

УДК 84  
ББК 83.3(4)

*М.И. Бабкина*

## ИМЕНИЕ СТОЙТА В РОМАНЕ О. ХАКСЛИ «ПОСЛЕ МНОГИХ ЛЕТ УМИРАЕТ ЛЕБЕДЬ» КАК МОДЕЛЬ МИРА

В статье рассматривается художественное пространство романа О. Хаксли «После многих лет умирает лебедь» (1939) как своеобразная модель реального мира, базирующегося на чуждых для Хаксли ценностях. Имение миллиардера Стойта, организующее художественное пространство романа, насыщено символикой, закрепляющей эти ценности. В статье рассматривается символика власти, физической силы и физической агрессии, величия (в том числе, воплотившегося в гигантских размерах), богатства, а также – плотского наслаждения, организующая пространство имения Стойта как пространство «ложных» ценностей.

*Ключевые слова:* художественное пространство, модель мира, символика, ценности, замкнутое пространство.

*M.I. Babkina*

## STOYTE'S ESTATE IN ALDOUS HUXLEY'S NOVEL “AFTER MANY A SUMMER DIES THE SWAN” AS THE MODEL OF THE WORLD

The artistic space of Aldous Huxley novel “After many a summer dies the swan” of the peculiar model of the real world based on the values hostile for Huxley is observed. The multi-millionaire Stoyte estate organizing the artistic space of the novel is saturated with symbolism justifying these values. The symbolism of power, physical force and physical aggression, greatness (including the symbolism of giant dimensions), wealth and body delight is treated as organizing the space of Stoyte's estate as the space of false values.

*Key words:* artistic space, model of the world, symbolism, values, closed space.

В «интеллектуальном романе» О. Хаксли особое место занимает художественное пространство. В целом ряде его романов действие происходит в рамках определенного замкнутого пространства: это поместье Кром в «Желтом Кrome», имение Стойта в «После многих лет умирает лебедь», Лондон как замкнутое пространство, родственное джойсовскому Дублину, в «Шутовском хороводе», утопический остров Пала в «Острове» – или по соседству с ним и, соответственно, в поле его притяжения. Так, в «Желтом Кrome» описана дорога

«автобиографического» Дениса Стоуна в Кром (но уже в предвкушении пребывания там); в романе «После многих лет умирает лебедь» герой-резонер, мистер Проптер живет не в самом имении Стойта, а в близком соседстве с ним, и самой своей жизнью будто бы полемизирует с укладом жизни этого имения как ценностной модели мира. В «Острове» действие ненадолго переносится в столицу соседнего микроскопического государства Рендан, которое являет собой зримый контраст по отношению к утопическому Острову и одновременно является

Имение Стойта в романе О. Хаксли «После многих лет умирает лебедь» как модель мира

для этого Острова источником угрозы. Именно там сгруппировались политики, ученые, бизнесмены из разных стран, заинтересованные в уничтожении утопии: «Все важные иностранцы – дипломаты, английские и американские нефтяные магнаты, шесть представителей японской торговой миссии, дама-фармаколог из Ленинграда, два польских инженера <...>, загадочный армянин, представлявший очень важный финансовый консорциум в Танжере <...>, четырнадцать чешских специалистов, которые в прошлом месяце привезли морским путем танки, пушки и пулеметы от “Шкоды”» [1, с. 96–97].

Соответственно, в романах Хаксли это замкнутое пространство, внутри которого или рядом с которым разворачивается действие, глубоко символизировано – как в целом, так и в отдельных своих частях. Не являются исключениями и поместья из его романов «Желтый Кром» (1921) и «После многих лет умирает лебедь» (1939). При том, что Хаксли, безусловно, мастер описаний, в том числе пейзажных, иногда внешне коррелирующих с традициями изображения «деревенской идиллии», подобные описания не являются для него самоценными, но лишь иллюстрируют «идею». В «Желтом Кrome» «идиллическая» природа – это прежде всего фон для непрерывного интеллектуального полилога. Имение же Стойта из романа «После многих лет умирает лебедь» становится своеобразной моделью реального мира, базировавшегося на чуждых для Хаксли ценностях власти, силы, личного самоутверждения, которым и противопоставлены «положительная программа» Хаксли и декларирующий ее герой-резонер мистер Проптер, живущий рядом с имением Стойта и словно бы оценивающий его с позиции «положительного идеала» (по мнению А.К. Трипати, роман «После многих лет умирает лебедь» наряду с другим романом Хаксли «Время должно остановиться» «иллюстрирует высшую ценность веры в Абсолют, лежащий за пределами потока жизни» [3, с. 139]).

