

*доктор филологических наук,  
профессор кафедры  
английской  
филологии и перевода  
Днепропетровского  
университета  
имени Альфреда Нобеля*

## **СИНТЕЗ АПОЛЛОНИЧЕСКОГО / ДИОНИСИЙСКОГО КАК МОДУС РЕАЛИЗАЦИИ ФАУСТОВСКОЙ ТЕМЫ В РОМАНЕ ОЛДОСА ХАКСЛИ «О ДИВНЫЙ НОВЫЙ МИР»**

1920-1930-е годы явили в литературном процессе период «расцвета» антиутопий – жанра, отразившего противоречия европейской культуры, обозначенной Освальдом Шпенглером как «фаустовская». «Безграничное пространство, способное развить из себя совершенную форму мира» [1, с. 345], явившееся, по мысли философа, прасимволом фаустовской души, обрело конкретные очертания. Популярность антиутопии в литературе объяснялась тем, что к этому времени фаустовские проекты преобразования мира уже были реализованы (октябрьская революция в России и создание СССР, революция в Германии, следствием которой стало создание Веймарской республики и позднее – приход к власти фашизма и уже явная в 1930-е гг. угроза второй мировой войны). Фаустовская идея мировых преобразований становилась реальностью, и эта реальность была пугающей. В определенном смысле антиутопия этого периода не столько представляла неутешительный футурологический прогноз, сколько отражала уже наступившую реальность, ситуацию «здесь» и «сейчас». Говоря об особенностях жанра антиутопии XX в., В. Маканин отмечал: «В каком-то смысле это, может быть, страхи будущего, но это – настоящее в конденсированной форме. Это настоящее. Это не ужас, а реальность. Так увиденная реальность» [2, с. 212]. «К началу 1930-х гг., – отмечает В. Гудкова, – идея Великой утопии обретает конкретику чертежа» [3, с. 13]. Конкретику обрело и понимание того, что преобразование мира влечет за собой преобразование, изменение человеческой природы, и это оказалось гораздо страшнее. В совершенном мире должны жить совершенные люди, и потому, чтобы достичь полного соответствия, нужно изменить не только мир, но и саму человеческую природу, предварительно разрушив ее до основания. Литература изобилует проектами совершенного мира, однако при этом вопрос о «модели» совершенного человека остается открытым. В результате возникает несоответствие: образ совершенного миропорядка накладывается на человека «архаичного», «не дотягивающего» до высоких требований прекрасного будущего, и это неизбежно вызывает неразрешимый конфликт «природного» и «цивилизационного», человеческого и фаустовского, осмысленного в литературе как противоборство дионисийского и аполлонического начал. Единственный способ избежать конфликта – вернуться к одному из основных принципов романтического мироощущения: недостижимости идеала. Утопия должна оставаться утопией.

Именно эта мысль звучит в романе Олдоса Хаксли «О дивный новый мир» (1932). Предпослав роману в качестве эпиграфа известное изречение Н. Бердяева об угрозе осуществления утопий: «Утопии оказались гораздо более осуществимыми, чем казалось раньше. И теперь стоит другой мучительный вопрос: как избежать их окончательного осуществления...» [4, с. 614], Хаксли в своем романе приходит к выводу о несостоятельности самой идеи утопии, опровергая тем самым и веру Е. Замятина в идею вечной революции, и

надежду на формирование гармоничной человеческой личности, уравновесившей полюса аполлонического и дионисийского.

В романе Е. Замятина конфликт аполлонического / дионисийского как столкновение двух миров – Единого Государства и Мира за зеленой стеной – представляет собой столкновение коллективного и индивидуального, единого и единичного, природного и городского сознания и, в конечной своей сути, конфликт человеческого и фаустовского начал, которые антагонистически разведены в два чуждых друг другу мира. В осмыслении этого конфликта усматривается мысль писателя об ограниченности, несостоятельности обоих начал, существующих в отдельном друг от друга проявлении, и в то же время – об их несоединимости в художественном пространстве романа: «Аполлоническое начало, – отмечает Т. Давыдова, – дает лишь подобие счастья – благополучие, дионисийское – свободу, чреватую трагедией» [5, с. 138]. Революция терпит поражение. Но в ее образе – мечта писателя о свободном гармоничном человеке, в котором рациональное и эмоциональное, интеллектуальное и чувственное органично дополняют друг друга.

