он мотивирует своими обещаниями, кто не понимает такого отношения, как Калибан, он заставляет страхом идти в нужном Просперо направлении, кем-то, как Фердинандом и Мирандой, просто манипулирует. Все идет по придуманному им сценарию, который, казалось бы, для всех хорош и идеален во всех отношениях. Но если провести аналогию с новым миром Хаксли, то начинаешь думать о свободе личностного выбора героев Шекспира. Почему, читая «Бурю», мы считаем, что развязка самая что ни есть благополучная, а рассматривая мир Хаксли, приходим в ужас?

Хаксли, как и в «Буре», развивает тему противостояния природы и цивилизации, но координаты меняются на противоположные: все природное описывается со знаком плюс, и Дикарю люди нашего времени сочувствуют больше, чем представителям общества потребления. Показательно, что сам Шекспир в этом обществе расценивается как «нецивилизованный писатель», дикий и необузданный, несущий в себе не укрощенное природное начало (что согласуется с интерпретациями шекспировского творчества у романтиков). Впервые Шекспир упоминается, когда два персонажа романа приезжают в резервацию и читатель узнает о истории рождения и жизни Джона. Таким образом, Шекспир в романе весьма однозначно противопоставлен утопической цивилизации как природное — искусственному, естественная шкала ценностей — технократической этике и эстетике.

Дикарь (так в шестом столетии эры Форда называют Джона) узнает об этом мире из рассказов своей матери Линды, и поэтому его возглас «Прекрасный новый мир!» звучит совсем так же, как из уст Миранды.

*«О чудо! Сколько вижу я красивых Созданий!
Как прекрасен род людской!
О дивный новый мир, где обитают
Такие люди!» [4]*

Они оба – и Миранда, и Джон, выросшие в изоляции от общества, в котором должны жить, – восхищаются возможностью попасть в эту реальность, о которой только слышали от родителей.

Все люди этого пресловуто цивилизованного мира живут, спасаясь от настоящих эмоций сомой, наркотическим веществом, дурманящим сознание и вызывающим приятные галлюцинации во сне. В обществе будущего взамен сильных страстей предлагается таблетка «С.С.С» – «суррогат сильной страсти», особая прививка: «Полный физиологический эквивалент страха и ярости. Весь тонизирующий эффект от убийства Дездемоны без каких-либо неудобств» [5]. Какой трагический сарказм в этом рекламном слогане! А люди, верящие только в Его Фордейшество, мыслят рекламными слоганами, нет, не мыслят, а оперируют ими.

Эти создания, выведенные из пробирки, которые прошли конвейерную обработку, утратили человеческую сущность. Они не забыли, что такое быть человеком, они теперь просто не знают этого. То, что когда-то прославляли Шекспир, Пушкин, Достоевский и многие другие гении, – все утрачено. Теперь не существует духовной жизни человека, есть только его телесная оболочка, но даже она неестественная: не стареет, не воспроизводит род. Да, эра Форда создала все самые комфортные условия для тела, но уничтожила душу. Каков смысл существования подобной цивилизации? В этом мире нет даже эмоций, только отголоски физического наслаждения. Граждане нового мира не радуются рождению новых людей, не замечают их смерти. Они равнодушны всегда и ко всему.

А Дикарь, хоть и вырос в первобытном обществе индейцев, чувствует, переживает, размышляет, поэтому он не может спокойно смотреть на смерть своей матери, и этот момент становится кульминационным в романе, переломным в жизни Джона. Он потерял самого близкого человека, а вокруг никто даже не обратил внимания на ее уход из жизни. «Дикарь стоял и смотрел.

»О прекрасный новый мир, о прекрасный новый мир», – в его сознании, казалось, изменились интонации этих слов. В них слышалась издевка над его несчастьем и раскаянием, отвратительная насмешка. Их дьявольский хохот подтверждал уродливую нищету, тошнотворный ужас кошмара. Теперь внезапно они протрубили призыв к оружию. «О прекрасный новый мир!». Миранда провозглашала возможность красоты, возможность претворения кошмара в нечто светлое, благородное. «О прекрасный новый мир!». То звучал вызов, сигнал к атаке!» [5] Теперь строки из шекспировской «Бури» произносятся Дикарем как издевательство. Это самый сильный, кульминационный момент сюжета: борьба героя-протестанта против мнимого счастливого общества, неудача и гибель Джона.

