

УДК 821-111

Редина О.Н.*(г. Москва)*СТРУКТУРНО-КОМПОЗИЦИОННАЯ ОРГАНИЗАЦИЯ
РОМАНА О. ХАКСЛИ «ШУТОВСКОЙ ХОРОВОД»

Аннотация. Романы, созданные крупным английским прозаиком О. Хаксли в 1920-е гг., принесли ему славу сатирика, писавшего о судьбах послевоенной молодежи, которая исповедала «философию бессмысленности» (Б. Рассел). Однако значимость этих романов в английской литературе первой половины XX в. не ограничивается сатирой; каждый из них интересен своей структурно-композиционной организацией, особой писательской стратегией. В «Шутовском хороводе», втором из написанных Хаксли интеллектуальных романов, эта стратегия обнаруживает родство с театральной поэтикой.

Ключевые слова: «Потерянное поколение», фарс, контрапункт, трикстер, театральная поэтика, комедия дель арте, пьеса-маска, моралите.

O. Redina*(Moscow)*STRUCTURAL COMPOSITION OF ALDOUS HUXLEY'S
NOVEL «ANTIC HAY»

Abstract. Novels created by an outstanding English prose writer A. Huxley in 1920-s made him well-known as a satirist who wrote about the fates of postwar youth professing the “philosophy of senselessness” (B. Russell). However these novels are of great importance for the English literature of the first half of the 20th century not only because of their satire. The structural composition of each of them and peculiar author's strategy present a great deal of interest. In “Antic Hay”, the second intellectual novel written by Huxley, such strategy in some way relates to theatric poetics.

Key words: “Lost generation”, farce, counterpoint, trickster, theatric poetics, commedia dell'arte, masque play, morality play.

В судьбе крупного английского романиста Олдоса Хаксли (1894–1963) период 1920-х гг. занимает особое место: в эту самую продуктивную пору своей творческой биографии он создал интеллектуальные романы, которые, по признанию многих современников, сыграли исключительную роль в освобождении сознания англичан от догм викторианского прошлого. «Шутовской хоровод» [2] – роман, наиболее полно

выражающий то умонастроение молодых англичан 1920-х гг., которое у Б. Рассела получило определение «философии бессмысленности». Старый мир уходил в прошлое, новый не нарождался, и многие молодые англичане пребывали, по выражению одной из героинь романа, Майры Вивиш, в «безвоздушном пространстве», вакууме.

В отличие от первого романа О. Хаксли «Желтый Кром» (1921), где действие разворачивалось в усадьбе, события «Шутовского хоровода» (1924) происходят в Лондоне и его окрестностях. Расширение пространственных границ до масштабов единого для всех героев родного города позволило показать каждого в естественной, не только гостевой обстановке. Социальный статус героев остался неизменным: все они представляют средний класс, точнее, интеллектуальную элиту. Но если в усадьбе героям проще было отгородиться от тягот жизни и страданий людей бедных, обездоленных, то в Лондоне живыми картинами послевоенных бедствий и страшных судеб людей из низших социальных слоев Хаксли вынуждает своих героев задаться вопросом: «Имеет ли человек право быть довольным и сытым, имеет ли он право на образование и на хороший вкус, право на знания и на разговоры и на утонченную сложность любви?» [2, с. 75]. Этот отнюдь не риторический вопрос служит своего рода эмоциональным фоном для исследования того состояния морального и интеллектуального истощения молодых английских интеллигентов в первые послевоенные годы, когда не только тоска и ощущение тотального одиночества становится их уделом, когда они предаются надрывному веселью и совместному (или «стадному», как говорится в романе) прожиганию жизни. Бессмысленное кружение – мотив, заявленный в названии романа, прямо перекликается с мотивом гонок в романе И. Во «Мерзкая плоть», превращаясь в устойчивый образ-символ жизни английской «золотой молодежи».

Главный герой романа Теодор Гэмбрил-младший – «позитивный философ», которого «засасывает болотце его «я» [2, с. 138]. Небольшой период его жизни составляет центр романного действия – «вселенная располагалась вокруг него правильным узором, как железные опилки вокруг магнита» [2, с. 135]. Отправной точкой для пуска романного действия становится решение героя уйти из школы. Расставание с прошлым происходит сразу на нескольких уровнях. На метафизическом – это отказ от идеи «Бога как истины, бога как $2 \cdot 2 = 4$ », отказ от Абсолюта в пользу тотального сомнения, которое впоследствии выльется в кошунственный символ веры – «верую во единого печеночного глиста» [2, с. 53]. На профессиональном – это отказ от преподавания как идиотически бессмысленного занятия, на смену которому придет ком-

мерческое продвижение абсурдного проекта – производить «пневматические брюки» для стояния на молитве. На семейном – это решимость замуровать память о матери, которая «была доброй и потому умерла», и снисходительная жалость к отцу, погруженному в историю архитектуры и находящему единственную отраду в наблюдении за стаей птиц.

