

Раздел 2. Литературное произведение
в диалоге искусств, языков, культур

УДК 821.111–312.1:75.01

КАРТИНЫ КАК ЛИТЕРАТУРНЫЕ ГЕРОИ
В РОМАНЕ О. ХАКСЛИ
«ПОСЛЕ МНОГИХ ЛЕТ УМИРАЕТ ЛЕБЕДЬ»

Мария Игоревна Бабкина

выпускница аспирантуры кафедры русской и зарубежной литературы
Уральский Федеральный Университет им. первого Президента России Б. Н. Ельцина
620002, Россия, г. Екатеринбург, ул. Мира, 19. mar-babkina@yandex.ru

В статье рассматривается роль художественных полотен в романе О. Хаксли «После многих лет умирает лебедь» (1939), в частности, картин Рубенса, Эль Греко и Вермеера, с которыми взаимодействуют героини романа – носители разных жизненных правд. Все персонажи данного романа распределены по полюсам «истинного» и «ложного» в соответствии с «положительной программой» О. Хаксли этого времени. Введенные в текст картины также оказываются носителями своеобразных «голосов» и также позиционированы по отношению к полюсам «истинного» и «ложного» (Рубенс благословляет «ложное» мироустройство; ценностная идентичность Эль Греко амбивалентна; находящийся на пространственной периферии «ложного» мира Вермеер противостоит этому миру), становясь, таким образом, своеобразными действующими лицами в произведении Хаксли.

Ключевые слова: культурный символ, художественное полотно, «положительная программа», «истинное», «ложное», Рубенс, Эль Греко, Вермеер.

В силу исключительной «культурологичности» художественного мира Олдоса Хаксли в его произведениях присутствует большое количество отсылок к всевозможным литературным текстам, философским трудам, музыкальным произведениям и художественным полотнам, которые, как правило, выполняют роль культурных символов, утверждающих или «декорирующих» ту или иную систему ценностей, полемизирующих с ней либо же вступающих с ней в иные более сложные взаимодействия (интермедиаальный контекст творчества Хаксли достаточно подробно рассмотрен в зарубежном литературоведении, в частности, в

трудах Р. С. Бэйкера [см. Baker 1977], С. Е. Маровитца (см. [Marovitz 1973] и др.). В этом качестве произведения искусства оказываются своеобразными литературными героями, носителями собственных «голосов», оценивающими организованные сюжетом события и других героев.

Если в ранних романах Хаксли «голоса» разных героев-носителей разных правд равноценны, то в более поздних произведениях Хаксли, начиная с середины 1930-х годов, они уже позиционируются по отношению к «положительной программе» Хаксли и, соответственно, по отношению к «голосу» «героя-резонера» – носителя этой «положительной программы». Весьма представлен в этом смысле роман О. Хаксли «После многих лет умирает лебедь» (1939), смысловое поле которого во многом организовано сложным взаимодействием символики «истинного» и «ложного». «Истинное» в романе – это «положительная программа», декларируемая «героем-резонером» мистером Проптером и базирующаяся на идеале «освобождения от индивидуальности», то есть свободного и осознанного преодоления отдельным человеком субъективности, продиктованной личными интересами, и обретения сверхличной объективности. «Ложное» в художественном пространстве романа – это мир, организованный вокруг себя миллиардером Стойтом и базирующийся на ценностях власти, силы, богатства, наслаждения, телесной привлекательности, физической защищенности, а также величия, проявляющегося, в том числе, и в величине размеров. Соответственно, все присутствующие в романе культурные символы так или иначе позиционируются по отношению к этим ценностным полюсам.

Символическую роль в этой связи играют в романе три художественных полотна, висящих в имении Стойта. Действие романа разворачивается на фоне этих полотен, которые словно бы оценивают происходящее глазами мировой культуры (см. в частности [Рабинович 2001] и [Бабкина 2014]). Но оценки эти различны.

Висящая в замке Стойта картина Рубенса – «портрет Элен Фурман во весь рост» [Хаксли 2010: 39] (так в переводном тексте – «Через много лет», переводчик – В.О. Бабков. Принятое название картины в русском переводе – «Портрет Элен Фурман в мехах») является своеобразным «талисманом»: она висит на видном месте, в холле. Возводя в абсолют и утверждая ценности, которыми руководствуется миллиардер Стойт, картина Рубенса благословляет именем мировой культуры образ жизни Стойта, соответственно, не вызывая со стороны Стойта и окружающих его людей смущения или отторжения. Картина в романе описывается подробно, подчеркиваются такие детали полотна, как, в

частности, изображение «...самой реальной, кровь с молоком, человеческой плоти, которую так любил видеть и осязать Рубенс»; или же «...теплые розовые и кремовые, перламутрово-голубые и зеленые тона фламандской обнаженной натуры» [Хаксли 2010: 39–40].

