

«Дивный новый мир»: эксплицитная и имплицитная модели Цивилизации как антиутопического центра

Ольга Шишкина

Цель исследования – анализ пространственной структуры романа-антиутопии О. Хаксли «Дивный новый мир», а также эксплицитной и имплицитной модели пространства Цивилизации как антиутопического центра. В ходе анализа выявлена инфернальная семантика имплицитной модели пространства Цивилизации, установлен смыслопорождающий статус дивергенции эксплицитной и имплицитной моделей в романе. Выявлена трансформация при переходе с эксплицитного на имплицитный уровень бинарной оппозиции «Цивилизация – Резервация» в двухчленную парадигму.

Ключевые слова: роман О. Хаксли «Дивный новый мир», антиутопия, подпространство, семантика пространства, оппозиция.

Пространственность антиутопии

Изучение пространственного кода антиутопии является актуальным в силу ряда причин. В современном литературоведении возрастает интерес к категории пространства как в творчестве отдельно взятых авторов, так и в жанровых системах. Исследование антиутопии, как одного из самых ярких литературных феноменов XX в., представляется нам особенно актуальным.

Пространственность является одним из базовых кодов человеческой культуры. Как пишет О.Б. Шафер (2008: 5), пространственные параметры как способ измерения сущего производны от *Dasein* («здесь-бытие») и «нагружены» экзистенциальной проблематикой, чем обуславливается способность пространственных знаков выражать непространственные смыслы.

Как замечает Л.Ю. Яковлева (2016: 132), особенности топологии в художественном произведении непосредственно связаны с выявлением экзистенциального измерения. Проблема становления личности, ее пробуждения тесно связана с пространственным топосом интенсивности. Становление личности является одной из ядерных тем антиутопии, чем обусловлена семантическая нагруженность пространственности в антиутопии, отмечаемая рядом иссле-

© Шишкина Ольга Владимировна
преподаватель английского языка и литературы
Центра образования «Интеллект»
(г. Москва, Россия), olgavladsh@mail.ru

дователей. Так, Е.В. Малышева (2011: 141) говорит о текстообразующем характере категории художественного пространства в антиутопии. Изучая особенности антиутопического пространства, С.Г. Шишкина (2009: 92) отмечает ряд его воздействий на личность, акцентирует внимание на его агрессивности, отмечает деформированность им личности, выхолащивание всего человеческого.

Семантической нагруженностью художественного пространства антиутопии обуславливается выбор нами данного аспекта в качестве предмета исследования. Подпространства в антиутопических произведениях формируют оппозиционные пары, как отмечает Е.В. Малышева (1998: 6), выделяя в пространственной структуре антиутопии следующие оппозиции: подпространство государства – подпространство иного мира, подпространство представителя власти – подпространство героя-бунтаря.

Пространство антиутопии как inferнальное пространство

В отечественном и зарубежном литературоведении неоднократно отмечался inferнальный и хтонический характер топоса антиутопии. Пространством ада называет антиутопию К. Эмис (2012). Маркированность пространства антиутопии чертами кошмара исследована в работах М. Хиллегас (1967) и Ч. Уолша (1962). Хтонический характер антиутопического пространства подчеркивает Д. Кеттерер (1976). Из хтонической семантики антиутопического пространства проистекает inferнальный характер образных систем романов-антиутопий. Так, Н.В. Маркина (2006) отмечает inferнальный образ огня и Пса в антиутопии Р. Брэдбери «451 по Фаренгейту».

Оппозицию кошмарному тоталитарному пространству в классических произведениях-антиутопиях представляют

пространства свободы и гармонии, при этом эксплицитный и имплицитный уровни функционирования пространственных структур, как правило, не являются дивергентными. Так, пространства Лондона и Золотой страны в романе-антиутопии Дж. Оруэлла «1984» формируют классическую оппозицию «кошмарное пространство – идеальное пространство». Аналогичную оппозицию («ад – рай») составляют пространства острова и родного дома Ральфа в романе У. Голдинга «Повелитель мух».