«Положительные ценности» романа изложены в монологах мистера Проптера. Само имя – Проптер – уже намекает на

роль этого персонажа как героя-резонера. Мистер Проптер излагает те представления о мире и месте человека в нем, которые иллюстрируются в романе по принципу «от противного»: на примере имения миллиардера Стойта, образ жизни и образ мыслей обитателей которого прямо противоположны нормам и ценностям, положенным мистером Проптером в основу его глобальной жизненной философии (которая, безусловно, коррелирует с жизненной философией самого О. Хаксли на этом этапе его творческого пути). Кроме того, имение Стойта является своеобразной моделью реального мира, сосредоточивающей в себе психологические типы, социальные и мировоззренческие модели, типичные для современного Хаксли общества и враждебные ценностям постулатам, проповедуемым героем-резонером Проптером.

Проптер декларирует идею общества, которое «нужно организовать так, чтобы свести к минимуму количество страха, алчности, деспотичности, злобы» [2, с. 115] – всех тех атрибутов реальной жизни, которые сконцентрированы в имении Стойта. Главное условие этого, как декларирует мистер Проптер – «освобождение от индивидуальности» [Там же] как свободное и осознанное перерастание человеком личной субъективности и обретение «сверхличного» взгляда на мир – не с позиций собственного «я», но с позиций *объективной истины*. Все прочие атрибуты «положительной программы» Проптера – это либо средства достижения подобного «освобождения», либо, наоборот, его следствия... Так, в рамках декларируемых Проптером ценностей власть должна быть ограничена, чтобы «предотвратить диктат меньшинства» [2, с. 45]. (Но именно такой диктат и осуществляет Джо Стойт, виртуозно приумножая свои миллиарды путем покупки все новых земель, акций, корпораций, а также утверждая свои власть и могущество за счет скупки без разбора мировых шедевров культуры и искусства. Это – пример того самого господства личности в мире личностей, о котором герой-резонер мистер Проптер говорит: «<...> мир личностей и есть *этот* мир,

мир алчности, страха и ненависти, мир войн, капитализма, диктатур и рабства» [2, с. 115]).

Кроме того, «у людей должно быть достаточно личной ответственности <...>, чтобы они не боялись богачей, но и сами не могли никого запугивать» [Там же]. Следуя этой логике, герой-резонер мистер Проптер поставил цель создать общину, которая в идеале должна стать независимой (с помощью собственных средств производства энергии и принципиально другой философии жизни) от современного мира, в котором господствуют власть, сила, богатство, потребление, стремление к неограниченному наслаждению. Небольшая хижина героя-резонера Проптера находится неподалеку от имения Стойта и уже по своему положению в пространстве романа противостоит ему. Существующий же мир, концентрированным воплощением которого стало имение Стойта, «это мир больших тел и безумных либо преступных личностей» [2, с. 144].

В имении Стойта всё направлено на демонстрацию доминирования, то есть неограниченной власти и силы хозяина как обладателя миллиардов. Соответственно, пространство имения проникнуто символикой величия (в том числе воплощенного в огромных размерах), богатства, физической силы и физической агрессии, власти, иерархии, а еще – плотского наслаждения.

Имение Стойта соответственно предстает символом цивилизации, в которой царят чуждые Хаксли ценности – ценности личного или коллективного самоутверждения (поскольку, с точки зрения героя-резонера мистера Проптера, коррелирующей с обретенной в это время «положительной программой» самого Хаксли, «коллективистские» ценности (патриотизм, национализм, корпоративная солидарность и др.) – есть те же ущербные личные ценности, только экстраполированные на замкнутое сообщество людей: патриотизм, например, есть просто все тот же национальный или государственный эгоизм и др. только в роли священного «эго» – уже не отдельный человек, а сообщество людей.