В современном литературоведении стала традиционной точка зрения о том, что «О дивный новый мир» Хаксли генетически связан с романом Замятина «Мы», который оказал огромное влияние на английского писателя [6; 7; 8; 9; 10 и др.]. Так, В. Чаликова отмечает, что «щепетильный момент в проблеме влияния Замятина на английскую утопию связан... с Хаксли..., который почему-то отрицал факт своего знакомства с книгой Замятина, подтвержденный многими свидетельствами» [6, с. 156]. Подчеркивая близость пафоса и стиля романов Замятина и Хаксли, исследовательница выделяет в поэтике произведений ряд сходных черт, указывающих, по ее мнению, на определенное идеологическое родство: «Так же, как читатель Замятина, читатель Хаксли с первых страниц оказывается среди событий и персонажей совершенно незнакомого мира: экспозиции практически нет. Сюжет Хаксли, как и Замятина, строится на столкновении тейлористско-фордистской, духовно мертвой, чувственно пресной цивилизации с дикой и яркой природой «дикарей». Государство в обоих романах – орган, отпускающий подданным принудительное счастье, основа которого – стабильность. Оба возникли в результате последней и окончательной всемирной революции» [6, с. 156]. Нельзя не согласиться и с В. Чаликовой, и с другими исследователями в том, что некая идентичность замыслов Замятина и Хаксли имеет место, тем более, что взятые в качестве эпиграфа слова Н. Бердяева сразу намекают на «русский след» английской антиутопии. И все же представляется, что сходство это слишком явное, слишком лежит на поверхности, чтобы быть столь однозначным. Думается, что за внешним сходством (образов, сюжетных ходов, полярности структурной организации и т. п.) просматривается диалог двух философских систем – западноевропейской и восточной, в рамках которого концепция Хаксли предстает пессимистической инверсией относительно оптимистической философии Замятина (мы полагаем, что можно говорить об оптимизме Замятина, поскольку в его романе сохранена вера в бесконечную революцию и мечта о гармоничной личности). Речь идет о ситуации, в которой, по выражению Р. Гальцевой, «встреча двух мировоззренческих систем, выявившая уклон каждого, оказалась встречей двух способов философского самоупражнения» [11, с. 193]. Отмечая генетическое различие западноевропейского и русского философского мышления, Р. Гальцева, по сути, определяет разницу западной и восточной антиутопической традиций: «На утопическое дерзание автономного (западноевропейского – А. С.) разума, задумавшего решать «быть или не быть» бытию, здесь отвечает благодушная, мечтательная расположенность (разума русского – А. С.) «пребывать» в бытийной истине, не отвечающая потребности в сознательном ее уяснении» [11, с. 193]. Так, относительно благодушная мечтательность Е. Замятина подвергается дискуссионному переосмыслению в тотальном разочаровании и безысходности О. Хаксли.

Думается, что в романе «О дивный новый мир» Хаксли продолжает развивать идею Замятина о гармоничном обществе и гармоничной личности, представив в образе Мирового Государства попытку воплощения мечты русского писателя. Конфликт аполлонического / дионисийского в романе Хаксли парадоксально обостряется именно в результате попытки гармоничного объединения двух начал. Тем самым в «Дивном новом мире», как в кривом зеркале, отражаются замятинская мечта о гармонии и идея вечной революции.

В традиционной литературоведческой трактовке образ Мирового Государства предстает как воплощение доведенной до гротеска идеи цивилизации, поработившей человека, уродующей его внутренний мир. На первый план выводится образ государственной системы, совершающей «насилие над телами, умами и душами» [12, с. 23]. И на первый взгляд, с этим сложно спорить: в самом деле, в образе мирового государства явлен мир цивилизации, в котором перевернуто представление о традиционных ценностях (например, слова «отец», «мать», «семья», «брак» являются неприличными, даже ругательными, и, напротив, приветствуются беспорядочные половые связи как признак здорового организма). Традиционные ценности, упорядочивавшие прежде духовную жизнь человека, ныне заменены правилами и законами главноуправителей: христианский Бог давно умер и заменен на бога цивилизации – автомагната Генри Форда, чье изобретение – автомобильный конвейер – пародируется в образе конвейера человеческой жизни, «выпускающего» возвращенных в пробирках функциональных членов общества, заранее поделенных на касты: альфа, бета, гамма..., каждая из которых призвана выполнять в Мировом Государстве определенную роль. Идея Мирового Государства предстает воплощением тотального превосходства аполлонического начала, явленного в образе строго упорядоченного мира, в котором осуществляется контроль не только над природой, но и над человеческой жизнью. Символом этого упорядоченного мира предстает город – огражденное пространство, где ограда понимается как «геометрический символ победной воли человека» [13, с. 602]. Аполлоническое начало акцентируется и в художественной номенологии, явленной в системе «говорящих» имен, которая формируется по принципу узнаваемости. В этой связи В. Чаликова, сравнивая систему персонажей в романах Хаксли и Замятина, справедливо отмечает: «Если персонажи «Мы» – «нумера», то ономастикон «Прекрасного нового мира» – это словарь политиков и идеологов XIX–XX вв.: анархисты, коммунисты, фабианские социалисты, американские президенты, фашисты, популисты...» [6, с. 156], добавим к этому – писатели, ученые, философы, создатели бизнес-империй. С одной стороны, ономастикон Хаксли можно воспринимать как элемент пародии на существующие политические и общественные системы. Но с другой, если отвлечься от «политической» трактовки романа, можно обратить внимание и на то, что при всей своей неоднозначности прототипы персонажей «Дивного нового мира» – яркие индивидуальности, сильные личности, в противовес «нумерованной» безликости замятинских героев. В этом Хаксли традирует ницшеанский образ «градозиждающего Аполлона» как гения принципа индивидуации и одновременно трансформирует его же идею «сверхчеловека» как воплощения индивидуальности коллектива, реализованной в лозунге Мирового Государства «Общность, одинаковость, стабильность».

