

10.01.00

Р.Р. Хуснулина

Казанский национальный исследовательский технологический университет,
кафедра иностранных языков в профессиональной коммуникации,
Казань, razilya-kh@yandex.ru

**Ф.М. ДОСТОЕВСКИЙ И О.ХАКСЛИ:
ПЕРЕОСМЫСЛЕНИЕ И АКТУАЛИЗАЦИЯ РОМАНА «БЕСЫ»**

Именно конец 1920-х - 30-е годы стали для Хаксли, который на протяжении всего творчества вел долгий диалог с Достоевским, избирательными, «бесовскими», если иметь в виду безумие героев «Бесов». Значение этого романа Хаксли подчеркивал, указывая на жизненность образа «извращенного моралиста» Ставрогина. От него Хаксли отталкивался в «Контрапункте». И там же он показал, что происходит, когда разрушаются основы, на которых строилось общество.

Ключевые слова: *бесовской, безумие, литературный диалог, моралист, переосмысление.*

Эрик Артур Блэр, вошедший в литературу как О.Хаксли (1894-1963) одним из первых в конце 1920-х – 30-е годы обратился к Достоевскому. После первой мировой войны, хотя он в ней и не участвовал, Хаксли, подобно большинству современников, оказался захвачен настроением, порожденным ею: ощущением разрыва «связи времен», крушением ценностей, казавшихся незыблемыми. Отсюда возникло стремление создать другую «картину мира», найти идейно-философские и эстетические способы ее осмысления. В «Желтом Кроме» («Crome Yellow», 1921), отталкиваясь от идеологического романа Достоевского «Бесы», в котором идеи, завладев персонажами, влияют на их судьбы, Хаксли развил жанр романа-дискуссии, ставшего впоследствии распространенным видом интеллектуального романа (в произведениях А.Мердок, Дж.Фаулза). «Характер каждого персонажа, - поясняет Хаксли, - должен выясняться, насколько это возможно, из высказываемых им идей. В той мере, в какой теории являются разумным обоснованием чувств, инстинктов и настроений человека, это достижимо». Вместе с тем автор отмечает и его слабую сторону - искусственность: «Люди, высказывающие точно сформулированные суждения, не совсем реальные, они слегка чудовищны» [13:328].

Этот тип романа близок Достоевскому стремлением вместо одной «нащупать две мысли, раздвоение» (Бахтин) – той множественностью восприятия, которая становится предметом повествования, основой его поэтики; в нем одна мысль расщепляется на две, часто совершенно противоположные. Так, герой романа Деннис Стоун романтичен и в то же время банален, рефлексивен; Уимбуш, владелец поместья Кром, высокопарен и низменен; Скоуген - балагур и мрачный пророк, который общество будущего видит четко разграниченным на классы: толпу (the Herd), меньшинство - Людей (The Men of Faith), избранных - Правящие Умы (the Directing Intelligence). В «Шутовском хороводе» («Antic Hay», 1923) старый Гамбрил также двойственен - он эстет и мизантроп. Как и Уимбуш, он признается, что не любит и не понимает людей, но мизантропия его парадоксальна: чтобы спасти честь товарища, он, архитектор, жертвует самым дорогим – макетом идеального Лондона, делом всей его жизни.

Именно конец 1920-х - 30-е годы стали для Хаксли, который на протяжении всего творчества вел долгий диалог с Достоевским, избирательными, «бесовскими», если иметь в виду «болезнь беснования», безумия героев «Бесов». Значение этого романа Хаксли подчеркивал, указывая на жизненность образа «извращенного моралиста» [13:449] Ставрогина. От него Хаксли отталкивался в «Контрапункте» («Point Counter Point», 1928), свободно используя литературные аллюзии. И там же он показал, что происходит, когда разрушаются основы, на которых строилось общество. Прочитав этот роман, Д.Г.Лоуренс написал ему: «Вы высказали последнюю правду о вашем поколении» [6:6].