Уже на подступах к имению Стойта присутствует символика величия, воплощенная, в частности, в «огромности» размеров. Так, «кладбище знаменитостей» [2, с. 13] Беверли-пантеон, которое приносит Стойту немалый доход, предваряет «гигантская надпись из шестифутовых неоновых трубок» [Там же]; а на вершине холма, где расположено и само кладбище, находится копия Пизанской башни «в натуральную величину» [Там же]. То есть даже копии в этом имении не должны уступать хоть в чем-либо всемирно известным подлинникам (правда, в отличие от оригинала Пизанской башни, «эта стояла ровно» [Там же]).

Ландшафт имения также несет в себе символику величины, больших размеров. Так, на пути к жилищу Стойта автомобиль сворачивает на «широкую дорогу» [2, с. 17], которая пересекает равнину «бетонной лентой в окаймлении пригородных коттеджей» [Там же]; рекламные щиты мелькают друг за другом «с обескураживающей быстротой» [Там же]; за окном автомобиля аллеи абрикосовых и ореховых деревьев сменяют друг друга, «вырастая и уносясь взмахами гигантского опахала» [Там же]; наконец, «огромными каре с квадратную милю величиной слаженно передвигались апельсиновые сады, темно-зеленые и золотые, отблескивающие на солнце» [Там же]. Всё, к чему бы ни приложил руку Стойт, – огромных размеров, что предполагает претензию на превосходство над остальным миром.

Огромные размеры замка Стойта и его географическое расположение символизируют не только величие, но и иерархическую отделенность от окружающего мира. Замок заметен издали, он расположен на вершине холма с крутыми, отвесными стенами, «как бы естественным образом вырастая из нее» [2, с. 18]; это монументальное сооружение «вздывается ввысь» [2, с. 17], «точно островок неподалеку от береговых скал» [Там же]. Момент неожиданного появления замка «в кадре» близок по стилистике к аналогичным, рассчитанным на внешний эффект ракурсам в голливудских фильмах: «Вдруг дорога сделала резкий поворот,

словно направляясь в точку, где два хребта должны были сойтись. И тут неожиданно, в просвете между двумя фруктовыми садами, взору Джереми открылась совершенно ошеломительная картина» [Там же]. «Кинематографический» прием, характерный для массового кино, используется в этом фрагменте не случайно, ведь всё прямолинейное, вульгарное, рассчитанное на внешний эффект, вполне в духе Стойта и большинства обитателей его имения. При этом дополнительный символический смысл содержания в том, что замок представляет собой современное подражание готическому, то есть средневековому стилю: он был «готический, так сказать, до предела, более средневековый, чем любая постройка тринадцатого столетия. <...> в той мере, в какой мог позволить себе быть средневековым только остроумный и беспечный современный архитектор» [2, с. 18], что делает замок Стойта в глазах «бывшего автобиографического героя» Джереми Пордиджа еще более вульгарным. В контексте же основных смыслов, которые несет в себе символика имения Стойта, можно сказать, что эта «средневековость», по существу, пародийная, так как нет ничего более далекого аскетическому духу Средневековья, чем атмосфера замка Стойта.

Особое место в имении Стойта занимает символика плотского наслаждения и вообще телесности. Особенно символично в имении Стойта в этой связи так называемое «кладбище знаменитостей» – Беверли Пантеон. Это место является символом «вечной жизни» не в духовном плане, а исключительно в физическом (фантастическая идея вечной физической жизни воплощается в романе в самом прямом смысле благодаря научным изысканиям врача Зигмунда Обиспо). Беверли Пантеон – это апофеоз «вечной жизни» в соединении со стремлением к физическому наслаждению как самоцели. Беверли Пантеон, кроме приличествующей любому кладбищу часовни, оборудован... большим количеством обнаженных статуй, очевидно, призванных противопоставить физическому разложению торжество телесности: «Статуи юных пре-