Актуализация аполлонической идеи подчеркивается и композицией романа: образ нового миропорядка представлен в самом начале произведения, где речь идет о «производстве» человеческой жизни и специфике ее бытия в Мировом Государстве. Сущность нового «аполлонического» мира, его искусственность, продуцирующая мысль об опасности цивилизации, получает наиболее яркое отражение в контрастных противопоставлениях, представляющих структуру третьей главы, где выстроенные по монтажному принципу эпизоды, повествующие о жизни в новом мире, прерываются эпизодами экскурса в прошлое, о котором как о великой опасности рассказывает Его фордейшество Муста-

фа Мوند в соответствии с ведущим идеологическим принципом Мирового Государства – «История – сплошная чушь» [13, с. 551]:

*Родной, родимый дом – в комнатенках его, как сельди в бочке, обитатели... Духота, теснота; настоящая тюрьма, притом антисанитарная; темень, болезни, вонь <...>*

*Ленайна вышла из ванны, обтерлась насухо, взялась за длинный свисающий со стены шланг... Струя подогретого воздуха обдула ее тончайшей тальковой пудрой. Восемь особых краников предусмотрено было над раковиной – восемь разных одеколонов и духов <...>*

*А в духовном смысле родимый дом был так же мерзок и грязен, как в физическом. Психологически это была мусорная яма, кроличья нора, жарко нагретая взаимным трением спершихся в ней жизней, смердящая душевными переживаниями <...>*

*– С кем развлекаешься сегодня вечером?*

*– Ни с кем.*

*Ленайна удивленно подняла брови [13, с. 553].*

Так, на одной странице представлены два мира как две навсегда разделенные цивилизацией культурных традиции. И, на первый взгляд, налицо отмеченное исследователями сходство образов, сюжетных линий, момент двоемирия. Однако по ходу повествования в описании нового «аполлонического» мира просматривается иная его ипостась, связанная с развитием дионисийского начала. Строго определенная функциональность каждой касты, гипнопедическое воспитание, высокий уровень развития технической цивилизации в Мировом Государстве сочетаются с планомерной культивацией дионисийской энергии. В романе актуализируются образы «цветозапаховой» музыки – синтетического искусства, призванного воздействовать на органы чувств – зрения, обоняния, слуха; «ощущальных» фильмов, вызывающих эффект осязания; мотивы любви исключительно как физиологического удовольствия с обязательной частой сменой партнеров и обязательных спортивных игр на природе и т. п. Думается, все это по своей сути представляет собой формирование телесного мироощущения, опыта телесного бытия, имеющего дионисийские корни.

Дионисийская тема получает свое развитие в образах музыки и танца (парного и группового). В сцене танцевального вечера в новооткрытом кабаре, где четыреста пар, подчиненные музыке, двигаются в единый такт в состоянии навеянного «сомой» блаженства, угадывается сходство с дионисийской оргией, в которой эффект опьянения вином – неотъемлемым атрибутом дионисийского действия – заменен дурманом наркотической таблетки. Нарастание и кульминация всеобщего экстаза метафорически передается через нарастание и снижение музыкального звука, смену регистра и тональности, отражающих эмоциональное состояние танцующих:

*Как мелодичные коты под луной, взывали сексофоны, стонали в альтовом и теноровом регистрах, точно в смертной муке любви. Изобилуя обертонами, их вибрирующий хор рос, возносился к кульминации, звучал все громче, громче, и наконец по взмаху руки дирижера грянула финальная сверхчеловеческая, неземная нота, отбросив в небытие шестнадцать дудящих людишек, грянул гром в ля-бемоль мажоре. Затем, почти в бездыханности, почти в темноте, последовало плавное спадание, диминуэндо – медленное, четвертями тона, нисхождение в доминантовый аккорд, нескончаемо и тихо шепчущий поверх биения ритма (в размере 5/4) и наполняющий секунды напряженным ожиданием. И вот томление разрешилось, взорвалось, брызнуло солнечным восходом... [13, с. 581].*

На некий мотив священнодействия в этой сцене указывает и место: новое кабаре открыто в Вестминстерском аббатстве. В едином музыкально-танцевальном порыве герои романа достигают того состояния, которое А. Лосев в определении сущности дионисийского обозначил как «блаженный восторг, поднимающийся в недрах человека, когда насту-

пает такое же нарушение *principii individuationis*, восторг опьянения. Либо под влиянием наркотического напитка, о котором говорят в своих гимнах все первобытные люди и народы, либо при могучем, радостно проникающем всю природу приближении весны, просыпаются те дионисические чувствования, в подъеме которых субъективное исчезает до полного самозабвения» [14].

Однако кульминационной точкой развития дионисийской темы в романе Хаксли является представленная в пятой главе сцена «сходки единения», где церемония «фордослужения», включающая ритмические движения в такт тамтамов, возгласы («Пей-гу-ляй-гу») и песнопения, приобретает черты первобытного ритуала, исполняя который герои романа забываются в общем экстазе.

В прививаемом жителям Мирового Государства первобытном опыте осуществляется сублимация духовных порывов в телесное бытие, представляющая некую пародию на образ природного человека. В трактовке Хаксли единение аполлонического и дионисийского не является долгожданной гармонией: в Мировом Государстве дионисийское контролируется аполлоническим и «используется» для его усиления («Прочная цивилизация немыслима без множества услаждающих пороков» [13, с. 695]). Возникает классическая ситуация «аполлонического зацветания дионисийского экстаза и музыки. Оргийное безумие, являясь плодоносной почвой для всякой образности, порождает из себя аполлоническое оформление» (Лосев). Образность, о которой говорит А. Лосев, в романе Хаксли передается яркой метафорой «связь цветов с электрошоком» [13, с. 542], развенчивающей мечту о гармонии природы и цивилизации и подчеркивающей невозможность гармоничного единения аполлонического и дионисийского начал.