Поэтика имен в романе недвусмысленно свидетельствует, что сатира направлена против любых форм тоталитарной государственности, в том числе социалистической: одного из ведущих героев зовут Бернард Маркс, что, по-видимому, указывает не только на Карла Маркса, но и на Бернарда Шоу, который в 1931 году съездил в СССР и, вернувшись в Англию, стал всячески восхвалять социализм. Это подтверждается тем, что в романе действует персонаж доктор Шоу, безжалостно обрешивший Линду на смерть. Имя главной героини Линаины (Ленины) — отсылка к Ленину. Но нельзя думать, что антиутопия Хаксли направлена только против СССР — в ней явственна сатира на американский образ жизни, особенно на массовую культуру [6].

Поклонник Шекспира, Дикарь, обречен на гибель в этой цивилизации, потому что люди «дивного мира» живут, ориентируясь совершенно на другие принципы. Они не реагируют на его пламенные выступления, созданные по подобию античной риторики («Обратите ко мне свой слух», — начинает свою речь Дикарь цитатой из «Юлия Цезаря», но никто не обращает на него своего внимания). Он говорит о своей любви словами Отелло, но кто это оценит? В этих архаических порицаниях Джона завораживает «неумолимый ритм», и в некоторых других случаях шекспировские строки переживаются им как магия, музыка, заклинания, побуждающая к конкретным действиям.

Особенно это видно в сцене, когда он хотел убить любовника матери в индейской среде: «странные слова рокотали внутри него, гудели, как раскаты грома, как барабаны на летних танцах, как если бы барабаны могли говорить, как песнь зерна, настолько прекрасная, что хотелось плакать, как магические заклинания Мицимы...». Кстати, еще один любопытный парадокс: именно человек, которого он хотел убить из-за ревности к своей матери, принес ему старый том Шекспира.

Сначала Джон воспринимает английского классика непосредственно, эмоционально, и шекспировские строки служат для него руководством к действию. Он вспоминает слова Гамлета, который хотел убить Клавдия, и пытается покуситься на жизнь Попе. Когда Дикарь оказывается в антиутопическом обществе, его отношение к Шекспиру становится более опосредованным. Он по-прежнему отождествляет себя то с Отелло, то с Гамлетом, то с Ромео, но почти отказывается действовать по их примеру. Цивилизация его подчиняет, и только в больнице его сущность берет верх.

Неслучайно в наборе шекспировских ролей у Джона доминирует Отелло. Этот герой — один из самых ярких типов чужаков. Согласно концепции Лесли Фидлера, чужак всегда проигрывает в единоборстве со знающими порядки и обычаи. Отелло ведет себя как человек, которому чужды правила придворной жизни, ее интриги. Он не умеет играть в ее хитрые игры. Та же неадекватность, несоответствие обще-

ственной ситуации присуща и Дикарю, но в кривом зеркале антиутопии он воспринимается окружающими не как Отелло, благородный вариант «чужака», а как Калибан, необразованный индеец, то есть низшая ипостась того же самого чужака по типологии Лесли Фидлера [7]. Дикарь играет в царстве Форда роль аборигена, чудовища, сохранившего непонятные для новых людей ритуалы самобичевания, понятие любви и прочее. Но сам Джон выбирает себе роль не Калибана, а Фердинанда. Доказательством тому служит эпизод, когда он дает клятву целомудрия. Его отношение к любви прямо противоположно низкому желанию его избранницы. Для него она идеал, богиня, муза. Он наивно полагает, что красота внешняя - продолжение красоты внутренней и не может представить, что прекрасное может быть порочно. Эта девушка недостойна его душевных терзаний, она настолько испорчена всеми этими «подарками» общественного прогресса, что ее даже бессмысленно стыдить и что-то ей объяснять.

В этом государстве никто не может понять Дикаря. Бернард такой же достойный гражданин прекрасного нового мира, что и Линайна, только он еще и жалок в своих попытках выделиться, показаться всем интересным и особенным. Гельмгольц, пожалуй, имеет некоторые индивидуальные черты. Он пишет стихи, которые читает своим студентам. Они не революционные в нашем понимании, но он все же протестует против норм нового мира и, как может, действует. Он, как смог, с профессиональной точки зрения, оценил Шекспира: «замечательный технолог чувств» [4]. Но понять глубину трагической любви Ромео и Джульетты, не посмеяться над словами «отец» и «мать»... он не способен.