Физическая красота полуобнаженной девушки на картине, в то же время – изысканность и богатство ее одежд, которыми она драпирует свою фигуру, – всё соответствует образу жизни обитателей замка Стойта. Проходя мимо картины Рубенса, обитатели замка укрепляются в собственной правоте, избавляются от, возможно, ранее тревоживших их чувств и мыслей. Девушка на картине с полным правом демонстрирует достоинства, которыми обладает, – физическую красоту и богатство, поощряя обитателей замка добиваться второго и использовать в собственных интересах первое, не оглядываясь на какие-либо другие системы ценностей.

В целом, таким образом, в системе ценностей романа картина Рубенса находится на полюсе «ложного», в той системе координат, которой Хаксли противопоставил иную, позитивную в его глазах систему ценностей, к которой придет позднее.

В пространстве замка Стойта картина Рубенса соседствует с другим полотном, на этот раз на религиозную тему – а именно, «Распятием святого Петра» Эль Греко. Несмотря на внешне далекий от рубенсовского сюжет, Эль Греко постоянно упоминается в романе «в паре» с Рубенсом, что ставит «земного», «телесного» Рубенса и «религиозного» Эль Греко по существу в один ряд.

Примечательно, что в замке Стойта эти две картины висят прямо напротив друг друга, в разных концах одной большой залы, они одинаково освещены ярким прожектором: «В одном конце залы, похожем на пещеру, сияло выхваченное из тьмы скрытым прожектором «Распятие св. Петра» Эль Греко»¹ [Хаксли 2010: 39]; «...в другом, освещенном не менее ярко, висел портрет Элен Фурман во весь рост – на ней была лишь накидка из медвежьей шкуры» [Там же].

«Распятие святого Петра» описывается так же подробно и с такой же поэтической образностью, что и картина Рубенса: «...словно чудесное откровение, символ чего-то непостижимого и глубоко зловещего» [Там же]. Кроме того, подчеркивается сходство с картиной Рубенса на уровне цветового оформления. У Эль Греко – «тело в лоскутах **неземных** цветов, **зеленовато-белой охры** и кармина, оттененных прозрачной чернотой» [Хаксли 2010: 39–40]; у Рубенса – «...**теплые** розовые и кремовые, **перламутрово-голубые** и **зеленые** тона фламандской обнаженной натуры» [Хаксли 2010: 40]. У Эль Греко – «неземные» цвета, у Рубенса – «перламутрово-голубые», иными словами,

тоже неземные, небесные цвета; у Эль Греко – «зеленовато-белая охра», у Рубенса – «зеленые тона»; у Эль Греко – «охра и кармин» (теплые краски – желтый, красный...), у Рубенса – «теплые розовые и кремовые... тона».

Далеко не случайно и то, что в романе акцентируется наличие обнаженной натуры не только на полотне Рубенса, но и «религиозного» Эль Греко: у Эль Греко – «**тело** в лоскутах неземных цветов», у Рубенса – «перламутрово-голубые и зеленые тона фламандской **обнаженной натуры**» [Там же]. Мотив телесности сближает две, казалось бы, совершенно разных по смыслу картины, и, как ни странно, для Хаксли не важен тот факт, что у Эль Греко, в отличие от Рубенса, акцентируется не физическая красота, а физическое страдание. Вообще для Хаксли христианство как таковое не было той альтернативой «ложной» системе ценностей, которая могла бы ей всерьез противостоять. Соответственно религиозные символы в романе «После многих лет умирает лебедь» (не только картина Эль Греко, но и многие другие, не имеющие отношения к живописи) органично вписываются в пространство замка Стойта (который является уменьшенной моделью современной цивилизации). В частности миллиардер Стойт и его юная любовница Вирджиния Монсипл регулярно обращаются к христианской символике, в будуаре Вирджинии на самом видном месте находится фигурка девы Марии, сам Стойт постоянно «проговаривает» библейское «Бог есть любовь», но это не побуждает их к пересмотру ценностей. Весьма символична в этой связи «переменность» присутствия в будуаре Вирджинии фигурки девы Марии: эта фигурка стоит в нише за раздвижной шторкой, которая в «грешные» моменты задернута, но в определенные моменты раздвигается – в это время Вирджиния просит у девы Марии прощения и, разумеется, его получает. Соответственно и полотно Эль Греко, напоминая о страданиях святого, отчасти сдерживает обитателей имения Стойта в их плотских вожделениях, эгоизме и агрессии – но по существу радикальной альтернативой «ложному» мироустройству не является.