Идея противопоставления аполлонического / дионисийского в «Дивном новом мире» реализуется на двух уровнях – *пространственном и индивидуально-личностном*, где акцентируются противоречия двух начал и одновременно их условность.

*Пространственный* уровень включает в себя мотив противопоставления города и деревни, представляющий модификацию конфликта фаустовского и человеческого и вскрывающий его условность. Исследователи отмечают, что роман Хаксли выставляет на суд читателя две культуры жизнестроительства – «цивилизованную», урбанистическую и «естественную», природную [15, с. 59].

Образ футуристического Лондона – столицы Европы, являющий оплот цивилизации, воплощение аполлонического начала, внешне представляет собой гармоничное, упорядоченное пространство – город, органично вписанный в природный ландшафт, не пострадавший от преобразовательной деятельности человека. Представленные в романе зарисовки городского пейзажа выдержаны в лирико-поэтическом стиле и сочетают в себе описание активной деятельности людей и мудрый покой природы.

Сквозь панорамный образ нового Лондона, как палимпсест, просвечивает прежний город, угадывающийся по сохранившейся целиком или частично топографии – Нотинг-Хилл, Вестминстерское Аббатство, район Шепердс-Буш, округ Хаунслоу, пригороды Brentford и Сток-Поджес, улица Флит-Стрит, Черинг-Тийский (в прошлом Черинг-Кросский) вокзал и т. д. Историческая топография Лондона в романе представляет единственную связь нового города с прошлым, как бы соединяя два мира и два его состояния – новый, в котором «каждый счастлив», и старый, в котором уделом человека были старость, нищета, страдания, болезни – все то, от чего смогла избавиться цивилизация, получив контроль над человеческой жизнью. Однако различие оказывается только внешним, мнимым. Цивилизация не изменила человеческую сущность. В новом Лондоне, где «каждый счастлив», сохраняются, казалось бы, пережитки прошлого – зависимость человека от мнения высшего света, стеснение и неприкаянность, которую чувствуют герои, тоска (несмотря на употребление таблеток сомы) и душевная пустота.

В развитии городской темы в романе отчетливо звучат два мотива, определяющих «взаимоотношения» с Лондоном главных героев – Бернарда, Гельмгольца и Ленайны. Первый – мотив отчуждения и одиночества, рождающий образ несчастного сознания, – реализуется в описаниях психологических состояний персонажей, возникающих в процессе «допущения города до себя и себя до города»:

*Бернард был сейчас все так же тоскливо отъединен от прочих, как и в начале сходки, еще даже горше обособлен, ибо опустошен. Оторван и далек в то время, когда другие растворялись в Высшем Организме; одинок, как еще никогда в жизни, и безнадежней прежнего замурован в себе. Из вишневого сумрака в мир обычных электрических огней Бернард вышел с чувством отчужденности, обратившимся в настоящую муку. Он был до крайности несчастен [13, с. 588].*

*Ленайна молчала. Она сидела в углу бледная, синие глаза ее туманились непривычной грустью, и эта грусть отгородила, обособила ее от окружающих [13, с. 650].*

Своего кульминационного звучания мотив одиночества и внутренней пустоты достигает в «крамольном» стихотворении Гельмгольца, разрушающем иллюзию всеобщего счастья и единства и являющем образ города как абсурдного пространства:

*Со мной разговор затевает,  
Все громче свое запекает  
Химера? абсурд? пустота? –  
И ею ночь городская  
Гуще, плотней занята,  
Чем всеми теми многими,  
С кем спариваемся мы.  
И кажемся мы убогими  
Жителями тьмы [13, с. 655].*

С мотивом отчуждения в романе типологически связан мотив тоски по свободе, являющий образ города как пространства, ограничивающего устремления человеческого духа, подавляющего индивидуальность: «Разве не манит тебя другая свобода – свобода быть счастливой как-то по-иному? Как-то, скажем, по-своему, а не на общий образец?» (Бернард) [13, с. 592]; «Приходилось ли тебе ощущать, будто у тебя внутри что-то такое есть и просится на волю, хочет проявиться? Будто некая особенная сила пропадает в тебе попусту – вроде как река стекает вхолостую, а могла бы вертеть турбины» (Гельмголец) [13, с. 576-577]. Воплощение мечты о совершенной форме мира – город – представит пространством, в котором человеческий дух не может существовать, где существование возможно лишь в том случае, когда бытие подменяется забытьем, вызванным постоянным воздействием наркотика.

Отчужденность городского сознания усугубляется тем, что в новом мире связь с природным сознанием разорвана окончательно. В Мировом Государстве остался лишь один очаг деревенской культуры, являющий воплощение природного первобытного сознания – индейская резервация, насчитывающая несколько деревень и поселков и расположенная за «гордой оградой», отделяющей ее от нового мира. Городское и природное сознание, таким образом, отделились на противоположные, разделенные стеной непонимания и неприятия полюса культуры. Индейская резервация превратилась в место для экстремальных туристических прогулок, которые совершались в эти края жителями «Заоградного мира». Но подобные посещения вызывали лишь взаимную неприязнь.