Через весь роман проходит, уже знакомый по «Шутовскому хороводу», «сквозной мотив» бессмысленности человеческого существования, который передается конрапунктированием: переходом из одного настроения в другое. Построив роман по законам музыкальной композиции, как последовательность эпизодов, не имеющих единого сюжетного стержня, Хаксли показал персонажей с разных точек зрения. После эпизода, в котором два персонажа говорят о третьем, следует еще один, где действует этот третий. Такой «сценический» прием позволил автору раскрыть противоречие между видимостью и сутью. С наибольшей очевидностью это выразилось в изображении извращенной, преступной души Спэндрелла. Он легко и непринужденно общается с другими персонажами романа, выходя из «своей» роли и превращая происходящее в самостоятельное зрелище. Чтобы «объяснить» образ героя, который к концу повествования занимает уже немалое пространство, автор прибегает ко множеству пояснительных ремарок к его характеру и поступкам: «извращенный моралист, прямо-таки маленький Ставрогин», «дружище Достоевский», и, проявляя осведомленность в характерах персонажей писателя, прибавляет: идиотом, с которым он ассоциирует Спэндрелла, «следовало назвать вовсе не Мышкина, а Ставрогина. Он неизмеримо больший дурак и куда более извращен» [13:449].

Подобное «узнавание» героя через образы романов Достоевского расширяет контекст романа Хаксли. Праздный Спэндрелл, как и Ставрогин, свой «бесконечный досуг» «скрашивающий развратом», - уже не чудак-одиночка, он вписан в общую систему, олицетворением которой и служит. Героев объединяет ненависть к лицемерным устоям общества. Протестуя против них, Ставрогин («Бесы») сам совершает насилие над полуробенком, и потому его постоянно мучает больная совесть, а «положительно прекрасный» князь Лев Мышкин («Идиот»), непонятый окружающими, оказывается втянут в водоворот их разрушительных страстей и кончает безумием.

Примечательно, что Спэндрелл видит себя в роли обоих героев Достоевского, и это сближение дает Рэмпиону ключ к пониманию собственного психологического состояния. «Он отказывается быть человеком, - размышляет Рэмпион о Спэндрелле. Он хочет быть или демоном, или мертвым ангелом» [13:476]. Тем самым автор словно лишает Спэндрелла собственной судьбы, навязывая ему роли героев Достоевского, которые становятся для него «своими». Отождествляя себя в зависимости от обстоятельств то с Мышкиным, то со Ставрогиным, Спэндрелл действует в духе избранных им персонажей. В главе тридцать четвертой его идентификация с героем «Идиота» завершается. Теперь доминирует роль Ставрогина, выразителя «демонизма». И это позволяет автору обыграть его устами ставрогинскую дилемму. Вспомним, что именно он внушал своим «ученикам» практически в одно и то же время противоположные идеи: Шатову - о «богоносце» что, «если истина вне Христа, то лучше оставаться со Христом, нежели с истиной», Кириллову - «подлые» мысли о том, «чтобы сделать соус из зайца, надо зайца, чтобы уверовать в Бога, надо Бога» [3: 233-234].

Эти мысли Хаксли развивает - и весьма вольно - в размышлениях Спэндрелла: «Бог есть, но он прячется. Нарочно прячется. Вся задача в том, чтобы выгнать его из норы, из его абстрактной абсолютной норы, и заставить воплотиться в непосредственно ощущаемое и познаваемое качество конкретных поступков. Вся проблема в том, чтобы силой перетащить его извне внутрь». Поскольку ему не удалось перевести его «извне внутрь», то он решил: «Бог есть», и он «вне» [13:468].

После того, как в «Бесах» Шатов испытал на себе жестокий опыт «мефистофельских» искушений, каждый из главных персонажей должен был «проделать тот же путь: ...самоопределился через отношение к Христу». И они так обозначили свои позиции: «если Христос, то и я» - Шатов; «я - взамен Христа - Петр Верховенский; «я - без Христа» - Ставрогин; «если не Христос, то я» - Кириллов [11:394].