Неклассический характер романа О. Хаксли «Дивный новый мир»

В романе О. Хаксли «Дивный новый мир» (*Brave New World*) мы наблюдаем новаторскую реализацию пространства антиутопии как пространства inferнального. Необходимо отметить, что неклассический характер «Дивного нового мира» уже освещался в отечественном литературоведении. С.Г. Шишкина (2007), анализируя отход романа Хаксли от трафаретных ходов, отмечает новаторство образа М. Монда, одухотворение персонажа-руководителя, придание ему личностных характеристик. Данное наблюдение С.Г. Шишкиной, трансполированное нами на систему пространства в романе «Дивный новый мир», вскрывает системообразующую дивергенцию эксплицитной модели Цивилизации как пространства рая и имплицитной модели Цивилизации как inferнального пространства.

Своеобразие «Дивного нового мира» заключается в том, что пространство Цивилизации на эксплицитном уровне является пространством рая, а на имплицитном – пространством ада. Роман О. Хаксли «Дивный новый мир», таким образом, становится проекцией самой сути антиутопии как инверсированной, а пространство Цивилизации – адом, ошибочно принятым за рай, что также отра-

жает смысловой центр антиутопической проблематики.

Цель данного исследования – выявление семантического движения от эксплицитно к имплицитному, от формы к содержанию, от рая к аду в романе «Дивный новый мир».

Инфернальная семантика пространства Цивилизации

Эксплицитно пространство Цивилизации представлено как пространство рая. Именно таким его воспринимают жители Дивного мира, в то время как пространства свободы (острова ссылки) являются в их восприятии аналогом ада. Однако данная модель корректируется имплицитно системой художественных образов и переосмыляется: формируется образ контролируемого правительством пространства как инфернального.

На эксплицитном уровне пространство Цивилизации благоприятно для человека. Оно маркировано предельной упорядоченностью, освоенностью (обилие цифр, топонимов). Пространство, открывающееся с высоты полета, четко поделено на зоны отдыха, спортивных игр. Формируется образ полной рационализации, продуманности, логичности. Создаваемый образ предельно комфортного пространства, однако, проблематизируется, а затем и разрушается хтоническими, инфернальными маркерами.

Семантика локуса Инкубатория

Инкубаторий представляет собой закрытое, ограниченное пространство (*they descended into a thickening twilight*)¹. Движение вниз придает локусу семантику подземного места. Доминирующие колоронимы поля «красный» в сочетании с лексическими единицами поля «жара» формируют инфернальную «адскую» картину. Семантика колоронима «красный» приобретает под влиянием локального контекста семы «мрак», «насилие».

В сочетании с лексическими единицами тематического поля «сумрак» моделируется образ огня без света, то есть адского пламени. Демоническая тема поддерживается и углубляется синтаксической единицей «багряные глаза». Сравнение *all the symptoms of lupus*² («все симптомы волчанки») одновременно актуализирует две семы: уродство и болезнь. Кроме того, под влиянием контекста в лексической единице *lupus* актуализируется бестиарный код («волк»). Синтаксическая единица *the darkness of closed eyes*³ («тьма закрытых глаз») подключает тему смерти или, как минимум, ослепленности.

Колоронимы поля «красный» становятся устойчивым лейтмотивным образом, семантизирующим такую характеристику пространства Инкубатория (и шире – цивилизации), как влияние на личность, деформирующее и «окрашивающее» индивида. Данная семантика актуализируется в образе Линайны.

Образ, окрашивающий глаза и кожу красной мглы (*In spite of the lupus and the red eyes*⁴ – «несмотря на волчанку и красные глаза» – многомерен, он моделирует семантику тотальной искаженности: *Her smile flashed redly at him*⁵ («ее улыбка сверкнула ало»). Синестетическая метонимия *flashed redly* углубляет тему «окрашенности», переводя ее из группы «внешнее воздействие» в вид «имманентная характеристика».