---

\* Фамилия Мустафы указывает на Альфреда Монда – английского финансиста, создателя и главу крупной химической монополии Imperial Chemical Industries. Мوند известен как автор теории «гармонии» классовых интересов рабочих и капиталистов, которая получила название «мондизм».

Однако непримиримость и противопоставление двух миров и двух типов сознания в романе оказываются достаточно условными. Индейская деревня как воплощение природного, плоть от плоти земли, сознания весьма далека от совершенства. Город героями романа воспринимается как чужое пространство, но и природа не является матерью. Как отмечает И. Головачева, в утопии Хаксли «экзотическая природа при всей ее пышности и красоте предстает враждебной или в лучшем случае безразличной к человеку» [15, с. 61], как и город. В описании Мальпаиса акцентируется грязь, вонь, валяющиеся повсюду трупы животных, пьянство индейцев, жестокость и бессмысленность обрядов. Природная естественность, казалось бы, противопоставленная искусственной цивилизации, отталкивает своей безысходностью и являет, скорее, естественный распад коллективного родового сознания – в деревне жители испытывают такое же одиночество, как «новомиряне» в городе: «*Всегда, всегда один и одинок*» [13, с. 624] – перманентное состояние Дикаря Джона в Мальпаисе, неоднократно акцентируемое автором.

Неприятие обоих типов культур – урбанистической и «естественной» деревенской – побуждает Хаксли к поиску иного типа пространства, где гармоничное «жизнестроительство» оказалось бы возможным. Таким пространством, по мысли писателя, является остров, образ которого намечен уже в «Дивном новом мире» и получает свое дальнейшее развитие в последней утопии Хаксли «Остров» (1962). Но уже в 1954 г. в романе У. Голдинга «Повелитель мух» и эта мечта была развеяна.

Таким образом, на вопрос «что Хаксли полагал предпочтительным в конструируемом утопическом мире – радикальную цивилизованность или радикальную естественность?» исследователи справедливо отвечают: «Ответ очевиден: ни то, ни другое» [15, с. 59]. Неприятие писателем обеих крайностей И. Головачева связывает с критикой Хаксли выделенных им в эссе «Новый романтизм» (1931) двух видов романтической эстетики. Согласно Хаксли, «первый преувеличивает значимость индивидуального и естественного. К представителям этого вида он причисляет не только классических романтиков, но и Руссо, которого справедливо считал ответственным за концепцию естественного человека. Второй тип романтизма Хаксли называет «новым». Писатель критикует его за то, что он преувеличивает значение материального, технического и социального. К «новым романтикам» Хаксли причисляет кубистов, супрематистов, конструктивистов и поэтов различных авангардистских направлений. Очевидно, что он полагает и тот и другой «романтизм» неудовлетворительными: оба искажают правду о человеке и человечестве» [15, с. 59].

Исследовательница права: видение Хаксли «правды о человеке и человечестве» выходит далеко за рамки романтической эстетики. В попытке осмысления писателем «естественного» и «искусственного» типов человека, олицетворяющих дионисийское и аполлоническое начала, видится мысль о несовершенстве человеческой природы как таковой, вследствие чего и идея синтеза двух этих полюсов, высказанная Е. Замятиным в романе «Мы», не является выходом из тупиковой ситуации.

Идея всеобщего человеческого несовершенства реализуется в романе на *индивидуально-личностном* уровне развития конфликта аполлонического / дионисийского, где представлены два мировоззренческих антипода – Мустафа Монд и Дикарь Джон, в осмыслении которых явлена демифологизация популярных в литературе первой половины XX в. двух человеческих типов – «цивилизованного» и «природного».

Иронический подтекст в характеристике образов Мустафы и Дикаря ощутим уже в том, что она выстраивается по принципу пародии на идею гармоничной человеческой лич-

---

\* Эта тенденция, по всей видимости, восходит к Вольтеру, который критически относился к концепции «естественного человека» Руссо.

ности: ни Мустафа, ни Дикарь не являются воплощением аполлонического или дионисийского начал в чистом виде.

Уже фамилия Мустафы – Монд – содержит намек на идею «гармонии»\*. Мустафа Монд в прошлом – талантливый ученый-физик, преступивший законы и ограничения, связанные с научной деятельностью в Мировом государстве: отверг *«правoverную теорию варки»* и стал *«варить по-своему. По неправoverному, недозволенному рецепту»* [13, с. 687]. В сцене его беседы с Дикарем впервые возникает мотив вечного познания и, на первый взгляд, угадывается аллюзия на образ Фауста-ученого, преобразователя мира. Но это впечатление тут же опровергается автором: несостоявшийся Фауст-Монд отрекся от науки – первобытный инстинкт самосохранения, совершенно не свойственный легендарному персонажу, оказался сильнее и вытеснил (подавил) фаустовские порывы Мустафы. В отличие от Фауста он оказывается не способным ни на бунт, ни на какие-либо жертвы и соглашается на предложенную ему должность в Совете Главнoverвателей. И хотя «жертва» предполагалась достаточно условная: Мустафе грозила не «умертвительная камера», а всего-навсего ссылка на остров, где он мог бы и дальше заниматься наукой и служить истине, Мустафа свободе научного поиска предпочел «власть под надзором».