Но здесь требуется уточнение. Помимо четырех типов взаимоотношений героев романа с Христом, имеется еще и совершенно особый случай - автора, самого Достоевского: «..если бы кто мне доказал, что Христос вне истины, и действительно было бы, что истина вне Христа, то мне лучше хотелось бы оставаться со Христом, нежели с истиной» [9:307]. Почти

дословно эту фразу ближе к концу романа повторит Ставрогин, который «перевернет» свои прежние убеждения и поймет, что «истина во Христе». Отсюда и фраза Достоевского о Ставрогине: «Я из сердца взял его...».

«В сущности, все герои Достоевского сходятся вне времени и пространства... - пишет М.М.Бахтин. - В точке пересечения их кругозоров лежат кульминационные пункты романа», «скрепы романного целого» [2:193]. Обнажая эти «скрепы», Хаксли обнаруживает зависимость от Достоевского. Об этом можно судить по итоговой мысли Спэндрелла: «Все ... сомнения рассеялись. Как можно не поверить в то, что есть, что безусловно существует» [13: 351-352]. Его высказывание - это ответ Хаксли на размышления о Боге, изложенные Достоевским в финале «Бесов».

Спэндрелла вполне можно считать «учеником» «раннего» Ставрогина. Руководствуясь своей классификацией людей, он делит их на «типичных преступников и типичных жертв», а потом «от скуки» убивает Эверарда Уэбли, который, на его взгляд, «прямо напрашивается на дурное обращение» [13:169]. Это не «идейное» убийство, оно - лишь «способ проявить энергию». В целом, в разработке сцены преступления ощутим налет театральности. «Игровой» мотив ей придает заблаговременное признание Спэндрелла Иллиджу и своей подруге Люси о том, что он намерен совершить убийство: «Как-нибудь на днях я ... приглашу на охоту за человеком» [13:173]. Тем самым он дает волю своим эмоциональным порывам, не мотивированным обстоятельствами.

То, что Спэндрелл говорит и делает, автор приводит в соответствие с устойчивыми стереотипами главной составляющей образа демонического героя - сверхцинизма от безверия, стремления переступить черту, которые Хаксли стремится подтвердить авторитетом Достоевского. Но, добавляя свои, на первый взгляд, незначительные акценты: пустоту в душе героя, отсутствие принципов и осознание собственной никчемности, Хаксли снижает в нем «демоническое» начало, делая из него псевдобунтаря, беса.

Подходя к герою с обыденными, житейскими мерками, он подчеркивает его тривиальность: «Когда человек находится в положении раскаивающегося мелодраматического злодея, он неизбежно начинает вести себя именно как раскаивающийся злодей. Это делается помимо его воли» [13:471] И хотя убийца вне подозрения, он сам звонит в полицию, и, когда полицейские врываются в дом, инсценирует свой «неожиданный» захват и умирает.

Тема самоубийства сближает «Контрапункт» с «Бесами». К.Мей даже считает вопрос, «является ли смерть победой души над телом» [16: 112], одним из главных в творчестве писателя.

А.Камю, исследовав идею метафизического бунта («Миф о Сизифе» 1941) и поставив собственную инсценировку «Бесов», назвал самоубийство Кириллова, которое предшествует в романе смерти Ставрогина, «педагогическим», совершенным «из любви к человечеству»: убить себя, чтобы показать, что человек может распоряжаться своей судьбой» [7:80]. По его словам, это уже «не месть», но «бунт». Самоубийство Кириллова отражается на судьбах других персонажей, в том числе – Ставрогина, который «побежден» им. Вместе с тем идею самоубийства Достоевский считал ложной и тупиковой. А логику поступка Кириллова автор мотивировал тем, что «без убеждения же в своей бессмертии связи человека с землей прерываются, становятся тоньше, гнилее, а потеря высшего смысла жизни (ощущаемая хотя бы лишь в виде самой бессознательной тоски), несомненно, ведет за собой самоубийство» [4:49].

