

мною...»); вечная, бессмертная любовь, которая возвышает человека и поглощает целиком («О, для чего тебя послал мне Бог?», «Ни расстояние, ни время...»). По мнению М.Л. Гомона, Шидловский творчески развивал мотивы поэзии В.А. Жуковского и предвосхищал А.А. Фета (2, с.54). В это же время он пишет драму «Мария Симонова». В духе Шидловского Достоевский тоже создает первые произведения, отрывки из которых читает у брата Михаила на вечеринке (из драм «Мария Стюарт» и «Борис Годунов»). В них чувствуется влияние Шидловского, увлечение Шиллером и Пушкиным. Наброски названных произведений до нас не дошли, и драматургом Достоевский не стал, но свидетельства о творческом опыте этого периода под сильным влиянием Шидловского имеют место в письмах и пометках, оставленных писателем (4; 7). Все сказанное помогает нам понять наполняемость и обоснованность слов Ф.М. Достоевского, от которых мы оттолкнулись в нашем исследовании – «... это был большой для меня человек».

### Литература

1. Алексеев М.П. Ранний друг Ф.М. Достоевского. – Одесса, 1921.
2. Гомон М.Л. Бирюченский друг Достоевского – В кн.: Литературная Белгородчина. – Воронеж, 1979.
3. Горбатов Л.Е. «Чтобы имя его не пропало...» – В кн.: Литературный Белгород. – Воронеж, 1970.
4. Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений: В 30-ти томах. – Л.; Наука, 1972-1991.
5. Достоевский в воспоминаниях современников. В 2-х томах. – М., 1964.
6. Достоевский Ф.М. Материалы и исследования. Издание продолжается.
7. Летопись жизни и творчества Ф.М. Достоевского. В 3-х томах. 1821-1881. РАН, Санкт-Петербург, 1993-1995.
8. Литературное наследство. Т. 86. – М., 1973.
9. Мочульский К.В. Достоевский. Жизнь и творчество. – В кн.: Гоголь. Соловьев. Достоевский. – М., 1995.
10. Нечаева В.С. Ранний Достоевский. 1821-1849. – М., 1979.

## **Роман Д.Оруэлл “1984” как художественное единство**

**Н.В. Бардыкова**

За пятьдесят лет, прошедших со дня публикации романа Джорджа Оруэлл “1984”, он неоднократно становился предметом острейших дискуссий зарубежных политологов, социологов, культурологов, философов, психоаналитиков, лингвистов и литературных критиков. В последние годы в спорах о нем приняли участие и российские исследователи. (1) Однако до сих пор книга Оруэлл (как особый художественно-эстетический феномен) нуждается в литературоведческом истолковании. Данная статья – попытка осознания некоторых особенностей художественно-эстетического мышления Оруэлл посредством выявления принципов расположения художественного материала, соотносительности его частей, внутренних связей и взаимодействия всех компонентов произведения.

Конструктивный строй книги и повествовательная манера Оруэлл не просты. В романе, четко подразделенном на три части и двадцать три главы, писателем графически наглядно обозначены главы-вехи на пути его героев. Но части, почти равные по объему, не тождественны по форме повествования. В первой из них повествование ве-

дется и от лица автора, и от лица героя, пишущего дневник, обнаружение которого грозит ему смертью. Во второй части к повествованию “от автора” подключается весьма объемный текст книги Голдстейна, чтение которой прерывается краткими диалогами персонажей (Уинстона и Джулии) и сопровождается авторскими репликами. Здесь Смит-повествователь не просто отодвинут на периферию повествования, а сознательно вытеснен. Мысли Смита как бы проецируются на теоретические выкладки Голдстейна, и эта проекция способствует более глубокому извлечению их смысла. В заключительной части повествование ведет один автор. “Авторских” голосов Смита и Голдстейна не слышно, ибо художественное пространство третьей части антиутопии – это пространство снятых оппозиций. Таким образом, роман Оруэлла – сложное единство, в художественное пространство которого как бы вложены четыре текста: его четвертый структурный компонент – “Приложение. О новоязе”, своеобразно выполняющее функцию эпилога.

Уже в первой главе (в авторском повествовании) названы три основных действующих лица: Уинстон Смит, Джулия, О’Брайен. В последующих главах первой части их количество увеличивается, и фактически здесь перечисляются все персонажи романа. Во второй части нет ни одного нового имени, и только в третьей, ближе к финалу, возникает новая “фоновая” фигура Бамстеда. Некоторые ненадолго появятся перед читателем (Чаррингтон, Парсонсы, безымянная учительница физкультуры, Сайм, Мартин, Тиллотсон, Амплфорт), другие будут присутствовать лишь в снах Смита: его мать, сестра, отец, жена выступят только как объекты воспоминаний, а не как субъекты общения. К образам-воспоминаниям добавятся “внесценические” персонажи, голоса которых прозвучат как бы “за кадром” (Старший Брат, Огилви, Резерфорд, Аронсон, Джонс). Все они значительно расширяют пространство и время произведения.