Описание картины Эль Греко, как и Рубенса, представлено в романе Хаксли глазами героя-интеллектуала Джереми Пордиджа, который осмысляет обе картины в единстве, как некое целое: «Джереми перевел глаза с одной картины на другую – с эктоплазмы распинаемого вниз головой святого на самую реальную, кровь с молоком, человеческую плоть, которую так любил видеть и осязать Рубенс... Два сияющих символа, необычайно глубоких и выразительных, – но что же они символизируют, что?» [Хаксли 2010: 39–40]. Далее в романе Рубенс и Эль Греко не единожды упоминаются вместе, как нечто, составляющее

единое целое: «Потом, внутри замка, Рубенс и великий Эль Греко в холле...» [Хаксли 2010: 30]; «Дом, битком набитый Рубенсами и Греко, – а простыни, нате вам, из хлопка!» [Хаксли 2010: 167]; «Вряд ли вам было бы так уж приятно... попади вы в компанию людей, которые, собственно, и создали весь этот антиквариат. В компанию Греко, Рубенса, Тернера, Фра Анджелико» [Хаксли 2010: 270].

Итак, «метафизически насыщенный» Эль Греко не вызывает почтения и трепета ни у обитателей «ложного» мира, организованного миллиардером Стойтом, ни у носителя «положительной программы» мистера Проптера. Для миллиардера Стойта и Вирджинии Монсипл любой религиозный атрибут – это способ приобщиться к «их собственному» Богу, такому же «своему», «карманному», как все культурные артефакты и ценности в замке Стойта. У «своего», «карманного» Бога, олицетворенного миниатюрной фигуркой девы Марии и масштабным полотном Эль Греко, можно испросить и получить отпущение любых грехов, покаяться – и продолжать жить по-прежнему.

«Герой-резонер» мистер Проптер – как выразитель «положительной» ценностной системы координат, также не выделяет картину Эль Греко из общего ряда произведений живописи и вообще культурных артефактов, благословляющих «ложный» мир миллиардера Стойта: «Нимало не сомневаюсь, – буднично заметил Проптер. – Именно таковы вкусы большинства.

Джереми обиделся.

– Вот уж не думал, что подобные вещи импонируют вкусам большинства, – сказал он, кивнув в сторону Эль Греко» [Хаксли 2010: 150].

Особое место в пространстве замка Стойта, и соответственно в художественном мире романа Хаксли, занимает не атрибутированная точно картина Вермеера, на которой изображена девушка за клавирами. Этой картине придается особое значение с точки зрения ее корреляции с «положительной» системой ценностей. Описание картины Вермеера сопровождает и кульминационный момент романа – убийство, совершенное ослепленным ревностью и жаждой мести миллиардером Стойтом, но на самом деле случайно убившим ни в чем не повинного человека (через минуту Стойт будет умолять помочь ему избежать тюрьмы – именно того, кого он только что ненавидел и хотел убить).

Противопоставление «мира Вермеера» и «мира Стойта» задается уже положением картины Вермеера в замке Стойта – отдельно от других полотен, не в холле на почетном месте, а в лифте. Картина Вермеера не вписывается в пространство замка Стойта, транслируя совсем иную философию, иные ценности и тем самым доставляя обитателям

замка дисконфорт, заставляя их задуматься. Гармонический мир на картине Вермеера открыто противопоставляется неупорядоченному, «неряшливому» миру замка Стойта: «...облаченная в атласное платье юная обитательница прекрасного мира, полного геометрической гармонии, отвернулась от клавирина с поднятой крышкой и... выглянула сквозь окошко рамы в тот, другой мир, где владели свое гадкое, неряшливое существование Стойт и ему подобные» [Хаксли 2010: 256].