«Потерей высшего смысла» можно охарактеризовать состояние и героев «Контрапункта», о чем говорит в романе «извращенный проповедник» Рэмпион. Он - тот самый персонаж, которому Хаксли в важной для него последней трети романа передоверяет свои мысли. Это он панибратски вводит «дружище Достоевского» в текст романа, и, можно сказать, ведет со Спэндреллом «смертельный» диалог, отчасти соотносимый с диалогом Достоевского со Ставрогиным. Ключом к последнему стало ставрогинское «всеотрицание» («из меня вылилось одно отрицание, без всякого великодушия и безо всякой силы» [3:602]. Рэмпион

считает подобное отрицание «уходом в мир духовных абстракций». Сам же он призывает довериться инстинкту: «Единственное абсолютное злое действие, которое может совершить человек, - это когда он делает что-то в ущерб жизни, в ущерб собственной цельности, он поступает дурно, если извращает самого себя, фальсифицирует свои инстинкты» [13:446].

Рэмпион не скован авторитетом Достоевского, и это позволяет ему свободно комбинировать фрагменты «Бесов» и обвинять собеседников: «Все извращенцы. Извращенцы в сторону добра или зла, в сторону духа или плоти, но всегда прочь от нормы, всегда прочь от человечности. Мир - это убежище извращенных идиотов. За нашим столом их четверо». Переводя взгляд с одного «высоколобого» собеседника на другого, он высказывается о каждом из них конкретно и лаконично, называя лицемерного ханжу Барлепа «извращенным Иисусиком», равнодушного скептика Филипа Куорлза - «извращенным интеллектуальным эстетом», любителя Достоевского Спэндрелла - «извращенным моралистом», себя самого - «плакальщиком над проклятым старым миром» [13: 448-449].

В этом эпизоде Рэмпион уподобляет себя «трагическим литературным героям» Достоевского и пытается найти ключ к пониманию собственного психологического состояния: «Когда громишь нечеловеческое и недочеловеков, невольно сам становишься недочеловеком. Это все вы виноваты» [13:449].

В романе немало реальных прототипов, среди них Д.Г.Лоуренс, угадываемый в Марке Рэмпионе, прославляющем здоровую чувственность; Дж.М.Марри, журналист и редактор журнала «Атенеум», где Хаксли некоторое время работал в качестве обозревателя, - в Барлепе; Огастус Джон, английский живописец, - в Джоне Бидлейке; фюрер британских фашистов Освальд Мосли - в Эверарде Уэбли, лидере «Свободных британцев», представленном мелочным, завистливым, страдающим комплексом неполноценности, а главное, не способным к настоящему действию.

В своем романе Хаксли передал облик определенных слоев общества, вполне определенной эпохи, и это изображение характерных для того времени типов делает его социальным документом, и, хотя социальных проблем автор не касался, косвенно они возникали. «Невозможно представить 1920-е годы без Хаксли. Он приложил руку к созданию духовной атмосферы тех лет, и он же готовил перелом, наступивший в конце десятилетия», - писал о нем У.Аллен [1:86].

Выросший в семье, где были литераторы и биологи, Хаксли воспринимал человека как некое единство «духовного и животного начал» и попытался дать ему научно-философское обоснование регрессии в одном из эпизодов «Контрапункта», в котором приводятся размышления из записной книжки Филипа Куорлза. Они переключают человека с социальной природы на биологическую: человек так или иначе возвращается назад к зверю, к обезьяне - символу современного и особенно будущего «дивного» мира.

В романе «О дивный новый мир» (“Brave New World”, 1932) Хаксли продолжил поднятую в «Желтом Кроме» идею о трех разрядах людей и показал сам процесс воспитания толпы, вернее, клишированного массового сознания. В этом бездушном «раю», где нет места ни чувствам, ни самой человеческой индивидуальности, свобода принесена в жертву мнимому общественному благоденствию; его же обитателям с младенчества внушается, что их судьба – принадлежность к определенной биологической касте – и есть вершина счастья. Хаксли перекликается с Достоевским в отдельных художественных деталях, которые, возможно, не были случайными, в решении же нравственных и философских проблем он пришел к иным гносеологически выводам. Не веря в возможности человека, в общественный прогресс, Хаксли полемизировал с Достоевским и утверждал, что “цивилизованному обществу нет нужды переносить страдания” [15:115]. При этом слова: “Мы не хотим перемен. Всякая перемена - угроза для стабильности” [24] - предстали главной идеологической посылкой романа.