От убогой квартиры Смита (узкого, крохотного бытового пространства) протянутся нити к “мертвому” Лондону, к “Взлетной полосе № 1” (к Англии как провинции Океании), затем к Остазии и Евразии. Образуются два противоположных пространственных и оценочных полюса: с одной стороны – загородный лес, колокольня разрушенной церквушки, комната над антикварной лавкой, бедные кварталы пролов, а с другой, – мрачный дом Смита, пугающие здания столичных министерств, богатый парадный дом О’Брайена, минилюбов с колючей проволокой, замаскированными пулеметными гнездами и подвалами для пыток.

Время антиутопии не лимитировано заглавием. И хотя точкой его отсчета является настоящее (из жизни Смита выхватывается один год), тем не менее временная система координат не ограничивается годом, объективно локализованным самим названием книги. Историческая ретроспектива раздвигает временные рамки до семи десятилетий (за счет снов и воспоминаний героя о прошлом – “о легендарном мире сороковых и тридцатых”, а также за счет встроенного в роман трактата Голдстейна, в котором речь идет и о десятых-двадцатых годах); то есть историческое время романного действия – практически весь XX век.

На первый взгляд роман Оруэлла в структурном отношении может показаться фрагментарным, “мозаичным”, состоящим из разрозненных “пластов”: дневника главного героя, отрывков из сочинения Голдстейна, вкрапленных в романное пространство, приложения и собственно текста “от автора”. Но при ближайшем рассмотрении становится очевидным, что все компоненты многослойного произведения несут большую содержательную и функциональную нагрузку и при всей своей внешней самостоятельности представляют звенья общей цепи. Каждый “фрагмент” помогает соединению усложняющихся планов, “стыки” между которыми делаются все незаметнее, что способствует целостности романа. Чередование нескольких планов повествования, обеспечивающих взгляд “изнутри” и взгляд “извне”, их фабульная преемствен-

ность, внутренняя многоплановая ассоциативность и пространственно-временная общность выступают в качестве объединяющих доминант.

Несмотря на жанровую разнородность компонентов, они уживаются вполне органично. Их единство скрепляется общностью социально-эстетического задания. Это не элементы-антиподы. Их центры тяжести не помечены противоположными знаками. Образ тоталитарного мира, слагающийся из авторских зарисовок, из дневниковых записей Смита, из трактата Голдстейна, соединяет их пространственно и временно. Но многосоставное пространство романа характеризуется и сильным противонапряжением отдельных “полей” и их вторжением в границы друг друга(2), что вполне соответствует сущности конфликта Смита и О’Брайена, пребывающих в состоянии одновременного взаимного притяжения и отталкивания.

Однако оруэлловская установка на кажущуюся “фрагментарность” и “ключковатость” художественного рисунка оправданна. Такая организация материала – один из способов художественного воссоздания деструктивного бытия в тоталитарном социуме, находящемся во власти антагонизмов. Она иллюстрирует трагическую неразбериху “фантазмагоричного” тоталитарного мира (как мира без Человека), “разорванность” сознания его обитателей, логику их духовного существования (как логику личностного распада). Не станет исключением и Уинстон Смит, с помощью дневника которого Оруэлл ведет повествование “изнутри”, создает соотношенность идей дневника и трактата Голдстейна. Обращенные друг к другу, они, однако, не соприкасаются: текст трактата внедряется в художественное пространство второй части, в которой дневниковые записи Смита отсутствуют. Их структурное предназначение, по видимому, в композиционном уравнивании обеих частей романа. Кроме того, незавершенность дневника и трактата, отсутствие в них концовок демонстрируют разомкнутость художественных пространств двух частей произведения, чего нельзя сказать о его финальной части.

На важность места дневника указывает его графическая выделенность и ритмико-стилистическое своеобразие. Введение в роман дневника Смита мотивируется характером героя, его одиночеством, “духовным сиротством” и предшествующей конкретной ситуацией – увиденным в кино. Объем сделанных Смитом записей невелик – их менее десяти, и наличествуют они лишь в первой части книги. Начальная запись четко датирована: 4 апреля 1984 года; последующих датировок нет, но вероятнее всего записи делались только до 2 мая – дня первого свидания влюбленных, после которого Смит уже не прикасался к дневнику. Один месяц – таков фактически период ведения дневника, хотя непосредственное действие антиутопии длится почти год (апрель 1984 – март 1985). Однако временное пространство дневниковых записок гораздо шире: умение пишущего дневник из настоящего бросить взгляд на прошедшее – свидетельство его способности победить тем самым свою подчиненность трагическому настоящему.