Кружение героя, бессистемное только на первый взгляд, имеет в романе четкую заданность. Гэмбрил-младший в процессе реализации своего коммерческого проекта сталкивается в Лондоне с носителями различных идейных и нравственных ценностей.

Портной Бодженос, изготавливающий первый образец немислимого «одеяния» для героя, оказывается зрелым мыслителем, воплощением здорового прагматизма. Твердо стоящий на ногах буржуа, он пускается в рассуждения о свободе, которая, по его мнению, существует только для немногих избранных – таких, как он сам и его клиент Гэмбрил, поскольку они не принадлежат к «стаду». В уста самонадеянного и самодовольного Бодженоса Хаксли вкладывает глубокие мысли о сущности происходивших в мире перемен. Краткая история революций на Западе, которую читает Бодженос, предстает как история надувательского круговорота. За словами Бодженоса слышится авторская интонация – Хаксли не доверял разного рода «лжерелигиям» вроде марксизма. Именно здоровый прагматизм «людей дела», по его мнению, обеспечивал в Англии сколько-нибудь возможную в послевоенные годы социальную стабильность. Круг таких людей, мало знакомый (и мало интересный) для Хаксли, как и круг обездоленных, в романе лишь обозначен. Зато круг людей искусства и науки прописан весьма основательно. Негативное отношение автора к литературной богеме, с которой он был хорошо знаком, нашло отражение в образе Меркаптана, автора «опытов», парадоксов, в которых давалась суровая оценка человечеству и развивалась «излюбленная тема о мелкотравчатости так называемого *homo sapiens*'а [2, с. 51]. Высмеивая модную в Англии увлеченность французским декадансом, Хаксли делает своего героя (тот подобен сатане, который носит ад в своем сердце, – «где бы он ни находился, это был Париж» [2, с. 52]) воплощением крайнего цинизма. В Меркаптане он проецирует конечную стадию высвобождения, в которую может завести упоенность «философией бессмысленности». Один из влиятельных лондонских критиков, Меркаптан на самом деле абсолютно глух к прекрасному. В рисуемом им идеальном мире (будуаре в стиле XVIII в.) не находится места подлинному искусству, а Толстой и Бетховен удостоиваются лишь местопребывания в передней. Хаксли удалось раскрыть внутреннюю уязвимость, слабость подобных «властителей дум» – при внешней их амбициозной

уверенности в собственной непогрешимости. Именно Меркаптан будет в прямом смысле избит одной из жертв его критики и не посмеет дать ей отпор. Как существо насквозь фальшивое (у него и фамилия настоящая другая – прислуга обращается к нему как к мистеру Пастеру, фамилия же Меркаптан ассоциируется с химическим элементом, имеющим отвратительный запах), он не выдерживает прямого столкновения с проявлением искренних чувств.

Объектом нападок Меркаптана оказывается один из центральных персонажей – Липиат. В образе этом угадываются черты Д. Г. Лоуренса, к которому Хаксли в пору написания романа испытывал двойственное чувство, в котором смешивалось уважительное восхищение и сострадание. Художник, поэт, композитор, Казимир Липиат раскрыт в романе в двойственном ключе: «одинокий титан» [2, с. 54], который высится как «статуя Свободы, колоссальный и одинокий» [2, с. 46], который готов положить жизнь, чтобы «вернуть живописи и поэзии место среди великих моральных истин» [2, с. 54]. «Мускулистый христианин-художник» [2, с. 63], он в то же время является объектом подтрунивания в среде искушенных интеллектуалов, поскольку «циничный титан» «бездарен, но мил». Липиат, как Дон Кихот, сражается с ветряными мельницами – благородство его помыслов не соответствует царящему духу времени. Он одерживает очевидную нравственную победу над Меркаптаном как карикатурным воплощением современной раскрепощенной личности, но терпит поражение от Майры Вивиш, которая, безусловно, может претендовать на роль героини своего времени.

Майра Вивиш, занятая «медленным умиранием» [2, с. 185], «умирающим голосом» [2, с. 80] «вещающая со смертного одра, на котором вечно пребывал ее беспокойный и усталый дух» [2, с. 73], поначалу предстает в образе роковой женщины из немого кино – она завораживает всех мужчин и, не избирая ни одного из них, медленно сводит с ума. Однако постепенно Хаксли прочерчивает трагедийную перспективу в героине. Ее мечта о том, чтобы организовать жизнь по принципу железной дороги («параллельные пути – вот в чем секрет» [2, с. 87]), мечта о свободе, где нет общения, а есть «пустой, первобытный мир, в котором можно делать все, что угодно» [2, с. 160] – лишь оборотная сторона понимания тщеты такой свободы. Потеряв за пять лет до происходящих в романе событий любимого (Тони Лэмб погиб на фронте, и то, что он жертва войны, подчеркнуто его фамилией, переводимой как «агнец»), Майра Вивиш (ее фамилия означает «живой пепел») существует как бы после смерти, существует с постоянным ощущением «никогда больше», негодуя от того, что «время убивает все» [2, с. 161]. Существующая с