Синтаксическая единица *a row of coral teeth*⁶ («ряд коралловых зубов») подключает вновь тему демонизма (вампиризма), усиливает инфернальную маркировку пространства. Образ Линайны, таким образом, строится по принципу контрапункта, темы красоты и юности (студенты отмечают ее необычную привлекательность) соотносятся с темами искаженности и демонизма. Аналогичная семантика просматривается на всех уровнях текста романа.

В другом эпизоде вновь фигурирует тот же лейтмотивный образ окрашенности.

Дети во сне подвергаются гипнопедическому обучению. Синтаксической единицей формируется образ подобного обучения как калечащего детей.

*Not so much like drops of water, though water, it is true, can wear holes in the hardest granite; rather, drops of liquid sealing-wax, drops that adhere, incrust, incorporate themselves with what they fall on, till finally the rock is all one scarlet blob*⁷ («не наподобие капель воды, хотя вода способна пробивать твердый гранит; скорее, капли жидкого воска, капли, застывающие, отвердевающие, намертво сливающиеся с камнем, пока наконец он весь ни превратится в алый комок»).

Комплекс метафор, воспроизводящих ситуацию пробивания жидкой субстанцией твердого материала, семантизирует воздействие гипнопедии на детей как мучительное, калечащее. Лексическая единица *sealing-wax* помимо основного значения реализует в контексте второе значение «субстанция для запечатывания», актуализируя мотивы насилия.

В комплексе метафор за колоритами поля «красный» закрепляется тема «высокая температура». И, наконец, данный комплекс моделирует семантическое движение от легкой субстанции (вода) к густой, отвердевающей (воск), что на уровне событий отражается в следующем эпизоде, где от гипнопедии переходят к методу жестокого воздействия на детей. Просторный, светлый зал обучения малышей является залом пыток в буквальном смысле слова. Пространство вступает в острый конфликт со своим наполнением, возникает основная пространственная модель романа: благополучное, комфортное пространство оказывается пространством мучения. Эксплицитная модель не совпадает с имплицитной.

Образ пространства цивилизации как пространства искажения актуализируется еще в одном подпространстве ци-

вильзации – сада: *The roses were in bloom, two nightingales soliloquized in the boscaige*⁸ («цвели розы, каждый в одиночку пели два соловья»). Ольфакторный образ в сочетании со звуковым создает мирную картину, которая, однако, корректируется звуковым образом: *a cuckoo was just going out of tune*⁹ («сбиваясь с тона, пела кукушка»). Конфликт звукообразов маркирует негармоничность данного пространства.

Отрицание оппозиции «Цивилизация – Резервация»

Пространству, вступающему на эксплицитном уровне в оппозицию пространству Цивилизации, является Резервация. Данное пространство на эксплицитном уровне маркировано такими характеристиками, как убожество, нищета, грязь, болезни; пространство Резервации является адом, противопоставленным цивилизации, раю. Так, Джон и Линда стремятся покинуть резервацию как тюрьму, Бернарда и Линайну она ужасает. В событийном плане пространство резервации насыщено катастрофами и потрясениями, что противопоставляет его в начале романа пространству Цивилизации.

Примечательно, что Резервация является инверсированным (имплицитным) островом Утопа, окруженным аналогом морского комплекса, новым миропорядком (удельный вес данного топоса в тексте невелик по сравнению с пространством Цивилизации, что также отражает «островной» статус данного топоса в тексте). В английской литературной традиции топос острова наделен амбивалентностью (так, в «островных» пьесах Дж. Барри «Питер Пэн» и «Мэри-Роуз» остров может стать иллюзорным местом, а также местом гибели), пересечение границ Резервации сопряжено с катастрофой, а уход из нее также равнозначен гибели.

Фундаментальная оппозиция «Цивилизация – Резервация» разворачивается в ряду оппозиций, соотносимых с бинарной

логикой мифа (Леви-Стросс, 2007). Оппозиции («замкнутое – разомкнутое», «экстремальное – безопасное», «свое – чужое», «большое – малое») по мере сюжетного развертывания романа трансформируются. Как следует из вышеизложенного анализа, на имплицитном уровне Цивилизация и Резервация характеризуются замкнутостью, экстремальностью (неслучайно главный герой, как и его мать, погибают именно в пространстве Цивилизации), являются «чужим» и «малым» пространствами.