Так, в дневнике имеется запись о случае трехлетней давности, “рвущем душу воспоминаний”, – встрече с проституткой. Словно монтажно соединенные “кадры” фильма прокручиваются в памяти Уинстона, а затем регистрируются на бумаге жуткие подробности, составляющие серию ретроспективных “кадров”: убогая полуподвальная кухня, женское лицо-маска, беззубый “черный, как пещера”, рот старухи, ее грубые, вульгарные манеры. Дневниковое пространство локализуется в основном в бытовых реалиях жизни пролов: неосвященные лестницы кинотеатра, совместный просмотр с ними фильма о войне, их естественные реакции на увиденную в кадрах жестокость, драка женщин у ларька из-за кастрюль. Но немногочисленные лапидарные сухие, протокольно-бесстрастные, лишённые знаков препинания записи Смита, стиль которых сформировался под влиянием его ежедневной работы в миниправе, – выражение страшного душевного напряжения ге-

роя, находящегося на грани психического срыва. Потому пять раз подряд рука его произвольно выводит призыв: “Долой Старшего Брата!”

От дневника, преломляющего действительность в сознании индивида, постигающего не только логику, но и психологию человеческого деяния, читатель вправе ждать большей степени искренности, чем продемонстрировано. Как правило, автор дневника, стремясь к себе, открывает себя до предела, не притворяясь, не прячась, не подавляя внутренние движения души. Герою предоставлена возможность сломать в себе марионетку и пробиться к человеку – пусть задерганному, измученному, отчужденному, но настоящему, живому. Смит-повествователь наедине с собой, сосредоточен на самом себе, к самому себе обращен. Главный предмет изучения – не внешнее, а внутреннее, не вещественное, а его отражение в мысли и чувстве. Однако дневник Смита – не исповедь, хотя именно на “экстазы” откровенности, смитовские самораспятия и рассчитывает О’Брайен, экспериментирующий над чужим “я”. Для О’Брайена дневник Уинстона – пример “мыслепреступления в действии”, исходная точка задуманной интриги, рискованной для Смита игры, ведущей его к полной капитуляции, к идеальной отрицательной величине.

Если дневник Смита – хроника ординарных проявлений личной жизни с ее ужасными, но привычными атрибутами, то запрещенный трактат Голдстейна – средство перевода мелочей повседневного быта в крупный план. С помощью опальной книги “врага народа”, “отступника и ренегата” вскрывается внутренняя суть событий частного, биографического порядка, зафиксированных в дневнике героя. Это ключ к расшифровке господствующих социальных законов, являющихся (по замыслу Оруэлла) главными антагонистами героев. Если в дневнике проблемы ставятся на конкретном жизненно-практическом уровне, в своем психологически-субъективном толковании, то в трактате Голдстейна они переключаются в иной регистр: раскрывается их объективная социально-политическая и философская квинтэссенция (3). В результате личная трагедия Уинстона и Джулии обретает исторически-определенную сущность.

Раздвигая временные рамки повествования до нескольких десятилетий (начиная с 1910-х годов), автор трактата тезисно излагает концепцию государства, основанного на идее “олигархического коллективизма”. Именно в этой части романа время становится историей. “Книга в книге” – ввод в историю, расширение смысла происходящего до масштабов истории. О’Брайен, принимающий на себя роль дьявола-искусителя, подсовывающий Смиту “еретическую” книгу – своеобразный “запретный плод” с древа познания (мотив истинности знания – один из центральных в романе), тем самым провоцирует его на новое “грехопадение”. Но со многими моментами голдстейновской версии истории Океании Смит согласен, поэтому книга Голдстейна не становится абсолютным “откровением” для героя. (4) Это доказывается и композиционными средствами, ее местом в романе: крамольный трактат включается в повествование только после того, как читатель неоднократно удостоверяется в “мыслепреступлении” Смита – его неприятии режима-палача.

Здесь налицо присоединение, совпадение позиций Смита-читателя и Голдстейна-автора. На совмещение их точек зрения указывает и общая для обеих структур (дневника и вставной книги) разомкнутость. Отсутствие концовок, принципиальная незавершенность – серьезный аргумент в пользу предположения о том, что познание истины героем-рецептором лишено завершенности, безусловности, оно развивается как приближение к правде. И в целом книга Голдстейна – это уже другой уровень развития одних и тех же идей Оруэлла, связанных с типичным для тоталитарного государства социально-политическим и идеологическим инструментарием. (Поглощение прошлого настоящим – одна из этих стержневых идей). Введение трактата в антиутопию убежда-

ет нас в том, что постоянное возвращение к глубинным смыслам – кардинальный принцип художественного мышления Оруэлла.

На страницах трактата возникает монофоничный, идеологизированный антимир, имеющий (как и у Е.И. Замятина в “Мы”) энтропийно-разрушительный характер. Перед Смитом-читателем – социокультурная реальность с избыточной мерой зла: бесконечные войны, “недели ненависти”, “распыления”, различные табу, авторитарные идеологемы, не подлежащие смысловым коррективам. Голдстейн рисует образ деспотического государства, с неумолимостью рока уничтожающего сопротивляющихся, присвоившего себе функцию судьбы, рока, фатума, не подвластных человеку.