Главное, что несет в себе картина Вермеера, – это гармония (точнее даже – «геометрическая гармония» [Там же]) и равновесие, спокойствие, «дух безмятежности» [Хаксли 2010: 258], «абсолютное совершенство» [Там же], что не раз акцентируется в тексте романа: «...они увидели перед собой голландскую даму в голубом шелку, сидящую... в самом центре равновесия, в мире, где стали одним целым красота и логика, живопись и аналитическая геометрия» [Хаксли 2010: 40]; «от картины веяло спокойствием не только благодаря неподвижности старого холста и красок, но и благодаря самому духу безмятежности, который царил в этом мире абсолютного совершенства» [Там же].

Казалось бы картина Вермеера преднамеренно спрятана от взглядов большинства, для чего вынесена на пространственную периферию и помещена в закрытое большую часть времени пространство лифта, но на самом деле едва ли не все основные герои романа контактируют с ней, спускаясь и поднимаясь в лифте «вместе с Вермеером» – именно эта формулировка встречается в романе не менее пяти раз применительно к разным героям с разными, порой диаметрально противоположными жизненными правдами. (Джереми Пордиджу предстоит ехать «потом, вместе с Вермеером, вниз, в недра холма, – взглянуть на хранилище, где сложены бумаги Хоберков» [Хаксли 2010: 31]; «Расскажите-ка мне еще что-нибудь про вашего Пятого графа, – произнес он [Зигмунд Обиспо], когда они [Зигмунд Обиспо и Джереми Пордидж] вместе с Вермеером плавно заскользили в подвал» [Хаксли 2010: 223]; «Стойт вернулся в замок таким же несчастным, каким покидал его утром. Он поднялся вместе с Вермеером на пятнадцатый этаж» [Хаксли 2010: 255]; «Войдя в замок, он [Питер Бун] направился прямо к лифту, вызвал кабину – она приехала откуда-то сверху, – закрылся в ней вместе с Вермеером и нажал последнюю кнопку» [Хаксли 2010: 264]; наконец, «...лифт тронулся, и они [мистер Проптер и Джереми Пордидж] вместе с Вермеером поехали в главный вестибюль» [Хаксли 2010: 274]).

Картина Вермеера, таким образом, сама выступает как еще один герой романа, с которым другие ведут неслышимый диалог. Так, интеллектуал Джереми Пордидж задумывается, прежде всего, о картине

Вермеера как произведении искусства: «Какие истины о природе вещей нашли здесь свое символическое выражение? [задает он вопрос самому себе] И тут была тайна. Где искусство, сказал себе Джереми, там всегда тайна» [Хаксли 2010: 40]. (Впрочем, у Джереми возникают похожие вопросы также при созерцании картин Рубенса и Эль Греко: «Два сияющих символа, необычайно глубоких и выразительных, – но что же они символизируют, что? Это оставалось тайной» [Хаксли 2010: 39–40]). Джереми явно выделяет картину Вермеера среди других культурных символов и произведений искусства. В частности, через восприятие Джереми Пордиджа снова подчеркивается антагонизм замка Стойта и картины Вермеера. Так, случайно став свидетелем сцены флирта между хозяином замка Стойтом и юной Вирджинией Монсипл, Джереми сразу после этого оказывается именно в лифте, около картины Вермеера, и пристально глядя на картину, произносит многозначительно «однако!», ощущая всю глубину контраста: «Жесткая малышка [Вирджиния Монсипл] наклонилась и поцеловала его [Стойта]. В этот миг Джереми Пордидж, который спокойно любовался панорамой... случайно снова обратил взор к лежанке и был настолько смущен увиденным, что чуть не затонул... Развернувшись в воде, он добрался до лесенки, вылез и, не дав себе времени обсохнуть, поспешил к лифту. – Однако, – сказал он себе, глядя на Вермеера. – Однако!» [Курсив Хаксли; Хаксли 2010: 46].

Другой герой, юный биолог Питер Бун, принимает неожиданное, ничем внешне не мотивированное решение подняться в лифте к самой высокой точке замка Стойта, где он по сюжету и будет убит. Это происходит как раз после того, как Питер Бун выслушал и принял всерьез проповеди героя-резонера Проптера, проникается его «положительной» философией. Питер Бун поднимается в лифте с ощущением внутреннего спокойствия и согласия с самим собой. На этот раз атмосфера на картине Вермеера не противопоставляется внутреннему состоянию героя, а наоборот, соответствует ему: «Солнце уже село; наступившие сумерки были словно воплощение покоя — божественного покоя, сказал себе Пит... Расстаться с такой красотой было немислимо. Войдя в замок, он направился прямо к лифту, вызвал кабину – она приехала откуда-то сверху, – закрылся в ней вместе с Вермеером и нажал последнюю кнопку. Там, на площадке главной башни, он будет в самом центре этого неземного покоя» [Хаксли 2010: 263–264].