Кроме того, Мустафа является единственным персонажем «Дивного нового мира», сохранившим связь с культурной традицией прошлого. Несмотря на внушаемую жителям Мирового Государства максимуму *«История – сплошная чушь»* [13, с. 551], Монд прекрасно ориентируется в сложных перипетиях историко-культурных процессов. Его образование выходит далеко за рамки установленных правил «дозировки» знаний, что, по законам нового мира, граничит с крамолой, подрывая, тем самым, «цивилизаторские» истоки сознания Главнoverвателя: *«Ходят ведь странные слухи о старых запрещенных книгах, спрятаных у Монда в кабинете, в сейфе. Поэзия, библии всякие – фoрд знает что»* [13, с. 551].

На деградацию аполлонического начала в образе Мустафы указывают и его приобретенные за время службы на посту Главнoverвателя Западной Европы убеждения, реализовавшиеся в ряде принятых законов и правил: *«Не одно лишь искусство несовместимо со счастьем, но и наука. Опасная вещь наука; приходится держать ее на крепкой цепи и в наморднике»* [13, с. 686]. Страх перед Шекспиром и неконтролируемым научным знанием символически указывает на страх перед самим Аполлоном – покровителем наук и искусств. В этом смысле говорить о том, что образ Мустафы Монда есть воплощение аполлонического начала, можно лишь с рядом оговорок.

Восприятие автором «природного» человеческого типа также не столь однозначно. Уже в описании наружности Дикаря Джона заявлен момент некоей неестественности, искусственности образа. Автор представляет его не как индейца, а как *«молодого человека в одежде индейца»*, чья внешность являет прямую противоположность традиционно узнаваемому облику индейца, нечто вроде образа «индейца-наоборот»: *«косы его были цвета соломы, глаза голубые, и бронзово-загорелая кожа была кожей белого»* [13, с. 609]. В этой связи одежда индейца, скорее, напоминает попытку принять чужое обличие. Именно так Джона воспринимают обитатели индейской деревни – как чужака, рожденного женщиной из *«Заоградного мира»*. Казалось бы, в силу обстоятельств своего происхождения – гены «цивилизированных» родителей, пробудившие в Дикаре страсть к учебе, и начала природной индейской культуры, впитанные с детства, – Дикарь Джон и должен был явить образ гармонично развитой личности, в характере которой аполлоническое / дионисийское нашли бы свое органичное единение и равновесие. Однако на самом деле мировоззрение Дикаря представляет собой не гармоничный синтез, а причудливый сплав индейских обычаев и религиозных верований и нравственных максим Шекспира: *«Лежа в постели, он рисовал в воображении Небо и Лондон, Богоматерь Акомскую и длинные*



ряды младенцев в чистеньких бутылках и как Христос возносится и Линда взлетает; вообразил Всемирного начальника инкубаториев и великого Авонавилону» [13, с. 618]. Из этого гротескного пассажа, представляющего пародию на замятинскую идею синтеза, по сути, проистекает авторская логика поведенческих характеристик Джона, в которых акцентируется чрезмерная чувствительность («На глазах его выступили слезы» [13, с. 610]; «Джон сел и заплакал» [13, с. 619]; «Закрыв лицо руками, разрыдался» [13, с. 673] и т. п.), частая смена настроений, склонность к самоистязанию («Стоит у маяка парень, обнажен до пояса, и хлещет себя веревочным бичом. Спина у парня вся в багровых поперечных полосах, и струйками сочится кровь» [13, с. 703]; «Он грудью кинулся на можжевеловый, хватая в объятия не бархатное желанное тело, а охапку жестких игол» [13, с. 705] и т. п.), постоянное чувство неудовлетворенности и вины. И в этой связи свойственная Джону манера постоянно цитировать Шекспира, его попытки отстаивать свою свободу, поведение праведника, способного на настоящее, глубокое чувство, – все это напоминает чужую одежду индейца, и чужое обличье, сквозь которое просматривается иная сущность персонажа – образ «истерика, мазохиста, страдающего от Эдипова комплекса» [15, с. 61], который в силу своей искусственности не может выступать чистым антиподом «цивилизаторскому» началу.

Пародийно-ироничный план осмысления образа Джона в романе Хаксли свидетельствует о демифологизации традиционного в литературе образа благородного дикаря\* – воплощения деревенской простоты нравов, противопоставленной городской распущенности, а также воплощения врожденной добродетельности человека до его соприкосновения с цивилизацией. Здесь отметим, что в романе Хаксли процесс соприкосновения Дикаря с цивилизацией метафорически трактуется не столько как отравление, сколько как самоотравление: «Я вкусил цивилизации и отравился ею... я вкусил своей собственной скверны» [13, с. 698]. В этой самохарактеристике Дикаря усматривается критическое отношение Хаксли к идее синтеза аполлонического / дионисийского, связанное с неприятием в качестве идеала ни «естественного», природного, ни цивилизованного человеческого типа. Более того, по мысли писателя, синтез этот опасен, поскольку именно он приводит к порабощению человека цивилизацией, поскольку свобода необходима человеку, прежде всего, для удовлетворения своих собственных желаний и инстинктов: «Индустриальная цивилизация возможна лишь тогда, когда люди не отрекаются от своих желаний, а, напротив, потворствуют им в самой высшей степени» [13, с. 695]. В этой связи и образ вечной революции как борьбы за свободу предстает, скорее, как поза самолюбования, как «грандиозный эффект», как игра, у которой не может быть серьезных последствий. Такое восприятие бунтарства, свойственное Бернарду Марксу, иронически оценивается автором:

*Бернард вышел гордо, хлопнув дверью, ликуя от мысли, что он один геройски противостоит всему порядку вещей; его окрыляло, пьянило сознание своей особой важности и значимости. Даже мысль о гонениях не угнетала, а скорей бодрила. Он чувствовал в себе довольно сил, чтобы бороться с бедствиями и преодолеть их, даже Исландия его не пугала. И тем увереннее был он в своих силах, что ни на секунду не верил в серьезность опасности.*

*Вечером он поведал Гельмгольцу о стычке с Директором, и отвагою дышала его повесть [13, с. 597].*

Эта же мысль, содержащая выпад против романтической концепции бунтарства, которое предстает слишком эстетизированным, звучит в конце романа:

*В натуральном виде счастье всегда выглядит убого рядом с цветистыми прикрасами несчастья. И, разумеется, стабильность куда менее колоритна, чем нестабильность.*

*А удовлетворенность совершенно лишена романтики сражений со злым роком, нет здесь красочной борьбы с соблазном, нет ореола гибельных сомнений и страстей. Счастье лишено грандиозных эффектов [13, с. 683].*

Таким образом, желанная гармония не может быть достигнута ни путем гармоничного единения, ни путем революции. В этом смысле представляется, что в антиутопии Хаксли содержится не столько критика конкретного социально-политического режима (пародия на демократический строй США, как отмечают исследователи), в романе сквозит разочарование в самой человеческой природе, исковерканной вследствие множества исторических и духовных экспериментов. В тотальном разочаровании Хаксли усматривается пессимизм Джойса, пришедшего к отрицанию человеческой культуры как таковой. По мнению исследователей, в романе «Улисс» Джойса три главных героя олицетворяют различные начала человеческого существования: Леопольд Блум – «всякий и каждый», воплощение первобытного инстинкта; его жена Мерион Твиди – пародия на образ вечной женственности, воплощение инстинкта деторождения, выродившегося в доминирование плотского начала и неприкрытую откровенность сексуальных влечений; Стивен Дедал – воплощение ущербного интеллекта [16, с. 272-273]. Эти же три начала человеческого существования просматриваются и в романе Хаксли, где Джон (наиболее распространенное английское имя, может содержать намек на джойсовского «всякого и каждого») являет воплощение первобытного инстинкта; Бернارد Маркс – воплощение интеллекта – так же, как и Стивен Дедал, замкнут в своем недовольстве миром и скептицизме. Некая ущербность психики Дедала проецируется Хаксли на физическую ущербность Маркса – в его портрете неоднократно подчеркивается низкий рост, непривлекательная внешность, контрастирующая с красотой его друга Гельмгольца, в психологической характеристике выделяются худшие стороны образованного интеллигента: мстительность, зависть, мелочность, трусость, склонность к интригам, хвастовству и т. п. Наконец, Ленайна Краун – воплощение сексуального инстинкта – так же, как и Мерион Твиди, озабочена исключительно своими связями. Подобно замыслу Джойса, герои «Дивного нового мира» представляют тройное «Я» одного героя в сочетании инстинктивного, рационального и чувственного начал, и в глазах автора не являются образцом ни в своем единстве, ни по отдельности, воплощая, по сути джойсовскую идею деградации человеческой души.

В этой ситуации сама постановка вопроса о поисках совершенного миропорядка и человеческого идеала становится бесперспективной, что и приводит исследователей творчества Хаксли к мысли о том, что «Дивный новый мир» представляет собой философскую книгу о несостоятельности самой идеи утопии [12, с. 19].

#### **Литература:**

1. Шпенглер О. Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории. – В 2 т. – М., 1998. – Т. 1. – С. 345.
2. Цит. по: Ли Сын Ок. Русская антиутопическая драматургия 1920-1930-х годов // Известия Российского государственного педагогического университета имени А. И. Герцена. – СПб., 2008. – № 37 (80). – С. 210-214. – С. 212.
3. Гудкова В. Рождение советских сюжетов. – М.: НЛО, 2008. – 456 с. – С. 13.
4. Бердяев Н. Демократия, социализм и теократия // Бердяев Н. Смысл творчества. – М.: АСТ: АСТ МОСКВА: Хранитель, 2007. – 668 с. – С. 605-627.
5. Давыдова Т. Т. Фаустовская коллизия в романе Евгения Замятина «Мы» // Гете в русской культуре XX века. – М.: Наука, 2004. – С. 128-143. – С. 138.
6. Чаликова В. Антиутопия Евгения Замятина: пародия или альтернатива? // Чаликова В. Утопия и культура. Эссе разных лет: В 2 т. – М.: ИНИОН РАН, 1992. – Т. 1. – С. 150-194.