Основа деятельности всех институтов Океании, по утверждению Голдстейна, – двоемыслие (“способность одновременно держаться двух противоположных убеждений”). “Война – это мир!”, “Незнание – сила!”, “Свобода – это рабство!” – таковы важнейшие лозунги антимира идеологической сюрреальности, перевернутых дефиниций, извращенных смыслов. Это “реальность” абсурда, фантазмагии, мистификации. Фантазмагоричен и “новояз” – официальный язык Океании, показатель катастрофичности и абсурдности бытия, кризиса культуры; с его помощью сюрреальность воссоздается в терминах самой сюрреальности. Адаптированный, суррогатный язык блокирует духовную жизнь в обществе. Химеры “новояза”, метаморфозы агонизирующего антиязыка – порождение сюрреалистических и абсурдистских трюков, образующих бытие сверхтоталитарного государства. По сути своей это распавшийся язык, превращенный в докультурную материю.

Но книга Голдстейна – мистификация, как и другие составляющие сюжета: псевдолавчонка “старьевщика” Чаррингтона, вымышленная подпольная армия “Братство”, О’Брайен, позирующий в роли старого оппозиционера. В создании трактата принимал участие и О’Брайен. “В согласии с проповедуемым им солипсистским подходом, реальности не существует, и в мире “1984” это действительно так: для жителей Океании существует только гиперреальность, фабрикуемая бесконечными телекранами”. (5) О’Брайен – провокатор, персонификатор авторитарной власти, уподобляется иллюзионисту, в течение семи лет конструирующему абсурдные, мистификационные ситуации, внутри которых часто оказывается и Смит, не осознающий их иррациональности и фантазмагоричности. Жизнь для О’Брайена, человека антагонизированного, милитаризованного сознания, – “иллюзионистский театр”, жестокий аттракцион. Он не видит разницы между моделированием действительности и самой действительностью: “реальность” абсурда – единственно доступная ему реальность. Смиуте же он отводит роль трагического игрока “сверхиллюзиона”, для которого изменение игровых обстоятельств означает вывод из игры и смерть.

Сама же “опальная” книга, ставшая очередной подделкой, – пример сюжетного и образного парадокса. Из средоточия знания, культуры, исторической памяти она преобразуется в антикнигу, провокационную фикцию, ирреалию иррационального мира. Парадокс, заложенный внутри многих ситуаций романа, усиливает эффект абсурда, вскрывает “алогичную логику” тоталитаризма, демаскирует безумие тоталитарного социума. Наряду с гротеском, гиперболой, мистификацией он становится главнейшим приемом воспроизведения образа антимира, в котором дважды два – всегда пять. Из композиционной формулы парадокс, основанный на логике абсурда, трансформируется в формулу “вывихнутой”, вывернутой наизнанку действительности, которую моделируют о’брайены.

Деформированность жизни обитателей Океании подчеркивается и описанием снов, незаметно переходящих в утренние воспоминания героя. Сновидения и воспоминания Смита выполняют функцию развернутого комментария к его запискам. Толчком же к появлению этих снов бывают, в свою очередь, именно дневниковые записи Уинстона. Та-

ким образом количество планов, соприкасающихся друг с другом, участвующих в данный момент в повествовании, возрастает. Интенсивная мысль героя обеспечивает неутомимую работу памяти даже в снах. Сны и воспоминания, не зафиксированные в дневнике, организуют несколько пластов повествования “от автора”, связанных с прошлым героя, в то время как большинство его письменных заметок относится к сегодняшнему Уинстону и создает другое романное измерение – настоящее Смита.

Сны главного героя – это бытие его души, вторая ( пользуясь выражением А.Ремизова) “безответная реальность”.(6) Сны (также, как дневник, трактат, лингвистическое мини-исследование в приложении) – ключевой смысловой центр романа, имеющий и сюжетобразующее значение. В них реализуются первостепенные для художественно-эстетического замысла Оруэлла антитезы (свет – тьма, счастье – мука, рай – ад, вчера – сегодня, верх – низ ), находят дальнейшее развитие темы и мотивы, зазвучавшие в зачине антиутопии и продублированные в дневнике Смита (войны, смерти, тревоги, страха, ненависти, безумия, лжи, надежды, памяти, правды, свободы, права человека на личную жизнь).

В снах Оруэлл берет не первичное (жизнь в ее вещественном виде), а тяготеет к преломлению, “расщеплению” жизни индивидуальным сознанием. В художественно воссозданном сне уясняется сущность былого, “мифологизированного” по законам ночных видений. Большая часть снов – отрывочные картины минувшего, в обрисовке которых превалируют мотивы бездомности и сиротства. Они роятся беспорядочно, нарушая и логику, и хронологию. Чаще всего “ночной” Смит видит погибших мать и сестру, которые, как правило, были где-то под землей, во мраке, внизу: то ли в могиле, то ли в аду, то ли в салоне тонущего корабля. А Уинстон – на свету, наверху, на воздухе. Эти сны усугубляют боль и тоску героя, осознающего высшую ценность материнской любви и свою вину перед матерью.