пустотой в душе Майра не может ответить на страсть Липиата. И дело даже не в том, что она считает его нелепым неудачником. Просто на пепелище ничто скоро не зазеленеет. Встреча героев на сеансе позирования – не просто встреча не понявших друг друга людей, это символическая встреча двух времен – безвременья «потерянного поколения» как модификации горизонтального времени и времени вертикального, вечности, на которую ориентирован Липиат. Майре не может понравиться не льстящий ей портрет, на котором она предстала в каком-то изломанном облике. «Портрет тигрицы», «Портрет женщины, не знавшей любви» – так называет свою работу Липиат и пронизательно замечает, что это «вид на Майру ... сквозь ураган» [2, с. 82]. Любовь не скрывает от него, что Майру исковеркал «ветер жизни, дикий западный ветер» (о том, что это ветер перемен, говорится в оде высоко ценимого Хаксли поэта-романтика П. Б. Шелли). Но если для Майры этот ветер губителен, то для Липиата он – Бог, жизнь, а «жизнь возникает только из жизни, из страсти и чувства, из теории ее не извлечешь» [2, с. 84].

К подобной жизни окружение Липиата не стремится. Доведенный до отчаяния не столько провалом своей выставки, сколько открытием истинного мнения о нем Майры, он пребывает на грани самоубийства. Не менее символична, чем сцена с портретом, сцена, в которой Майра и Гэмбрил стоят перед дверью квартиры Липиата, обсуждают его, не зная, что тот дома и слышит, как «они перебрасываются его жизнью, его сердцем, точно теннисным мячом» [2, с. 234]. Действительно, Гэмбрил и Майра оказываются под стать друг другу, они выбрали «точку зрения», о чем сообщал Липиат в письме к Майре («каждый человек в одно и то же время «ходячий фарс и ходячая трагедия» [2, с. 215]). Герои выбирают фарс. Правда, Майра выбор этот делает вынужденно (вернее, он сделан за нее трагедией с любимым), а Гэмбрил – добровольно.

Гэмбрил, оторвавшись от прежней жизни, в кружении по Лондону претерпевает метаморфозы. Прельстившись белокурой бородой Колмена (этот герой, в котором воплощен варварский, граничащий с сатанинским инстинкт пожирателя чужих жизней, может считаться низовой, карикатурной версией жизнелюбивого Липиата, его трикстером), Гэмбрил покупает себе накладную бородку и наряжается в пальто с подложенными плечиками. Он стремится избавиться от себя, «мягкого, меланхоличного», и реализовать мечту о «цельном раблезианском человеке» [2, с. 102]. Новая внешность как карнавальная маска позволяет ему совершать немислимые поступки. В новом облике он не только заводит любовные интрижки, но и добивается выгодных условий для реализации своего безумного проекта. Однако когда судьба дарит ему

уникальный случай – знакомство с Эмили, девушкой редких душевных качеств, он сбрасывает чужую личину, не решаясь ее обманывать.

Описание любовного свидания Эмили и Гэмбрила принадлежит к числу самых возвышенных лирических страниц в романистике Хаксли. Эмили – «светлая, прозрачная цельность» [2, с. 164] – смогла на время вырвать Гэмбрила из шутовского хора, раскрыть подлинный «внутренний мир» [2, с. 151] Гэмбрила, в котором царят настоящие ценности – истина, добро, красота, тишина. Эмили возрождает в его душе память о матери и их летнем пребывании в загородном доме. Библейской аллюзией о семенах, брошенных на каменистую почву, Хаксли намекает на неподлинность самореализации героя и дарует ему еще один шанс – «нереальное, немислимое счастье быть вдвоем» [2, с. 158].

Структурные принципы организации этого эпизода являются важными для понимания концепции любви у Хаксли. Диалог героев сведен до минимума, а в кульминационный момент, в котором достигается слияние душ, – они замолкают. Молчание – одна из форм тишины и она является важным понятием в романном мире Хаксли. Тишина в любовном эпизоде воспринимается как контрастная пара шума: тишина в эпизоде свидания противопоставляется шуму шутовского хора, в который вовлечены Майра, Колмен и др., для них шум – одна из форм времяпровождения, своего рода наркотик. Гэмбрил связывает тишину с ушедшими ценностями – с природой, музыкой, отвергнутым им духовным миром.

Значимость концепта «тишина» в художественном мире романов Хаксли объясняется осознанием кризиса языка, столь характерным для культуры XX в., а также мистическими устремлениями писателя, которые наиболее сильно проявятся в его позднем творчестве.