Напротив, ослепленный ревностью создатель и обладатель «ложного» мира миллиардер Стойт накануне совершенного им убийства несколько раз спускается и поднимается в лифте, оказываясь рядом с Вермеером, – своим своеобразным героем-антагонистом, присутствия

рядом с которым он стремился избегать, спрятав картину в лифте. В момент трагической кульминации Стойт и вовсе смотрит на картину Вермеера «невидящими глазами» [Хаксли 2010: 256]: «Что делать – выскочить наружу, следуя первому побуждению, и убить негодяя голыми руками? Или спуститься вниз и взять пистолет? <...> Он нажал кнопку, и лифт тихо скользнул в глубь шахты. Невидящими глазами Стойт уставился на Вермеера...» [Там же]. В свою очередь, «юная обительница прекрасного мира, полного геометрической гармонии» [Там же] на картине Вермеера не остается безучастной к происходящему, хотя и смотрит на всё издалека, с удивлением, критически оценивая: она «отвернулась от клавесина с поднятой крышкой и выглянула из-за ниспадающих складками занавесей... сквозь окошко рамы в тот, другой мир, где влачили свое гадкое, неряшливое существование Стойт и ему подобные» [Там же].

Девушка за клавикордами на полотне Вермеера, подобно «герою-резонеру» мистеру Проптеру, не в силах изменить «ложное» мироустройство – она может лишь оценить его («выглянув сквозь окошко рамы в тот, другой мир» [Там же]) и стать своеобразной альтернативой этому миру, подобно тому как «герой-резонер» мистер Проптер эту альтернативу вербализует.

Так или иначе, но художественные полотна Рубенса, Эль Греко и Вермеера выступают в романе Хаксли «После многих лет умирает лебедь» в качестве самоценных героев – так или иначе «позиционированных» писателем в рамках его системы ценностей и вступающих в диалог с другими героями романа.

Примечания

¹Здесь и далее выделено мной, кроме отдельно оговоренных случаев.

Список литературы

Бабкина М. И. Интертекстуальная символика «истинного» и «ложного» в романе О. Хаксли «После многих лет умирает лебедь» (1939). Зарубежная литература: контекстуальные и интертекстуальные связи. Материалы 7-й ежегодной всероссийской студенческой научно-практической конференции студентов, магистрантов и аспирантов, состоявшейся в Екатеринбурге 19 ноября 2014 года. Екатеринбург, УрФУ, 2014. С. 46–51.

Рабинович В. С. Олдос Хаксли: эволюция творчества. Екатеринбург, 2001. 448 с.

Хаксли О. Через много лет: [роман] / Олдос Хаксли; пер. с англ. В. О. Бабкова. М., 2010. 317 с.

Baker R. S. The Dark Historic Page. Social Satire and Historism in the Novels of Aldous Huxley. 1921–1939. Madison the University of Wisconsin Press, 1977. 252 p.

Marovitz S. E. Aldous Huxley and the Visual Arts // Papers on English and Literature. Edwardsville: Southern Illinois University, 1973. P. 172–190.

Huxley A. After many a summer dies the swan. New York. Harper & Row, Publishers. 1965. 246 p.

**PICTURES AS THE LITERARY HEROES
IN THE A. HUXLEY'S NOVEL
«AFTER MANY A SUMMER DIES THE SWAN»**

Mariya I. Babkina

Post-graduate student of the Foreign and Russian Literature Department
Ural Federal University named after the First President of Russia B.N. Yeltsin
620002, Russia, Yekaterinburg, Mir str., 19. mar-babkina@yandex.ru

The article examines the role of artworks in A. Huxley's novel «After Many a Summer Dies the Swan» (1939), in particular, paintings by Rubens, El Greco and Vermeer in the context of interaction with the heroes of the novel – bearers of different life truths. All the characters of this novel are distributed at the poles of «true» and «false» in accordance with A. Huxley's «positive program» of this time. The pictures, introduced into the text, also appear to be bearers of certain «voices» and also positioned in accordance with poles of «true» and «false» (Rubens justifies the «false» world order; axiological identity of El Greco is ambivalent; Vermeer, positioned at the spatial periphery of the «false» world, is essentially alien to this world), thus becoming original characters of Huxley's novel.

Keywords: cultural symbol, artwork, «positive program», «true», «false», Rubens, El Greco, Vermeer.