Сны (их содержание, последовательность монтажа, перекличка, присущая им разветвленная сеть лейтмотивов) служат углублению психологической характеристики персонажа, раскрытию центральных тем и во многом способствуют завязыванию сюжетных узлов романа. Так, пересказанный уже в самом начале давнишний сон о стене тьмы, из-за которой Смит слышал голос О’Брайена, пророчивший их встречу “там, где нет темноты”, станет сном-лейтмотивом. Он будет неоднократно возвращаться, каждый раз “мистически” угадывая крутой поворот в судьбе героя ( к примеру, появление Смита в доме О’Брайена и в подвалах минилюба).

Счастливый сон о Золотой Стране (своеобразное продолжение сна о матери, погружающейся в глубину ) – намек на реальное место первого свидания героя и героини. Он же повторится в тюрьме. Как часть “комбинированного“ сна (когда ожидание пули в тюремном коридоре переходит в видение Золотой Страны) он окажется предвосхищением развязки, предвестием перевода героя в камеру пыток. Сон о матери с ее неповторимым “охранным” жестом руки, увиденный Смитом в комнате, снятой влюбленными, напомним о себе наплывшим на Уинстона видением во время визита в дом О’Брайена. Постоянно преследующий героя кошмарный сон о крысах сначала “материализуется” в комнатенке Чаррингтона, полной крыс, а затем в пыточной камере, в которой Смит, проведенный своим мучителем через стадию неразличения сна и яви, начнет блаженно грезить о пуле в затылок.

В снах Смита все зыбко, кошмарно, нестабильно. Они – не способ бегства от действительности, не спасение от нее, но и не форма протеста героя. В них – отражение жизни как трагической метаморфозы. Их фантазмагорическая логика – это логика подсознания, определяемая катастрофичностью бытия. Исключением из созданных в одной и той же стилистике снов героя является сон о Золотой Стране, который разрушает это единообразие и может быть рассмотрен в качестве единичного примера функцио-

нирования сна как оплота сопротивления “цензуре” (в ее советском и фрейдистском истолковании).

Пристальный интерес к подсознанию Смита (сны, по Оруэллу, – адекватны подсознания), умение О’Брайена читать чужие мысли и сны (мотив угадывания) – отголоски идей Фрейда о могуществе импульсов подсознательного, “сверх – я” и юнгианского психоанализа, теории Юнга о “коллективном бессознательном”, о наличии у человека нескольких экзистенциальных “теней”. В оруэлловской Англии, официальное мышление (“двоемыслие”) граждан которой основано на централизованном гипнозе и самогипнозе, поводом для ареста не случайно становятся слова, произнесенные во сне (Парсонс). Вторжение в сны, изолированное манипулирование и контроль над ними – одна из целей перевоспитательного процесса О’Брайена, знающего о снах Смита больше, чем он сам (в частности, о “мигах паники в его снах” и открытой крысобоязни).

Смит из финала романа, “грезящий правильно”, “видящий правильные сны”, – очередное доказательство психологического господства инквизитора-провокатора.

Сфера большинства снов – происшедшее, то, что герой не волен изменить, сфера, в которой цепь причин и следствий расчленена. Но для Оруэлла смысл не в самом событии, а в движении через событие. Тень от ночного эпизода падает на другой, далеко отстоящий во времени, но близкий по значению, заставляя “дневного” Смита постигать сцепления, закономерности истории, искать прошлое в кварталах пролов. Вступая в запрещенные контакты с ними, Смит пытается увязать прошлое с настоящим и будущим: “Если есть надежда, то она в пролах”. Путешествие по их кварталам – это средство “оживления” генетической памяти, возвращения к прошлому, противостояния силам разрушения, расстроившим связь времен в мире “1984”.

Но иногда временной зоной снов Смита оказывается будущее, облекающееся в форму утопии. Так личное пространство героя расширяется, отражая внутреннюю потребность Уинстона в разомкнутом мире, разомкнутом социуме. Это сон о Золотой Стране (своеобразной модификации земного рая), в котором глубоко символична каждая деталь, создающая особое “утопическое” пространство, характеризующееся разомкнутостью и легкопроходимостью. В системе оруэлловских ценностей разомкнутый мир – мир позитивный, идеальный, мир природы, любви, красоты, добра, истины и свободы. Только здесь жаждущий обновления человек пребывает в естественно-гармоничном состоянии. Это “Эдем”, перенесенный во вне, но который человек должен найти в себе. Обрести этот “рай” – значит стать идентичным самому себе.