«О дивный новый мир» Олдоса Хаксли был превосходным шаржем, запечатлевшим гедонистическую утопию, которая казалось достижимой, заставляя людей столь охотно обманываться собственной убежденностью, будто Царство Божие тем или иным способом

должно сделаться реальностью на Земле», - писал Дж. Оруэлл в эссе «Мысли в пути» [10:53]. В последующих произведениях Хаксли все более и более становится философом, социологом, провидцем и пророком, как будто забыв, что сам в «Контрапункте» резко отрицательно отозвался о попытках заниматься не своим делом: «Мы часто забываем, что достоинства человека в одной области далеко не всегда свидетельствуют о его достоинствах в других... Отсюда - ..смехотворная наивность тех ответов, которые они дают на важнейшие жизненные вопросы» [13:351-352].

Последующие произведения писателя все больше напоминают беллетризованные трактаты. В «Слепце в газе» («Eyeless in Gaza», 1936) он предлагает обветшалый рецепт всеобщего оздоровления в виде пацифизма; в романе «Через много лет» («After many a Summer dies the Swan», 1939) предрекает деградацию, духовную и физиологическую; в «Обезьяне и сущности» («Ape and Essence», 1948) - торжество звериного начала; в «Острове» (1962) вновь воплощает свой идеал утопической цивилизации на крохотном острове Пала, но и там проблемы «дивного нового мира» остаются неразрешимыми.

«Луденские бесы» (1952) – уже не вымысел, а историческая хроника, в которой автор воссоздал реально происходившие события XVIII века, неожиданно ставшие актуальными. «Жизнь средневековой общины, со всеми ее суевериями и страхами, предрассудками и предубеждениями, кажется нам, сегодняшним, не такой жуткой и депрессивной, - отмечает рассказчик, - потому что, по сути дела, мы с тех пор не так уж изменились. Разве не о том же самом пишет Джордж Оруэлл в романе «1984», предсказывая всем нам сатанинское будущее?» [14:140]. Имея в виду «борьбу с космополитизмом» в СССР, крестовый поход на искоренение «антиамериканской деятельности» в США, А.М.Зверев замечает: «Тем же самым занималось чуть ли не полмира в те годы, когда Хаксли работал над книгой» [5:6].

На замысел Хаксли, судя по всему, вновь, как в «Контрапункте», повлиял роман «Бесы» Достоевского. Но на этот раз его привлекли не столько образы конкретных героев, а само явление демономании («бесовщины»): как формируется у «бесов», людей маниакально одержимых, стремление в слабостях других усматривать и изобличать «для пользы дела» несуществующие происки. Отдельные положения его реализованы в «Луденских бесах» впрямую, почти как авторские указания. Здесь, как и в романе Достоевского, «бесы», завладев душами людей, соблазнив их несбыточными утопиями и внушив им мысль об отсутствии Бога, убеждают, что «все позволено». Их жертвой становится настоятельница Жанна, которая осознает собственную ущербность от «общения» с «бесами», принимающими лик Урбена Грандье. Происходит это в результате внушения, примененного монахинями, чтобы очернить отца-настоятеля. В конце концов, его сжигают на костре «за содеянное». Подобную бесовшину Хаксли трактует как результат психологических особенностей, заставляющих людей по-разному реагировать на события и воздействовать на них. Преемник Грандье Сурен, пройдя через «бесовские» муки и понапрасну растратив душевные силы, чтобы устоять перед мнимой нечистой силой, да еще и излечить настоятельница, после десяти лет пребывания в таком состоянии выжил, потому что сумел исцелиться духовно. Он осознал необходимость единства с природой (результат увлечения Хаксли буддизмом), увидев в этом единственный путь к единению с Богом.