Тишине полного счастья Эмили и Гэмбрила может соответствовать только «небесная гармония» – музыка, квинтет Моцарта G-minor, который герои слушают в концертном зале. Впервые Хаксли делает музыку не просто фоном, на котором развиваются события, а символом присутствия в мире высших сил. Во время прослушивания музыки Моцарта Гэмбрил видит «свет во тьме», видение это снимает дихотомию тела и души, которая, по Хаксли, лежит в основе всех противоречий мира, если тот погружен в горизонтальное время. Во время концерта через внутренний монолог Гэмбрила проходит библейская реминисценция: «Блаженны чистые сердцем, ибо они узрят Бога» [2, с. 154]. Но для Эмили мир, который к Гэмбрилу приходит как откровение, естествен. Для нее естественно воспринимать преходящее время, горизонтальное время и время вертикальное, вечность, в единстве.

Символическая функция свидания Эмили и Гэмбрила заключается в расширении временного пространства романа. Включая в себя прошедшее, настоящее и тем самым снимая противопоставление времен, эпизод утверждает вечность тех ценностей, которые обнаружались в общении героев. Встреча эта выводит читателя из конкретного времени Лондона 1920-х гг. в «вечность» и предстает как символ потенциальных возможностей человека. Не случайно в рамках этой главы (тринадцатой) звучит редкий для прозы Хаксли гимн человеку. «Но мощь человека – в его способности быть непоследовательным. Кругом голод, мор и война, а он воздвигает соборы; он раб, но в голове у него бродят непоследовательные, неподобающие мысли свободного человека» [2, с. 155]. Описываемый эпизод в романе – единственное событие в реальном, преходящем мире, которое соприкасает Гэмбрила с вечностью, которое причащает его к гармонии и единству мира. В момент активного духовного контакта Эмили и Гэмбрил освобождаются от текущего времени, сливаются с бесконечностью и прорываются во вневременное. Встреча с Эмили заставила Гэмбрила поверить в возможность любви, с помощью которой можно перейти от разобщенного, плюралистичного мира в мир единый, гармонический. Любовь как проявление вневременного во временном, текучем мире обретает у Хаксли мощное звучание.

Вторая жена писателя Лаура Арчера Хаксли книгу воспоминаний о муже назвала «Этот вечный миг» (*This Timeless Moment*, 1968). Слова эти часто повторяются в диалоге Гэмбрила и Эмили, и название книги Лауры воспринимается как реминисценция из «Шутовского хоровода», в котором раскрыто понимание писателем феномена истинной любви. Для Хаксли любовь – это пересечения мигнов вечности и единства, проявление единства людей на уровне времени горизонтального, в настоящем, и на уровне времени вертикального – в вечности.

Высокий пафос духовного единения героев обрывается следующей главой, в которой скучающая Майра резко переводит Гэмбрила из вечности в шутовской хоровод. Отказа Гэмбрила от дарованного ему шанса на счастье писатель не мотивирует – смиренное письмо Эмили, получаемое героем, открывает лишь печаль девушки, которая напрасно надеялась на возможность перемен в судьбе. Гэмбрил, не обманув ее в малом, предал в самом значительном – отказался быть рядом. Подтекст поступка Гэмбрила тем не менее очевиден: он смалодушничал, испугался столь высокой духовной планки, которая была предложена Эмили. Встреча с Майрой, сбившей его с пути истинного, – своего рода спасительное бегство. С Гэмбрилом, окончательно оправдыва-

ющем свое имя (оно ассоциируется со словом «глупец»), происходит очередная метаморфоза — он впадает в клоунаду, в клоунскую буффонаду. В обществе Майры он как рыба в воде, они друг другу «ничто» и могут кружить в вихре «великого ничто», попутно делясь любовными тайнами, низводя их до уровня незначительных эпизодов. Особая роль в этой клоунаде отведена вставному моралите, в котором пародируется значимость любви «как космического явления». В монологе чудовища объединяются те же понятия, что характеризуют и истинную любовь в романе: природа, музыка, гармония, красота, тишина. Для чудовища любовь также начало приятия мира, феномен, снимающий дихотомию души и тела, в своей потенции способный перерасти в божественную любовь. Есть в пьесе и намеки на мистические устремления человека, стремящегося через любовь понять природу явлений. Развязка пьесы трагифарсова: в стремлении возвыситься, прорваться к свету, схожему с тем, что виделся Гэмбрилу во время концерта, чудовище вскакивает на стул, подпрыгивает, чтобы стать выше человека, и падает, разбиваясь насмерть. Моралите пародирует, занижает историю встречи Гэмбрила с Эмили, подводя героя к успокоительному заключению, что «большая часть нашей жизни — это антракт» [2, с. 176].