Топика снов-видений осуществляет здесь на глубинном уровне мифологическую “подсветку” сюжета. Библейские “шифры”, аллюзии выражают соприкосновение временного с вневременным, вечным : мужчина и женщина из данного сна – новые вариации Адама и Евы. Роль “райских куц” выполняют вязаи и ветлы, освещенные лучами солнца, “упругая травка”, лесные тропинки, “ленивый ручей”, тихая заводь с плотвой. Образ “рая” чувственно нагляден, опредмечен (по линии разработки “рая” как леса), и его яркий свет – антитеза “тьме внешней”, лежащему за его пределами миру “шевелившегося хаоса”. Безмянная женщина, являющаяся во сне, сбрасывающая с себя одежду прекрасным взмахом руки, – символ изначальных “вечных” ценностей, которые противостоят любым изменениям во времени. “Изыществом своим и небрежностью жест будто уничтожал целую культуру, целую систему: и Старший Брат, и партия, и полиция мыслей были сметены в небытие”.

Золотая Страна, которую хочет отыскать Смит, – место вечного цветения и благодати, счастья и исполнения желаний, смеющихся и радующихся людей, существующих совсем в ином измерении, чем жители Океании. И это выразительно подчеркивается антитезой тепло – холод в названии стран. Золотая – светоносная, “светозарная” страна, “залитая ясным светом, открывающим глазу бескрайние дали”, плодоносящая

земля, разомкнутое пространство природы. Океания – холодный, грозный и чуждый человеку океан, океан ненависти и войны. Не случайно, мотив холода, один из магистральных в романе, определяет “градус” воспоминаний пробудившегося героя о его жене Кэтрин, воспоминаний, эмоционально и этически контрастных сну-видению и создающих новую антитезу: счастье – мука.

И только раз сну о Золотой Стране суждено материализоваться, стать зримо конкретным – при первом свидании с Джулией, когда Уинстон “узнает” место их встречи : лес, “лужицы золотого света”, “землю, туманившуюся от колокольчиков”, “крохотную лужайку, огражденную сплошной стеной кустов”. “Он знал этот пейзаж... Неровной изгородью на дальней стороне встали деревья, ветки вязов чуть шевелились от ветерка... Где-то непременно должен быть ручей с зелеными заводами, в которых ходит плотва”.

В героях пробуждается упоение природой. В пространстве приветливой природы они ощущают “райское блаженство” и открывают свое человеческое предназначение, свою родовую первосущность.

Словно очарованные дети, они наивно восхищаются лесной музыкой – поющим в орешнике “для собственного удовольствия” дроздом. Свободная птица, оживляющая пейзаж, становится олицетворением радости земной и заставляет читателя вспомнить о детях, как о “птичках небесных”. Так, подключая тему “райской птички” к теме “золотого века”, Оруэлл говорит об их родственности и даже взаимообусловленности. Только будучи в “детски-просветленном состоянии”, Смит способен оценить красоту Джулии, заметить веснушки на лице любимой, ее “легкую дерзкую улыбку”, “податливое, как вода, молодое сильное тело” и испытать незнакомые чувства : искренность, простодушие, наивность, радость, детскую непосредственность. Одиноким, осиротевшим, внутренне опустошенным Смит и Джулия обретают силу, здоровье, безопасность и покой, слившись с природой, прикоснувшись к земле. Мать-природа вызывает в них мечты о чистоте, естественности, очищении и настоящей любви.

Впервые Смит видит себя в Золотой Стране еще до начала основных событий романа. Сон – предсказание встречи с Джулией, своего рода рубеж, разделяющий прежнюю жизнь героя и новый путь к возможному спасению через любовь. Впоследствии он приходит к Уинстону в тюрьме: ему снится собственный расстрел, происходящий в Золотой Стране.

Именно здесь в последний раз звучит мотив неизбежной тоски по дали, связанный с образом Золотой Страны. Сон-предвестие – “сцена” для будущего трагического, крайне напряженного действия. К этому моменту Смит уже сделал много шагов по кругам тоталитарного ада, но все еще надеялся на возможность “сохранения души в неприкосновенности”. И так как герой уже близок к признанию себя неотъемлемой частицей “нового времени”, когда есть только “страх, ненависть и боль”, сон обретает “роковой” характер, предвещает отправку героя в комнату 101, образ которой может быть осмыслен как символический хронотоп “последнего порога”.

Зона зла постоянно вытесняет зону добра. Но “адское” пространство, поглощающее героя, как это ни парадоксально, не расширяется, а сужается в конце произведения до масштабов комнаты пыток, а затем и до размеров клетки с крысами, вселяющими панический ужас в героя. Падение У. Смита предопределено емкой “многоговорящей” деталью сна – расстрелом в Золотой Стране. В этом “кадре” сна связь между пространством и происходящими в нем событиями передается уже по принципу контрастного отображения: в пределах “утопического”, “идиллического” и гармонического пространства разыгрывается трагедия. Утопия не выдерживает проверки на жизнестойкость: снять острый конфликт гармонией нельзя. Этот эпизод призван выявить и утопическую основу самого художественного образа Золотой Страны, не-



сбыточность мечты о возрождении утраченного рая, “золотого века” человечества, и иллюзорность освобождения человека Духа – высочайшей ценности тысячелетней истории – от общества ( в том числе и тоталитарного).