лестниц, чуть подавшихся вперед; юных прелестниц, скромно прикрывающихся обеими руками; юных прелестниц, сладко потягивающихся, или изогнувшихся, или наклонившихся завязать ремешок сандалии, а заодно и продемонстрировать свои великолепные ягодицы, или обольстительно откинувшихся назад. Юных прелестниц с голубками, с пантерами, с другими юными прелестницами, с очами, возведенными горе и знак пробуждения души» [2, с. 16]. Эта символика торжествующей «телесности» находит своё логическое продолжение и в других частях имения Стойта, в образе жизни хозяина имения и его «приближенных» (это прежде всего юная любовница Вирджиния Монсипл и ученый-позитивист, сторонник «механистического» взгляда на природу чувственности Зигмунд Обиспо). Беверли Пантеон предстает в романе как своеобразный «новый христианский рай» [Там же], который «благодаря прогрессу выдвигал сроки, близкие к тысячелетним, и добавлял к сексуальным радости вечного тенниса, непреходящего гольфа и плавания» [Там же]. Символы «нового христианского рая» [Там же] присутствуют и в самом имении Стойта: это и фонтан в виде обнаженной нимфы Джамболоньи, и огромный бассейн с вышкой для прыжков, откуда бросается в воду вниз головой Вирджиния Монсипл, и мост в виде огромного теннисного корта, на котором то играют в теннис наемные рабочие Стойта, то катаются на роликовых коньках «семеро китайчат – дети шеф-повара» [2, с. 37].

Особое место в имении Стойта занимает символика силы – защищающей и в то же время способной нанести ответный удар. Сила в этом мире самоценна.

Итак, замок Стойта отделен от внешнего мира несколькими рядами защитных укреплений (при этом трудно представить, от чего Стойту нужно защищаться в долине, которая полностью принадлежит ему): замок окружен рвом с водой и толстыми стенами с бойницами, за которыми скрывается охрана; чтобы в обычный будний день попасть в замок, личный шофер Стойта связывается с охраной по специальной связи – и это

после того, как его машина была уже опознана специальной техникой и через ров автоматически опустился мост. После установления личности шофера посредством дистанционной связи по сигналу охраны «бесшумно поднялась хромированная решетка, распахнулись двери из нержавеющей стали» [2, с. 24]. Но и этого мало: внутри имеется еще одна линия укреплений, с еще одной стеной, воротами и огромным железобетонным мостом: «Во второй линии укреплений тоже имелись ворота, автоматически раскрывшиеся при их приближении. Между внутренней стороной этой второй стены и склоном холма был сооружен железобетонный мост, на котором легко умещался теннисный корт» [Там же].

В другом эпизоде описывается процесс уже пешего «проникновения» в замок его обитателей и гостей: «Проптер остановился возле какого-то сооружения, похожего на придорожный склеп, вынул из кармана ключ, открыл маленькую стальную дверцу и, сняв трубку спрятанного внутри телефона, сообщил об их прибытии невидимому привратнику по ту сторону рва. Они пошли дальше. <...> Неожиданно в лицо им ударил ослепительный свет и почти сразу погас. <...> – Не беспокойтесь, – сказал Пит. – Они хотят убедиться, что это мы, а не шайка гангстеров. Просто посветили прожектором» [2, с. 144]. Для героя-резонера Проптера это становится поводом для объяснения психологии Джо Стойта: последний, по его словам, «объявляет миру, что он боится, ибо он жаден и деспотичен» [Там же], однако он таков, каков есть, потому что «при нынешнем устройстве общества это поощряется» [2, с. 145].

Всё вышеописанное – это защитные *ограждения*, но важное место в имении Стойта занимает и *оружие* – оно является атрибутом престижа, силы и власти, необходимым даже тогда, когда, по сути, бояться некого и защищаться не от чего. Так, автоматический пистолет Стойта, который он то носит при себе (в защищенном со всех сторон имении), то держит в ящике письменного стола (в замке с двойной линией укреплений), в конце концов выполняет роль чеховского «ру-

жья», которое, появившись на сцене, обязательно должно выстрелить в конце. В финале пистолет Стойта стреляет – его хозяин в приступе ревности, то есть находясь во власти не контролируемой разумом страсти, убивает случайно оказавшегося рядом ни в чем не повинного человека.