Любовь к Эмили оказывается для Гэмбрила утопией (не случайно любовь эта лишена телесного плана, что было ехидно определено Колменом как «платоническое щупанье»). Гэмбрил сам не способен на реализацию подобной утопии. Будущность его тривиальна — ехать за границу, продвигать свой проект, писать автобиографию. Следует заметить, что склонность обособить нечто дорогое в утопию — черта у Гэмбрила явно наследственная.

У Гэмбрила-старшего, недовольного беспорядком и диссонансом современных улиц (в то время как среди старых была, по его замечанию, одна, похожая на симфонию Моцарта) хранится замечательный макет Лондона, каким тот мог бы стать, если бы после пожара 1666 г. его восстанавливали по проекту К. Рена. Недовольство современностью коренится в недовольстве всем ходом развития английской цивилизации на протяжении нескольких веков, когда была упущена возможность заменить диссонанс и уродство на красоту и гармонию. Несбыточности реализации этой идеи вторит и несбыточная мечта о возможном полноценном общении между людьми — стаи птиц, за которыми наблюдает Гэмбрил-старший, поражают его бессловесной коммуникацией, способностью к телепатии. Гэмбрил-старший убежден, что человек утратил эту способность потому, что большую часть жизни он проводит в мире вещей, подавляющих его.

Немаловажную роль в «Шутовском хороводе» играет ученый-физиолог Шируотер, которого Колмен справедливо причисляет, наравне с Липиатом, к числу редких верующих в окружении неверующих. Фигура полукомического толка — неудачливый муж, безнадежно влюбленный в Майру — он отчаянно хватается за занятия естественными науками, обещающими дать объективное знание о мире. Лаборатория Шируотера чем-то сродни той, что описана в «Острове доктора Моро» Г. Уэллса и наводит ужас жестокостью и бессмысленностью экспериментов. Мистик-ученый, как именует его автор, видит в науке панацею от неустойчивости современного мира, путь к обретению «ключа от абсолюта». Но и он обречен на «кружение» — если не по Лондону, во всех безумных затеях Майры и ее «стада», то на кружение в научных целях: в конце романа он отчаянно крутит педали экспериментального велосипеда, стоящего на месте. Его «ключ от абсолюта», как и рассказывается в анекдоте из жизни ученых, вполне может оказаться ключом от шкафа, где хранится абсолютный спирт.

В итоге почти все герои (за исключением Эмили и Липиата, являющихся цельными, «без трещинки», натурами) вовлечены в шутовской хоровод. Кружится Майра, превратившаяся в «трагическую маску», в «ничто», кружится Роза, чьи надежды на семейную идиллию потерпели крах — только тогда она стала идеалом для своего ученого мужа Шируотера, когда полностью утратила к нему интерес и догадалась, что в супружеском общении главное — быть образцом небытия. Кружится Меркапан, наслаждающийся обществом простодушных поклонниц его пустого таланта. Кружится и Гэмбрил-младший — только ему автор еще оставляет некую надежду на возможный выход из недостойного хоровода.

Природа «кружения» героев отнюдь не того рода, благодаря которому, как сказано Шекспиром, «весь мир вертится». Природу эту точнее проясняет образ хоровода «сатиров козлоногих», почерпнутый Хаксли у Кристофера Марло. Кстати, в одном из ранних стихотворений в прозе «Карусель» Хаксли представляет мир как сумасшедший дом, а жизнь как карусель, катание на которое пьянит, пока не заметишь, что в действительности ее приводит слюнявый идиот.

Образу мира как замкнутого круга соответствует и круговая композиция, в которой каждый временной отрезок жизни героев уподоблен очередному такту в движении танца, неизменно приводящего к исходной точке.

В романе Хаксли использует принцип контрапункта, который он впоследствии подробно обоснует в «Контрапункте» (1928). «Шутовской

хоровод» выстроен так, что персонажи его попеременно предстают перед читателем, причем движение по кругу как бы нарастает (единственный раз его прерывает эпизод свидания Гэмбрила и Эмили). Правда, достигаемая в романе полифония может быть определена как негативная, ориентированная не на гармонию, а на диссонанс. Особенно это ощущается в организации текста пятой главы, в которой на фоне прекрасного вечернего Лондона ведутся параллельные монологи и диалоги героев, включая обмен репликами незнакомого рабочего люда. Важен сам интерес, проявленный Хаксли к возможности одновременного изображения событий и донесения речи героев в литературе. К концу романа эффект одновременности приводит к слабой различимости действующих лиц, вовлеченных в хоровод. Каждый из них одинок, обособлен, но втянут общим потоком в «воронку», которая затягивает их жизни. Имя этой воронки – время.

Столкновение времени горизонтального и времени вертикального составляет основу романной модели «Шутовского хоровода», определяет структурно-композиционную его организацию. Горизонтальное время – это то, о котором в конце книги сказано: «темная река времени текла и текла» [2, с. 254]. Эта темная река питается буднями, бессмыслицей суеты и клоунады. Время это в романе символически обозначено «огнями» города, которые «блестят, мигают, гаснут», давая полную иллюзию веселости» [2, с. 242], «огоньками», к которым, как мотыльки на пламя, устремляются Майра и Гэмбрил.