Подчеркнутая ограниченность, закрытость, сжатость – доминантные характеристики не только личного пространства героя, замкнувшегося в себе, в стенах своего дома, но и тоталитарного социума в целом. Роман не случайно открывается описанием мрачной комнаты Смита, а завершается изображением комнаты 101 и находящейся в ней крысиной клетки: чем уже и замкнутее пространство, тем мистифицированней оно для идеологии, для общественного сознания. Надежд на выход героя в другое духовное пространство нет. К этой мысли подводит читателя и безлюдный личный топос Уинстона, предавшего свою возлюбленную, и его отказ от записок. В финале Смит-повествователь полностью сливается со Смитом-героем, становится тождественен, идентичен ему как предмету изображения.

Путь Смита (как автора дневника, читателя недозволенного сочинения Голдстейна, как человека-функции, создателя социальных мифов, в которых нуждается тоталитарное государство ) – это не путь по вертикали (путь духовного совершенства) и не горизонтальный (путь трагического самопознания изуродованного системой интеллектуала), это движение по замкнутому кругу. В конце романа бывшие антагонисты, фигуры которых располагаются на пересечении центральных осей композиции, уже не контрастируют : их синхронность буквальна, абсолютна, окончательна. Герой, охваченный “фантомным” страхом, уступает натиску жестокой “сюрреалистической” действительности; его уделом становятся распад и “стирание личности” (по слову Оруэлла), потеря культуротворческого потенциала, духовных, интеллектуальных и волевых качеств. Теперь для Смита (как и для О’Брайена) нет разницы между реалией и ирреалией: они проникают друг в друга и взаимопоглощаются.

Новый человек, полученный в результате попыток в комнате 101, – расчеловеченный человек, утративший духовность, нравственную чувствительность, свободу предпочтений и выборов. Это пленник общества “1984”. Он не осознает ни своей несвободы, ни саморазрушения, ни тех трагических метаморфоз сознания, которые обращают его в носителя идей “новой сюрреальности”, ориентированной на “закономерности” хаоса и абсурда, на иррациональность мышления, превращение временного и локального в абсолютное и всеобъемлющее, на относительность добра и зла.

Человек, мечтающий о рае, еще при жизни обретает ад. Растерзанное, развороченное внутреннее “я”, паралич души, отречение героя от любви, красоты, истины – такова плата за контакты и союз с темными “метафизическими” силами, олицетворенными в образе О’Брайена. Смит, закрытый для добра, уходит во “тьму”. Эти стержневые для художественной концепции романа идеи подчеркиваются и мрачным колоритом развязки, совпадающим с цветовой гаммой экспозиции. Время будто застывает, круговое движение героя кончается; они возвращаются на исходные позиции, на свои постоянные места в зоне мертвого холода. Годовой круг замыкается, демонстрируя завершенность конфликта Смита и О’Брайена. Но как справедливо заметил А. Зверев, в романе “важна не фабульная развязка, которую легко предвидеть : герои не выдержат, сломятся, вернутся из подвалов образцовыми представителями нации фанатиков. Иной исход противоречил бы духу книги. Тем не менее самое важное в ней – неизбежность возникновения конфликтной ситуации, хотя режимом сделано все, чтобы в его рамках это было нереально.”(7)

Роман, фабульно завершающийся предательством, духовной смертью Уинстона, имеет небольшое авторское приложение о новоязе – специфичный десятистраничный эпилог. Это отнюдь не искусственное дополнение: Оруэлл, лишаящий своего ге-

роя дара слова, вводит в роман лингвистический “пассаж” об участии слова в авторитарном государстве. Новояз – фактически язык нового, смиренного, Смита.

Приложение – при всей своей внешней автономности в тексте – фактор, безусловно, содействующий завершенности общей конструкции произведения. С его помощью судьба слова воспринимается читателем как “дубликат” судьбы человека. Образ слова, искаленного “остервенело правоверными интеллектуалами”, напрямую соотносится с образом загубленного, изувеченного человека. Оруэлл показывает, как процессу деструкции человеческой личности сопутствует процесс разрушения языковых оснований. Слова из новоязовского словаря (с их фальшивым и вечно меняющимся смыслом) – знаки-эмблемы нового социально-психологического типа поведения персонажей.

Слово как самостоятельная субстанция, познание которой обеспечивает героям внутреннюю свободу, в мире “1984” не существует. С Уинстоном и Джулией проделывают то же самое, что и с веками складывающимся староязом : их подвергают “чистке”, насилию, унификации и нивелировке. Подобно лингвистам-новоязовцам, главные герои оказываются в финале сторонниками простейших схем бытия и предельного упрощения человека. Таким образом, функции “лингвистической антиутопии”, рисующей мир “сломанных” слов, многозначны: это и средство создания новой модели мышления граждан Океании, и прием актуализации, углубления проблем, волновавших писателя на протяжении всей жизни, это и способ расширения трагического романного пространства, усиливающий драматизм финала.