До этого момента одержимость Стойта оружием описывается даже с некоторой иронией. Так, в сцене, когда Джо Стойт посещает детей в подопечной ему больнице, он, последовательно вынимая из кармана игрушку за игрушкой для тяжелобольных малышей, в конце концов вытаскивает и свой автоматический пистолет («<...> он полез в карман своей старой твидовой тужурки и извлек оттуда сначала свисток, затем губную гармошку, затем маленькую музыкальную шкатулку, затем трубу, затем деревянную погремушку, затем автоматический пистолет. Последний он, однако, поспешно сунул обратно» [2, с. 30]). Пистолет становится неотъемлемым атрибутом повседневной жизни, неотличимым от прочих предметов.

Особое место в имении Стойта занимает символика богатства. Внутреннее пространство дворца Стойта поражает роскошью убранства: золото и атлас, красное дерево и, конечно, подлинники бесценных шедевров живописи и скульптуры, собранные хаотично и несущие для самого Стойта тот же смысл, что и позолота на мебели – это смысл обладания всем лучшим в этом мире, подчинения мира ему одному.

По ходу сюжета далеко не случайно подчеркиваются детали роскошных интерьеров Стойта, с их позолотой, дорогими материалами, яркими цветами: так, Джереми Пордидж размышляет об исторических парадоксах, «усевшись на алый с золотом стул» [2, с. 67]; Обиспо посвящает окружающих в свои научные изыскания, «сидя в позолоченном кресле с атласной обивкой» [2, с. 87]. Обстановка малой столовой Стойта, вывезенная из Брайтонского павильона (Брайтонский павильон – летняя резиденция, построенная в курортном городе Брайтоне Георгом IV до его вступления на престол. – Авт.), как нельзя более соответствует вку-

совым предпочтениям и стилю хозяина: «Красный лакированный стол поддерживали четыре позолоченных дракона, еще два служили кариатидами для каминной доски, тоже красной и лакированной. Это была греза Регентства о восточной роскоши» [2, с. 67].

Вообще присутствие подлинных исторических артефактов в повседневном, будничном контексте и их практическое использование – характерный атрибут имения Стойта: его обитатели обедают на мебели короля Георга IV; этрусский саркофаг заменяет им подставку для зонтиков в прихожей [см. 2, гл. XII], а вешалки для шляп соседствуют с картинами итальянского художника Маньяско [см. там же]. Герой-резонер мистер Проптер недвусмысленно называет имение Стойта «железобетонной моделью» [2, с. 150] «идиотического» [Там же] мира, «набитой мировыми шедеврами» [Там же].

Скупая различные старинные артефакты, которые для него приобретают агенты в разных странах, Стойт получает в свое распоряжение даже бальзамированные тела монахинь из ордена босоногих кармелиток (XII век). Для мумифицированных тел у Стойта нашелся саркофаг, о котором затем выясняется, что он изготовлен на пять веков позже, в XVII веке; примечательно, что выгравированная на ней надпись на латыни свидетельствует о захоронении там совершенно другого человека. Впрочем, эти обстоятельства не смущают Стойта, который не читает по-латыни и не придает значения историческим деталям, а ценит только внешний роскошный вид надгробия («Стоит <...> пояснил, что его агенты в Испании купили скульптуры и металлические украшения из часовни одного монастыря <...>. – А заодно прислали и несколько монашек, – добавил он. – В смысле, бальзамированных. <...> К счастью, у меня нашлась отличная штука, куда их упаковать. <...> На мраморной плите над большим римским саркофагом стояли изваянные безвестным камнерезом времен Якова I фигуры джентльмена и леди. <...> “*Nie jacet Carolus Franciscus Beals, Armiger...*” [Здесь покоится Чарльз Франсис Билз, эсквайр (лат.). [2, с. 38]).

Особо нужно отметить противоречие между подчеркнутой символикой аскетизма средневекового ордена босоногих монахинь и тем роскошным саркофагом, в который без тени сомнения «упаковывает» [2, с. 37] их бальзамированные тела миллиардер Стойт.