Вертикальное же время – вечность, которая соотносена в романе с символическим образом звезд («в свете звезд добро, истина и красота становились одним» [2, с. 248]).

С противостоянием двух типов времени сопряжена и типология героев романа. Гэмбрил способен существовать и в горизонтальном времени и прорваться в вертикальное; Липиат стремится подчинить вертикальное время горизонтальному; Шируотер силится открыть новое измерение времени, которое отвечало бы принципам научного познания; Меркаптан и Колмен безнадежно погрязли во времени горизонтальном. Наиболее прозрачна соотношенность со временем женских персонажей, полярность которых предельна. Эмили целиком принадлежит вечности, Майра – времени горизонтальному. Поэтому выбор Гэмбрила, о котором уже говорилось, носит столь принципиальный характер: речь идет не о выборе возлюбленной (с Эмили у него отношения платонические, с Майрой – приятельские), а об избрании аксиологических ориентиров. Герою предоставляется возможность разорвать порочный круг, сделать верный, как кажется Хаксли, выбор, который тот пока не

в силах совершить. Открытый финал книги красноречиво свидетельствует о том, что герой остается на распутье. О том, что Хаксли и не задался целью выступать в качестве учителя или проповедника, свидетельствует письмо от 26 ноября 1923 г. Отзываясь на неодобрительную оценку, которую дал роману отец, Хаксли признается, что отображение послевоенного умонастроения молодежи – не главное достоинство книги. Интересна ее новизна, поскольку «категории, существующие обычно порознь – трагическое, комическое, фантастическое, реалистическое – будто соединены химической реакцией в какой-то единый сплав, и необычностью своею он поначалу отталкивает» [3, с. 224]).

Этот «единый сплав» состоялся во многом благодаря театральной поэтике романа, особым принципам его структурно-композиционной организации. Они были предопределены аллюзией, восходящей к строке о «хороводе сатиров козлоногих» из пьесы Кристофера Марло «Эдуард II» (1651, пост. 1693, оп. 1694). Исходный романский образ – хоровод, хоровод фиглярствующих персонажей – может быть реконструирован при обращении к упомянутой пьесе. В первой же сцене 1-го акта Питер (Пьер) Гевестон, который приехал из Франции в Лондон по призыву ставшего королем принца, отмахивается от бедных просителей и мечтает, как он заведет при дворе «итальянские маски», как будут услаждать взоры короля «хороводы сатиров». Учитывая спорность вопроса о том, какой именно подразумевается жанр (события пьесы разворачиваются в первую треть XIV в., а английские пьесы-маски и итальянская комедия дель арте – явления более поздние), предположим, что речь все же идет об итальянской комедии. В пользу итальянской версии свидетельствует биография К. Марло, да и Гевестон в пору расцвета своего фаворитизма одет в короткий итальянский плащ, обшитый жемчугом, на голове у него тосканская шляпа (Флоренция же, как известно, была родиной «ученой комедии»).

Однако претензии на утонченность флорентийских забав оборачиваются сначала фарсом, а потом трагедией. Итальянские маски Гевестона меркнут на фоне разыгрываемого Мортимером-младшим и королевой Изабеллой спектакля-заговора, который привел к свержению Эдуарда II и его театрально-гротесковой смерти. Слепота Гевестона и Эдуарда по отношению к страданиям простых людей делает их слепыми и в отношении близких. Кружение в хороводе увлекло их в водоворот смерти.

Увлечшая Хаксли пьеса К. Марло, в которой Гевестон и Эдуард подлинную реальность подменяют ее театрализованным подобием, не могла не повлиять на принципы структурно-композиционной органи-

зации «Шутовского хоровода», романа с особой театральной стратегией, в которой есть и черты драмы идей, и черты комедии дель арте. Как и в пьесе Марло, в романе есть оппозиция театрализованной жизни и реальной, трагедийной действительности – это не только послевоенная бедственная жизнь, которую ведут «низы» (встреча с этой жизнью происходит, когда голоса толпы диссонируют с речами героев), но и скрываемая жизненная драма главных героев.

Локализованное пространство (Лондон и ближайшие пригороды), время (ограниченное, всего несколько дней, концентрированное, время скорее не эпическое, а драматическое), действие (развивающееся безостановочно, по кругу, как на сценической вращающейся платформе, с эффектом simultaneity событий), концовка (с одновременной развязкой различных сюжетных линий – правда, при открытом финале), – все эти структурно-композиционные особенности романа роднят его с драмой.