Хтонические маркеры, характеризующие пространство Резервации – болезнь, искажение, смерть, – являются также и трибунами пространства Цивилизации, проступающими на имплицитном уровне. Пространства Цивилизации и Резервации, следовательно, являются вариантами хтонического метапространства.

Замкнутость пространства Цивилизации

Примечательно, что общим маркером обоих пространств является замкнутость. Так, пространство Резервации характеризуется закрытостью, в локусе границы наличествует семантика смерти (ограждение со смертельным электрическим током вокруг Резервации).

Пространство Цивилизации характеризуется парадоксальным сочетанием предельной пространственной топографической разомкнутости и предельной пространственной ментальной замкнутости (стоит отметить, что аналогичным сочетанием характеризуется пространство ада в произведении К.С. Льюиса «Распоржение брака»)¹⁰.

Разомкнутость эксплицируется, во-первых, в низком коэффициенте сопротивления среды, полной свободе как горизонтальных, так и вертикальных перемещений, скорости и, во-вторых, в окультуренности формирующих пространство локусов, упо-

рядочении (обилие цифр, урбонимов), полном подчинении пространства жителям.

Пространство Цивилизации представляет собой, таким образом, неклассическую реализацию антиутопического пространства. Классическое антиутопическое пространство всегда отделено от мира, замкнуто, закрыто. Пространство Цивилизации в исследуемом романе, напротив, является монолитом с вкраплениями Резервации и островов ссылки.

Цивилизация и пространство природы

Во время очередного полета Бернард, оказавшись наедине с миром природы во время путешествия в Нью-Мексико, наконец объективирует свое *conditioning* (формирование) как рабство, и сделать это помогает ему контакт с природой, то есть со свободным, разомкнутым пространством.

*The rushing emptiness of the night, by the black foam-flecked water heaving beneath them, by the pale face of the moon*¹¹ («бушующая пустота ночи, черные пенистые волны под ними, бледный лик луны»). Лексические единицы *night* («ночь»), *black* («черный»), *pale* («бледный»), объединенные семей «темнота», актуализируют архетипичную тему раскрытия человеческой души в ночном мраке. Персонафикация *pale face of the moon* («бледный лик луны») в соединении с лексемами, содержащими сему *rushing* («активное движение»), моделируют образ полной свободы, стихийности, неуправляемости. Ночь и луна актуализируют темы непознаваемости бытия в его таинственности. В пространстве ночи и океана доминируют образы усталости, нездоровья, неблагополучия. Эти маркеры противоположны обозначению пространства цивилизации – комфорту, здоровью, обе группы свойств вступают в контрапунктическую перекличку.

Контакт с пространством бесконечности и свободы побуждает Бернарда осознать

в себе порыв к свободе и недетерминированности. Недаром правительство Нового мира неодобрительно относится к любви к природе, неупорядоченным пространствам. Любовь к природе либо подавляется, либо она в силу своей отчужденности от общества, имманентной свободы пугает и вызывает негативные эмоции, которые жители Дивного Нового мира заглушают. Линайну контакт с открытым пространством пугает, она добровольно замыкается в легком наркотическом опьянении сомой. Пространство природы в романе, следовательно, способно устроить персонажу очную ставку с собой.

Пространственный образ бутылки как проекция замкнутости Цивилизации

Несмотря на всеохватность, пространство цивилизации характеризуется стремлением к тотальной ограниченности – бутылки. Бутыль – емкий пространственный образ, рамочный знак, пространственная проекция не только пространства Цивилизации, но и *conditioning*. Линда рассказывает сыну о дивном мире, где все живут в бутылках. Вернувшись в цивилизацию, она погружается в наркотический сон. Стремление жителей дивного мира не выходить за пределы очерченных для них гипнопедией границ эксплицируется в одном из лозунгов: *why was I ever decanted*¹² («и зачем я покинул тебя»).