Культура прошлого во многих своих образцах выполняет в имении Стойта символическую функцию, словно бы позиционируя себя по отношению к господствующей в нем «ложной», в глазах Хаксли, системе ценностей. Большинство культурных артефактов в той или иной степени благословляют мир Стойта, закрепляет его ценности либо просто этот мир декорируют, и лишь отдельные, избранные произведения искусства в замке Стойта отчасти этому миру противостоят. Так, в целом символический смысл несут в себе картины Рубенса, Эль Греко, Вермеера, Ван Эйка, Фра Анджелико, Этти и др., среди которых только Вермеер и лишь отчасти Эль Греко «не вписываются» по своему ценностному содержанию в окружающее их пространство. Это выражается в том числе и в расположении конкретной картины в этом пространстве: так, Вермеер висит в лифте – отделенный от общего пространства замка и по сути спрятанный от глаз его обитателей. «Распятие св. Петра» Эль Греко висит «в <...> конце зала, похожем на пещеру, <...> выхваченное из тьмы скрытым прожектором» [2, с. 39]. По расположению (и, как это ни парадоксально, по смыслу) эта картина коррелирует с картиной Рубенса – портретом Элен Фурман, который висит неподалеку, в другом конце зала, «освещенном не менее ярко» [2, с. 39]. Эль Греко переносит на полотно известный религиозный сюжет, согласно которому апостола Петра распяли вниз головой (по его собственной просьбе, так как он считал себя недостойным умереть той же смертью, что и Иисус); на картине Рубенса – жена художника Элен Фурман, обнаженная, в накидке из меха. По сюжету два этих шедевра живописи принципиально различны: первый изображает «самую реальную, кровь с молоком, человеческую плоть, которую так лю-

бил видеть и осязать Рубенс» [2, с. 39], гармонично вписываясь не только в общую концепцию творчества Рубенса, но и в «земное», «телесное» ценностное пространство замка Стойта, на второй картине – невообразимые страдания святого. Однако парадоксальным образом в художественном мире романа культурная символика библейского происхождения вообще ценностно амбивалентна: отчасти критически оттеняя «тело», «силу», «власть», «богатство» как ценностные доминанты имени Стойта, «библейское» одновременно способно выступать по отношению к ним и как неявное оправдание и как декорирующий элемент. Картина Эль Греко висит в замке Стойта на заметном месте, декорирует окружающее пространство и доставляет хозяину и гостям эстетическое наслаждение. Но в определенный момент, совершив убийство, то есть перешагнув даже принятые в его собственном мире, им самим заданные нравственные границы, Стойт при взгляде на картину Эль Греко испытывает дискомфорт: этот его поступок Эль Греко уже осуждает... Так или иначе, картину Эль Греко, которая находится в одном пространстве с Рубенсом, нельзя однозначно отнести к «положительным» ценностям романа. Во всяком случае, Эль Греко не может отвлечь Стойта от его собственных мыслей о самом себе и своей цели любыми способами продлить свое земное существование на неограниченно долгий срок: «Стоит не обратил внимания ни на одно из своих сокровищ и прошагал через залу, мысленно проклиная усопшую жену за то, что своей верой в вечную жизнь она навела его на мысль о смерти» [2, с. 40].

Иной ценностный смысл несет Вермеер, единственный, пожалуй, культурный символ, который подчеркнуто противопоставлен Стойту и созданному им миру. Изображенная на картине голландского художника девушка описывается как «юная обительница прекрасного мира, полного геометрической гармонии» [2, с. 256]. Отвернувшись от клавиатура с поднятой крышкой, она выглянула «в тот, другой мир, где влачили свое гадкое, неряшливое существование Стойт и ему