Особые сценические условия потребовались как подмостки для героев романа, образующих «шутовской хоровод», – почти все они лицедействуют, и у звеньев этого хоровода есть итальянские, в духе комедии дель арте, параллели. В романе, укорененном в своем времени (времени «потерянного поколения»), можно обнаружить осовремененный, но вполне узнаваемый набор масок.

Пара стариков (Гэмбрил-старший и Портьюз-старший); Панталоне (Бодженос, как новая версия венецианского богатого купца); Доктор (Шируотер, кичащийся своей ученостью); Капитан (Меркаптан, чей статус модного критика сродни «хвастливому воину»); Тарталья (Колмен, выполняющий функцию судьи-остроумца, Вергилия, проводника по кругам ада).

Самая любопытная ситуация в наборе масок с Влюбленными. Истинно влюбленные в романе – Эмили и Липиат. Они жертвы, способные на истинное чувство и обреченные на фиаско в любви к Гэмбрилу и Майре. Последние, вполне в духе времени, образуют пару Лжевлюбленных. Майра Вивиш – первая фигура в хороводе – он спиралевидно вращается вокруг нее, этого «живого пепла» 1920-х гг. Маска роковой женщины, усталой, пресыщенной «тигрицы» скрывает душевную драму и страдание. Майре противопоставлена Эмили (единственная вне хоровода и без маски, живущая в мире Природы и музыки Моцарта). Остаться с ней, порвав с привязанностью к Майре, Гэмбрил-младший не в состоянии. Он организует циничную интрижку с Розы – и та надевает маску Влюбленной, становясь легкой добычей и веселым развлечением масок хоровода.

С особой тщательностью разработан сценический образ Гэмбрила-младшего. В первой главе он предстает в храме, в мантии школьного учителя. Мантия – атрибут маски Доктора, но с этим амплуа герой не хочет мириться и лелеет мечту об иной жизни, в которой пародируется ренессансная модель универсального человека, а у Гэмбрила на самом деле нет стези самоосуществления; его модус вивенди – праздное коллекционирование, которое доступно лишь богатому. Так что, в конечном счете, все сводится к проблеме денег. Надо бы прорваться в Тартальи – и под мантией строгого учителя, взглядом усмиряющего «балбесов», прорастает «хвост» – трубка, подающая воздух в «патентованные штаны». Итальянский колорит романа проглядывает в школьных сочинениях, которые проверяет Гэмбрил – они посвящены Рисорджименто; отец рассуждает с ним о величии итальянской архитектуры. Только Гэмбрил сможет соответствовать маскарадно-шутовской ипостаси итальянской культуры. В Лондоне, вырвавшись из мантии, герой наряжается так, что наметанный взгляд его портного определяет как нечто опереточное, «неглиже». Узкие черные брюки, куртка, широкополая шляпа, узконосые туфли – костюм вполне в духе комедии дель арте. Маска не определена, а сцена есть – Лондон, и Гэмбрил начинает кружиться в его хороводе. Оставшийся без мантии-футляра, не сформировавшийся как личность (что отмечает в разговоре его отец) Гэмбрил тяготится имеющимся амплуа – «некто мягкий и меланхоличный» – и примеряет новую маску. Приклеивает бороду, надевает, как уже отмечалось, пальто с подбитыми ватой плечами – теперь он якобы «цельный человек» раблезианского толка. Только телемские принципы реализуются у него в узко гедонистическом ключе: осмелев в ложно-маскулинном обличье, он завязывает любовные интрижки. И не ценит, что обличье, соблазнительное для начинающей тигрицы полусвета Розы, чуждо Эмили, которой истинный его облик оказывается дороже. Но хоровод не оставляет времени для разграничения истинного и ложного. Музыка Моцарта и звуки живой Природы заглушают голоса саксофона и гобоя. Речь идет об одной из ключевых сцен романа (в кабаре), которая удваивает эффект театральности в романе.

В кабаре Лжелюбленные оказываются на маскараде, с множеством молодых женщин, одетых флорентийскими пажами. Герои танцуют фокстрот под модную заокеанскую новинку («Что он Гекубе?», с ответом «Ровно ничего»). Исполняемые неграми фокстрот вторит состоянию Гэмбрила, предавшего Эмили, припавшего к Ничто и ставшего, по его признанию, «счастливым клоуном» [2, с. 174]. Атмосфера маскарада, изолированного от реальной жизни, имеет отчетливый ита-

льянский колорит – герой ассоциирует себя с Гримальди; духи Майры имеют запах итальянского жасмина. В театральную условность маскарада «инкрустирована» условность театральной постановки. Разделенное на зрителей и актеров пространство – это своего рода «театр в театре», как в «Гамлете», и, как в «Гамлете», «мышеловка» понятна не всем. Разыгрываемое на сцене представление воспринимается по-разному. Очаровательным похабным фарсом видится он Колмену, который придет посреди действия и приведет с собой Портьюза-младшего (они совершали круговое спиральное турне по аду, как Данте и Вергилий). Причем в пронизательности этому Тарталье не откажешь – он сразу пояснил, что Гэмбрил и Майра – отнюдь не Паоло и Франческа.