«Конечная цель нашего существования, - рассуждает рассказчик «Луденских бесов» - найти место в себе для Бога, потесниться,.. «умертвить» себя до такой степени, чтобы сказать: ... «Христос во мне» [14:84], что созвучно ставрогинскому: «лучше оставаться со Христом, нежели с истиной». «Луденские бесы», как и «Бесы» Достоевского, звучат как предупреждение о пагубности безверия, нивелировки человеческой личности, низведении ее до положения «винтика». «Временами тоталитаризм доходит до настоящего безумия, взяв на вооружение какую-нибудь псевдонаучную теорию, сулящую человечеству великое будущее, - подтверждает рассказчик «Луденских бесов», - и тогда преступление совершается во имя абстракции, именуемой «благом человечества». Личность при этом определяется как средство для достижения некой цели» [14:218].

Еще до того, как Достоевский приступил к работе над «Бесами», у него возник замысел написать цикл романов «Атеизм» (на последующей стадии размышлений - «Житие великого грешника»), в котором он намеревался раскрыть характер современного человека, прошедшего мучительный путь сомнений, исканий и в конце концов вернувшегося к Богу. Эти метания «между добром и злом, верой и неверием, религией и атеизмом» [12:117] стали «питательной почвой» для «Бесов». И, почти шесть десятилетий спустя, они совпали со сходным характером исканий О.Хаксли, С.Моэма и Дж.Оруэлла. Каждый из них вел свой диалог с Достоевским; благодаря ему в их творчестве возникали взаимные переключки, и они высказывались друг о друге.

В июне 1940 Моэм писал из Калифорнии: «К счастью для меня, здесь Олдос Хаксли» [8:336]. Они вместе изучали Веданту - индийскую религиозную философию, которая впоследствии помогла Моэму сформулировать идеи героя «Острые бритвы». Но еще раньше, в трудные для него 1930-е, когда он впал в немилость у критиков и те подняли «проблему Моэма», пытаясь очернить прозаика, ссылаясь при этом лишь на его второстепенные произведения, Оруэлл, «политический писатель с независимыми суждениями», в автобиографическом очерке неожиданно выступил в его защиту: «Самое большое влияние во всей современной литературе оказал на меня Сомерсет Моэм, которым я бесконечно восхищаюсь за его великое умение рассказать историю прямо, честно и без прикрас» [8:274]. И оба на протяжении всего творчества вели свой «диалог» с Достоевским.

Список литературы

1. Аллен У. Традиция и мечта. - М.: Прогресс, 1970.
2. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. - М.: Искусство, 1986.
3. Достоевский Ф.М. Бесы. - М.: «ЭКСМО», 2002.
4. Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч. В 30 т. - Л.: Наука, 1982. - Т.24.
5. Зверев А.М. Переключка через столетия. Предисловие к кн.: Хаксли О. Луденские бесы. - М.: «Терра», 2000.
6. Зверев А.М. Правда о поколении. Предисловие //Хаксли О. Слепец в Газе. - М.: Гудьял-Пресс, 1999.
7. Камю А. Бунтующий человек. - М.: Терра – Книжный клуб, изд-во «Республика», 1999.
8. Морган Т. Сомерсет Моэм. - М.: Захаров, 2002.
9. Наседкин Н. Самоубийство Достоевского // Из письма к Н.Д.Фонвизиной от 1854 года. - М.: Алгоритм, 2002.
10. Оруэлл Дж. Мысли в пути. Эссе. - М.: изд-во АСТ-ЕРМАК, 2003.
11. Сараскина Л.И. Федор Достоевский. Одоление демонов. - М.: Согласие, 1996.
12. Фридендер Г.М. Достоевский //ИВЛ. - М.: Наука, 1991. – Т.7.
13. Хаксли О. Конрапункт. - М.: АСТ, 2003. С. 328.
14. Хаксли О. Луденские бесы. - М.: «Терра», 2000.
15. Хаксли О. О дивный новый мир // ИЛ. – 1989. № 4.
16. Мау К. Aldous Huxsley. - L., 1972.