подобные» [2, с. 256]. Особое внимание Хаксли уделяет гармонии мира на картине Вермеера, его «математически выверенному» [2, с. 258] равновесию – вплоть до того, что всерьез, «математически» выверяет пропорции на полотне: «<...> отношение расстояния от ее левого глаза до левой кромки картины к расстоянию до правой равнялось отношению единицы к корню квадратному из двух минус единица; расстояние от того же глаза до нижней кромки совпадало с расстоянием до левой. Что касается банта на ее правом плече, то он находился точно в углу воображаемого квадрата со сторонами, равными большему из двух отрезков, которые получились бы, если разделить основание картины золотым сечением» [2, с. 258]. Для Хаксли в рамках его «положительного идеала», выраженного в романе «После многих лет умирает лебедь» (1939), важно, что «от картины веяло спокойствием <...> благодаря самому духу безмятежности, который царил в этом мире абсолютного совершенства» [2, с. 258]. Особое значение имеет то, что подробное описание «гармоничной» картины Вермеера предшествует в романе символической сюжетной кульминации – убийству, совершенному Стойтом. Убийство – как концентрированное олицетворение чуждой Хаксли системы ценностей – происходит словно бы на фоне гармонии, созданной Вермеером. За считанные минуты до того, чтобы совершить роковой выстрел, Стойт оказывается рядом с картиной Вермеера, которая висит в лифте. Подробное описание картины в романе приходится именно на этот, казалось бы, совсем не подходящий, сюжетно острый момент. При этом ярость Стойта, которого вообще-то мало занимают имеющиеся у него мировые шедевры, вспыхивает с новой силой именно в лифте и обрушивается на всех, кто имеет и даже не имеет отношения к данной ситуации, как, например, его ни в чем не повинная секретарша, которая всего лишь закрыла на ключ ящик его письменного стола: «Старая сука! – все еще бормотал Стойт; затем мысли его перекинулись с секретарши на Обиспо: – Скотина!» [2, с. 258].

### Библиографический список

1. Хаксли, О. Остров [Текст]: роман / О. Хаксли; пер. с англ. С. Шик. – СПб.: Академический проект, 2000. – 360 с.
2. Хаксли, О. Через много лет [Текст]: роман / Олдос Хаксли; пер. с англ. В.О. Бабкова. – М.: АСТ: Астрель, 2010. – 317 с.
3. Tripathy A.K. Aldous Huxley's Literary and Spiritual Odessey: from Euro-English to Indo-Eastean Shores Via America. «Aldous Huxley Annual». Volume 9 (2009). P. 115–133.

### References

1. Huxley A. Island. SPb.: Akademicheskii proekt, 2000. P. 360. [in Russian].
2. Huxley A. After Many. M.: AST: Astrel', 2010. P. 317. [in Russian].
3. Tripathy A. K. Aldous Huxley's Literary and Spiritual Odyssey: from Euro-English to Indo-Eastern Shores Via America. «Aldous Huxley Annual». Volume 9 (2009). P. 115–133.

#### Сведения об авторе:

**Бабкина Мария Игоревна**,  
аспирант кафедры зарубежной литературы,  
Институт гуманитарных наук  
и искусств,  
Уральский федеральный университет,  
г. Екатеринбург, Российская Федерация.  
*E-mail:* mar-babkina@yandex.ru

#### Information about the author:

**Babkina Mariya Igorevna**,  
Post-graduate student,  
Department of Foreign Literature  
The Institute of the Humanities and Art,  
Ural Federal University,  
Ekaterinburg, Russia.  
*E-mail:* mar-babkina@yandex.ru

УДК 4Р-3  
ББК 81.411.2-7

*М.А. Бабушкина*

## МЕТАКОММУНИКАЦИЯ КАК КОММУНИКАТИВНАЯ КАТЕГОРИЯ

В статье рассматривается необходимость трактовки метакоммуникации как коммуникативной категории в силу следующих ее структурных компонентов: плана содержания (этапов номинации и создания семантического поля категории), плана выражения, позволяющего репрезентировать речевую ситуацию в устной или письменной форме, и плана трансляции, который не имеет четко выраженной структуры, однако позволяет выявить разноуровневые языковые средства, маркирующие метакоммуникативные ситуации.

*Ключевые слова:* метакоммуникация, коммуникативная категория, метакоммуникативный компонент, метакоммуникативное высказывание, метакоммуникативное речевое действие.

*М.А. Babushkina*

## METACOMMUNICATION AS A COMMUNICATIVE CATEGORY

The necessity for the interpretation of metacommunication is discussed as a communicative category in virtue of the following structural elements: a content plan (the phases of the nomination and creation of the semantic field of the category), an expression plan which enables to represent the speech situation in oral or written form, and a translation plan, which has no a clearly defined structure, but allows to identify split-level linguistic tools are marking metacommunicative situations.