Единственный, кто знает всю ценность красоты слова, мысли, искусства, науки — это Мустафа Монд. Он читал все те образчики таланта и гения, истинного чувства, которые сам же и запретил для масс. В мире Форда нельзя думать, чувствовать, делать то, что невозможно контролировать и просчитывать. Зачем им это? Любовь часто бывает неразделенной или мимолетной, дружба ведет к зависти, предательству, алчность способна на убийство. Зачем все это людям, если прогресс для них все сделал — разработаны все механизмы и вещества для того, чтобы человечество жило, ни о чем не заботясь. Сам Мустафа Монд, чтобы стать одним из десяти главноуправителей, отказался от своего интереса к подлинной науке. И поэтому теперь его обязанность — насильно делать людей счастливыми.

Немало идей, касающихся репродукции, из которых вырос «Дивный новый мир», Хаксли почерпнул из книги философа Бертрана Рассела «Научное мировоззрение». Рассел, в частности, предсказывал такое положение вещей, при которых евгеника, а точнее генетическая манипуляция, может привести к рождению высокоодаренных детей, а в некоторых случаях — детей с идиотией и физическими уродствами. Рас-

суждая об утопических идеях, Рассел характеризовал строительство утопий как проявление воли к творчеству. А воля к творчеству, в свою очередь, это разновидность воли к власти, и потому всегда найдутся люди, стремящиеся воспользоваться данной им властью там, где сама природа добилась бы наилучшего результата без всякого вмешательства. И все же, успокаивал себя Рассел, даже отрицательные эксперименты приведут в конце концов к созданию нового интеллектуального человечества. Впрочем, он понимал, что биологи и политики не будут стремиться осчастливить всех поголовно [8] .

Поэтому не удивительно, что Рассел написал рецензию на роман Хаксли «Мы не хотим быть счастливыми», где поднял вопрос о причинах нашего отращения к упорядоченному, хорошо организованному миру. Люди любят приключения, авантюры, ценят преданность делу и власть гораздо больше счастья. Нами все равно манипулирует среда, только пока это происходит из рук вон плохо. «Несмотря на то, что м-р Хаксли создавал фантастические пророчество, скорее всего оно окажется точным». С помощью цитат из произведений Шекспира в романе разрабатываются оппозиции естественное – цивилизационное, утопическое – антиутопическое. Цитаты вводятся совершенно эксплицитно. Часто к ним Хаксли обращается достаточно вольно – контаминирует и обрывает цитаты, продолжает их в размышлении героя. Он свободно комбинирует во внутренних монологах Дикаря куски из «Короля Лира» и «Гамлета». Таким образом, он видоизменяет гамлетовскую диллему и придает новый смысл составленному им своего рода центону. Обращение к творчеству Шекспира ассоциируется с замкнутым пространством: первый раз его том читается в резервации за колючей проволокой, затем он оказывается в сейфе высокого чиновника, и наконец все любители этого автора попадают в ссылку.

В романе Хаксли представлена формула счастья: «Счастье равно общности, одинаковости и стабильности». Счастье, понятое таким образом, безоговорочно характеризуется писателем как кошмар и безумие, и глубже понять это помог английскому романисту интертекст из пьес У. Шекспира.

Библиографический список

Бахтин М.М. Проблема содержания, материала и формы в словесном творчестве. – М., 1924.

Ванштейн О.Б. Шекспировские вариации в английской прозе. – М., 1997.

Головачева И.В. Литература и наука в творчестве О. Хаксли. Дис. к. филол. н. С.-Пб., 2008.

Литературная энциклопедия терминов и понятий / под ред. А.Н. Николюкина. – М.: НПК «Интелвак», 2001.

Лотман Ю.М. О трех функциях текста / под. ред. В.К. Кантора. – М.: РОССПЭН, 2009.

Фалалева С.С. Антропологические основы творчества Хаксли: миметический аспект. Автореферат дис. к. филол. н. Екатеринбург, 2012.

Хаксли О.О. дивный новый мир / пер. с англ. Под ред. О.Сорока. – СПб.: Азбука-Классика, 2000.

Шекспир У. Избранные сочинения. – М.-Л., «Детиздат ЦК ВЛКСМ», 1941.