7. Любимова А. Ф. Диалектика социального и общечеловеческого в романах О. Хаксли «О дивный новый мир» и Е. Замятина «Мы» // Традиции и взаимодействия в зарубежной литературе XIX-XX веков. – Пермь: Изд-во Пермского гос. ун-та, 1990. – 144 с. – С. 107-113.
8. Баран Г. П. Художественное пространство и время в романах Е. Замятина «Мы» и О. Хаксли «О дивный новый мир» // Творческое наследие Евгения Замятина: взгляд из сегодня: в 11 кн. – Тамбов: Изд-во Тамбовского гос. ун-та, 1997. – Кн. 5. – С. 38-43.
9. Киреева Н. В. Принцип полярности как способ структурной организации романов Е. Замятина «Мы» и О. Хаксли «О дивный новый мир» // Проблемы художественного миромоделирования в русской литературе XIX-XX веков. – Благовещенск: БГПУ, 1999. – Вып. 4. – С. 47-56; Киреева Н. В. К вопросу о типологической общности романов Е. Замятина «Мы» и О. Хаксли «О дивный новый мир» (1932): их связь с творчеством Ф. М. Достоевского и У. Шекспира // Творческое наследие Евгения Замятина: взгляд из сегодня: в 11 кн. – Тамбов: Изд-во Тамбовского гос. ун-та, 2000. – Кн. 9. – С. 97-105.
10. Дробышева И. В. Сюжетно-композиционные и образные инварианты антиутопии у О. Хаксли и Е. Замятина // Проблемы типологии русской и зарубежной литературы. – Белгород: Изд-во БелГУ, 2003. – 266 с. – С. 86-97.
11. Гальцева Р. А. Очерки русской утопической мысли XX века. – М.: Наука, 1992. – 208 с.
12. Анджапаридзе Г. А. Печальный контрапункт светлого завтра... // Хаксли О. Контрапункт. О дивный новый мир. Обезьяна и сущность. Рассказы. – М.: НФ «Пушкинская библиотека», ООО «Издательство АСТ», 2003. – 986 с. – С. 5-27.
13. Хаксли О. О дивный новый мир // Хаксли О. Контрапункт. О дивный новый мир. Обезьяна и сущность. Рассказы. – М.: НФ «Пушкинская библиотека», ООО «Издательство АСТ», 2003. – 986 с. – С. 525-710.
14. Лосев А. Ф. Очерки античного символизма и мифологии. – М.: Мысль, 1993. – 959 с. / Электронный ресурс. – Режим доступа: <http://www.philosophy.ru/library/lofef/01/3.html>.
15. Головачева И. В. Путь на Запад, путь на Восток: «иное» в утопиях Олдоса Хаксли // Известия Российского государственного педагогического университета. Серия Общественные и гуманитарные науки. – СПб.: Изд-во РГПУ, 2008. – № 11 (62). – С. 58-64.
16. Ивашева В. В. Джеймс Джойс // История зарубежной литературы XX века (1917-1945) / Под ред. проф. Л. Г. Андреева. – М.: Высшая школа, 1980. – 392 с. – С. 269-277.

#### Анотація

### **Г. СТЕПАНОВА. СИНТЕЗ АПОЛЛОНІЙСЬКОГО / ДІОНІСІЙСЬКОГО ЯК МОДУС РЕАЛІЗАЦІЇ ФАУСТОВСЬКОЇ ТЕМИ У РОМАНІ ОЛДОСА ХАКСЛІ «О ДИВНИЙ НОВИЙ СВІТ»**

У статті досліджується своєрідність синтезу та антисинтезу аполлонійського та діонісійського начал у романі О. Хакслі «О дивный новый мир». Спроба створення гармонічного світу та гармонічної особистості аналізується в аспекті реалізації у романі фаустовської теми. Процес деміфологізації ідеї гармонії та вічної революції у О. Хакслі розглядається у співвідношенні з осмисленням цих ідей у романі Є. Замятина «Ми».

**Ключові слова:** утопія, гармонія, аполлонійське, діонісійське, фаустовська культура, цивілізація.

**Аннотация**

**А. СТЕПАНОВА. СИНТЕЗ АПОЛЛОНИЧЕСКОГО / ДИОНИСИЙСКОГО  
КАК МОДУС РЕАЛИЗАЦИИ ФАУСТОВСКОЙ ТЕМЫ  
В РОМАНЕ ОЛДОСА ХАКСЛИ «О ДИВНЫЙ НОВЫЙ МИР»**

В статье исследуется своеобразие синтеза и антисинтеза аполлонического и дионисийского начал в романе О. Хаксли «О дивный новый мир». Попытка создания гармоничного мира и гармоничной личности анализируется в аспекте реализации в романе фаустовской темы. Процесс демифологизации идеи гармонии и вечной революции у О. Хаксли рассматривается в соотношении с осмыслением данных идей в романе Е. Замятина «Мы».

**Ключевые слова:** утопия, гармония, аполлоническое, дионисийское, фаустовская культура, цивилизация.

**Summary**

**A. STEPANOVA. APOLLONIAN AND DIONYSIAN'S SYNTHESIS  
AS A MODUS OF REALIZATION OF FAUSTIAN THEME  
IN ALDOUS HUXLEY'S NOVEL «BRAVE NEW WORLD»**

The article is devoted to the investigation of originality of synthesis and antisynthesis of Apollonian and Dionysian in Aldous Huxley's novel «Brave New World». Attempt of creation of the harmonious world and the harmonious person is analyzed in aspect of Faustian theme realization in the novel. O. Huxley considers demiphologisation process of harmony's ideas and eternal revolution in the ratio with understanding of the given ideas in Ye. Zamyatin's novel «We».

**Key words:** utopia, harmony, Apollonian and Dionysian, Faustian culture, civilization.