Кольцевое построение, многократное возвращение и варьирование центральных тем, чередование их с побочными мотивами, также повторяющимися, способствуют органическому единству произведения. Художественный строй книги Оруэлла эстетически целесообразен и убедителен. Несмотря на кажущуюся самостоятельность и обособленность записок героя, вставного политического трактата, лингвистического приложения (как содержательных конструктивных единиц), они входят в структуру романа в качестве его неотъемлемых компонентов.

Многие мотивы, звучащие в авторской экспозиции, повторяются, обогащенные, в дневнике Смита, сочинении “Голдстейна”, затем снова в повествовании “от автора” (в приложении, в описаниях воспоминаний Смита, его снов и видений). В снах резче, обостреннее выступают мысли и чувства героя, приглушенные, притупленные в моменты его бодрствования. Явь, полузабытые, сон, изображаемые Оруэллом в технике кинематографических наплывов, предстают как формы сложные, переходящие одна в другую. Грани между ними практически размываются (8), ибо они – составные части одной и той же “виртуальной”, мистифицированной реальности. В ней реальны лишь тьма и клетка, в которую загоняют человека, отведя ему место крысы.

В ходе анализа структуры оруэлловской антиутопии выявляется характерная для нее смена пространственно-временных планов, прихотливое сочетание утопического и антиутопического (как результат бинарного членения жизненных процессов и явлений), фрагментарность разных жанров внутри романа, помогающие “прочтению” имплицитных смыслов сюжетных линий и фабульных ситуаций книги.

В конструктивном строе произведения и его повествовательной манере художник реализовал свое углубленное ощущение трагизма, катастрофизма, глобальной расчлененности мироустройства и бытия “искаженного” человека, попавшего в систему кривых зеркал (идеологических, политических, экономических, духовных, нравственных), где каждое последующее “отражение” уродливее и страшнее предыдущего.

Антиутопия “1984”, в которой раскрылись многие особенности художественно-эстетического мышления ее создателя, – наглядное свидетельство экспериментально-поискового типа творческой деятельности Джорджа Оруэлла, занявшего достойное место среди выдающихся антиутопистов XX столетия.

## Литература

1. См., к примеру: Чаликова В.А. Утопия и свобода. – М., 1994. – С.8-65; Недошивин В. Свиньи и ... звезды. Проза отчаяния и надежды Дж.Оруэлла // Оруэлл Джордж. Соч.: В 2-х тт. – Пермь, 1992. – Т.2. – С. 297-315.

2. Приведем в связи с обсуждающимся вопросом слова Ю.М.Лотмана: “ На каком уровне ни взяли бы мы художественный текст – от такого элементарного звена, как метафора, и до сложнейших построений целостных художественных произведений – мы сталкиваемся с соединением несоединимых структур”. – Лотман Ю.М. Культура и текст как генераторы смысла // Кибернетическая лингвистика. – М., 1983. – С.26.

3. Существует предположение, что создавая книгу Э.Голдстейна, Оруэлл опирался на работы Л. Троцкого (“Преданная революция”), Б. Рицци (“Бюрократизация мира”) и Дж.Бернхэма (“Революция управляющих”). – См.: Радзиховский Л.А. Почему мы не дошли до “1984” года? // Философские науки. – 1990. – №12. – С.75.

4. В связи с этим Дж.Оруэлл писал: “В каком – то смысле книга не сообщила ему ничего нового, но тем-то и была привлекательна. Она говорила то, что он сам мог бы сказать, если бы сумел привести в порядок отрывочные мысли. Она была произведением ума, похожего на его ум, только гораздо более сильного, более систематичного и не изъязвленного страхом. Лучшие книги, понял он, говорят тебе то, что ты уже сам знаешь”. – Оруэлл Джордж. 1984 / Пер.с англ. В.Голышева. – М.: ДЭМ, – С.157. В дальнейшем все цитаты из романа приводятся по данному изданию.

5. Кузнецов С. 1994: Юбилей неслучившегося года. К десятилетию “года Оруэлла” // Иностранная литература. – 1994. – № 11. – С.245.

6. Ремизов А. Огонь вещей. – М., 1989. – С.150. Так, А. Ремизов, в частности, утверждал: “В снах не только сегодняшнее – обрывки дневных впечатлений, недосказанное и недодуманное; в снах и вчерашнее – засевшие неизгладимо события жизни и самое важное: кровь, уводящая в пражизнь...” – Там же. – С.144.

7. Зверев А. “Когда пробьет последний час природы...” Антиутопия. XX век // Вопросы литературы. – 1989. – № 1. – С.68.

8. Такая точка зрения Дж.Оруэлла перекликается, на наш взгляд, с позицией Э. Кассирера, заявляющего: “Сон и бодрствование, жизнь и смерть не слишком разграничиваются, рождение часто трактуется как возвращение мертвого: иными словами, вместо оппозиции бытия и небытия две гомогенные части бытия”. – Cassirer E. Essay on Man. – New Haven, – P.50.