Пространство бутылки глубоко антиномично, оно является как предельно замкнутым, так и расширяющимся до масштабов вселенной локусом: *Skies are blue inside*

*of you, the weather is always fine*¹³ («голубеет небо внутри тебя, погода всегда хороша»). Бутыль – модус бытия жителя Дивного нового мира, символ его тотальной ограниченности.

Итак, целью данной работы было выявление специфического характера реализации пространственной организации романа О. Хаксли «Дивный новый мир». Классическим для антиутопии является противопоставление inferнального пространства антиутопии гармоничному альтернативному пространству. Новаторство романа Хаксли, по мнению автора данной статьи, связано с тем, что «адский» характер антиутопического пространства закодирован на имплицитном уровне, вследствие чего оппозиция «эксплицитное – имплицитное» становится центральной смыслообразующей доминантой текста.

В ходе анализа синтагматических отношений подпространств в романе О. Хаксли «Дивный новый мир» были сделаны следующие выводы: эксплицитная и имплицитная модели пространства Цивилизации как антиутопического центра не совпадают. Данной дивергенцией кодируется иллюзорность благоденствия в пространстве Цивилизации, что трансформирует эксплицитную оппозицию «Цивилизация как рай – Резервация как ад» в парадигму «Цивилизация как имплицитный ад – Резервация как эксплицитный ад». Данная трансформация корреспондирует с дивергенцией иллюзии и реальности, формы и содержания, утопии и антиутопии в романе «Дивный новый мир».

Примечания

¹ Huxley A. (1946) *Brave New World*. NY: Harper&Row Publishers. P. 6.

² Там же.

³ Там же.

⁴ Там же.

⁵ Там же. С.10.

⁶ Там же.

⁷ Там же.

⁸ Там же. С. 16.

⁹ Там же.

¹⁰ Льюис К.С. Письма Баламута. Расторжение брака. М.: Дом надежды, 2003. С. 172–173.

¹¹ Нухлеу А. Указ. соч. С. 61.

¹² Там же. С. 70.

¹³ Там же.

Библиография

Леви-Стросс К. Мифологии: в 4 т. Т. 2. От меда к пеплу. М.: Университетск. кн., 2007.

Малышева Е.В. Контрапункт как прием организации текста антиутопии // Вестн. Ленинградск. гос. ун-та им. А.С. Пушкина. 2011. Т. 7. № 1. С. 137–144.

Малышева Е.В. Структурно-композиционные и лингвостилистические особенности антиутопии как особого типа текста: автореф. дис. ... канд. филос. наук. СПб, 1998.

Маркина Н.В. Художественный мир Рэя Брэдбери: традиции и новаторство: дис. ... канд. филол. наук. Самара, 2006.

Шафер О.Б. Пространственность человеческого существования: экзистенциальное измерение: автореф. дис. ... канд. филос. наук. Томск, 2008.

Шишкина С.Г. Истоки и трансформация жанра антиутопии в XX веке. Иваново: Ивановск. гос. хим.-технолог. ун-т, 2009.

Шишкина С.Г. Литературная антиутопия: к вопросу о границах жанра // Вестн. гуманит. фак. ИГХТУ. 2007. Вып. 2. С. 199–208.

Яковлева Л.Ю. Механизмы символизации пространства и времени в искусстве XX века: дис. ... канд. филол. наук. СПб, 2016.

Amis K. (2012) *New Maps of Hell*. L.: Penguin Books.

Hillegas M.R. (1967) *The Future as Nightmare: H.G. Wells and the Anti-Utopians*. NY: Oxford University Press.

Ketterer D. (1976) *The Apocalyptic Imagination, Science Fiction and American Literature* In: Rose M. (ed.) *Science Fiction. A Collection of Critical Essays*. New Jersey: Prentice-Hall, pp. 147–155.

Walsh C. (1962) *From Utopia to Nightmare*. L.: Bles.