Разыгрываемое трехчастное представление – о рождении, безответной любви и смерти в сумасшедшем доме Чудовища (монстра) – напоминает моралите. Однако за «приятной возвышенной туманностью этих символических обобщенных фигур» [2, с. 179], как ернически отозвался о персонажах Гэмбрил, открываются принципы экспрессионистского театра. Пространство, в которое помещены персонажи, ограничено, как и в романе, Лондоном. Но, в отличие от романа, в котором фабульное и сюжетное время едины, в пьесе время драматическое значительно превосходит время сценическое. Если в романе время ограничено несколькими днями, действия героев замкнуты в хоровод, который будет кружиться и по окончании романа, то в пьесе, высвечивающей ключевые эпизоды жизни Чудовища, время драматическое охватывает всю его, пусть и недолгую, судьбу. «Возвышенная туманность» происходящего на сцене оказывается гораздо более близкой, адекватной реальности, нежели иллюзорная жизнь масок, которую ведут герои романа. Брутальность, экзатичность, свойственные пьесе, острота переживаемых Чудовищем чувств могут восприниматься и как трагедия, и как фарс. Как фарс воспринимает пьесу Колмен, его в ней более всего интересует проститутка. Гэмбрил же и Майра, скрывая друг от друга впечатления, обмениваясь легковесными репликами, под ее воздействием обращаются к сокровенному.

Удвоение театрального эффекта в романе призвано сорвать маску с маски, показать подлинное лицо Гримальди. Закрыв глаза, Майра признается себе, что живет в «бесконечном антракте», в ожидании, когда поднимется занавес, скрывший от нее дорогого человека. Гэмбрил же в состоянии «смешливой подавленности» возвращается к самому дорогому – образу умершей матери. Эффект остановки хоровода будет недолгим, не станет инициационным порогом, герои вернутся в хоровод парой масок. Майра в прежнем амплу роковой женщины будет запол-

нять антракты кружением по Лондону. Гэмбрил новой маской – может быть, Доктора-Автора – будет готовиться к отплытию из Англии и написанию автобиографии (она, кстати, видится ему историей костюмов).

Преодолеть дилемму «быть или казаться» героям не суждено. Театрализованная жизнь помогает забыть, заглушить воспоминания о своих страданиях и не замечать страданий других.

В «Шутовском хороводе» Хаксли, размышляя о духе своего времени, о судьбах «потерянного поколения», о бессмысленном кружении молодежи в хороводе сиюминутности, обращается к драматургической технике. Роман обладает чертами театральной поэтики. Это проявляется в композиционных элементах, способе представления событий, развертывании сюжета в череде сцен, особой повествовательной стратегии. Презентация персонажей (в форме третьеличного повествования, с использованием несобственно прямой речи) объемлет возможности и чистого присутствия героя и его иронически-дистанцированной оценки повествователем. Тяготеющий более к показу, нежели рассказу, строй повествования зачастую обнаруживает в романе не только драматургическую, сценически-театральную технику, но и кинематографическую, с присущей этому искусству способностью одновременного показа событий. В «Шутовском хороводе» доминирует конструктивный драматургический принцип со сценографической организацией пространства (бессмысленное кружение по городу, в танцах), доминирующей стилистикой комедии дель арте (исключающие индивидуальность маски), чередой переодеваний, подмен, обманов. Фарсовая атмосфера акцентирована обилием итальянских реплик, которыми перебрасываются герои. Как «театр в театре» предстает разыгрываемый в кабаре фарс, в символической форме воплощающий историю рождения, несчастной любви в юности и ухода из жизни в сумасшедшем доме Чудовища, которое олицетворяет отринутого «хороводом» изгоя. Антракты, три действия фарса перемежаются оценочными репликами героев, подтекст которых не оставляет сомнений в невозможности взаимопонимания – как и на сцене, где диалоги персонажей похожи на произносимые одновременно монологи.

Театральность структурно-композиционной организации «Шутовского хоровода» объясняется не только профессиональным знанием Хаксли современного ему театра, но и собственным тяготением к драме (впоследствии он будет писать пьесы). В 1920-е гг. писатель активно экспериментирует с романским жанром, создавая собственный стиль интеллектуального романа.

Литература:

1. *Хаксли О.* Шутовской хоровод // Хаксли О. Шутовской хоровод Контрапункт. Перев. И. Романовича. – М.: ООО «Бук Чембэр Интернэшнл», 1996. – 702 с.
2. *Huxley A.* Antic Hay. - L.: Chatto&Windus, 1929. – 328 p.
3. Letters of Aldous Huxley/ Ed. By Grover Smith. – N.Y.; Evanston: Harper&Row, 1969. – 992 p.