

ГОСУДАРСТВЕННОЕ АВТОНОМНОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ
УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ ГОРОДА МОСКВЫ
«МОСКОВСКИЙ ГОРОДСКОЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ
УНИВЕРСИТЕТ»

Шишкина

Ольга Владимировна

ПРОСТРАНСТВЕННО-АУДИАЛЬНЫЙ КОД
АНГЛИЙСКОГО РОМАНА-АНТИУТОПИИ
(НА МАТЕРИАЛЕ РОМАНОВ У. ГОЛДИНГА «ПОВЕЛИТЕЛЬ МУХ»,
ДЖ. ОРУЭЛЛА «1984», О. ХАКСЛИ «ДИВНЫЙ НОВЫЙ МИР»)

10.01.03 –литература народов стран зарубежья
(английская литература XX века)

Диссертация
на соискание ученой степени
кандидата филологических наук

Научный руководитель:
доктор филологических наук,
доцент Меркулова Майя Геннадиевна

МОСКВА 2019

Содержание

Глава 1. Категории художественного пространства и звука.....	19
1.1. Пространственный код.....	19
1.2. Эволюция языка пространственности	24
1.3. Топос острова и поэтика островности.....	29
1.4. Аудиальный код.....	35
Глава 2. Роман Дж. Оруэлла «1984»: топосы и пространственно-аудиальный код	43
2.1. Семантика и структура антиутопического пространства	43
2.2. Топос комнаты 101 и кафе «Каштан» как центры антиутопического пространства.....	61
2.3. Пространственно-аудиальный код и музыкальный экфрасис.....	68
Глава 3. Пространственно-аудиальный код романа О. Хаксли «Дивный новый мир».....	83
3.1. Инкубаторий и Резервация как центры антиутопического пространства и звука.....	83
3.2. Парадигма подпространств и звукообразов.....	93
3.3. Семантика пространственно-аудиального кода «бутыль — песня о бутылки».....	99
Глава 4. Роман У. Голдинга «Повелитель мух»: топосы и пространственно-аудиальный код.....	107
4.1. Поэтика образа острова как антиутопического пространства и аудиальный код.....	107
4.2. Топос берега как пространственная проекция основных оппозиций романа.....	129
4.3. Пространственно-аудиальное воплощение оппозиции «речь — молчание».....	138
Заключение.....	149
Библиографический список.....	152

Введение

Настоящее исследование посвящено феномену пространственно-аудиального кода антиутопии. Обращение к данному предмету вызвано возрастающим интересом современного литературоведения к мало изученным аспектам жанра антиутопии.

Антиутопия как литературный жанр оформилась в XX веке. Исследователь Б. А. Ланин полагает, что антиутопия возникла едва ли не раньше утопии, однако лишь с появлением утопии антиутопия выкристаллизовалась как жанр [62]. Э. Я. Баталов также считает, что в XX веке антиутопия распространилась повсеместно, но возникла раньше [23], самые первые утопии уже демонстрируют антиутопические элементы.

Антиутопия XX века — это контробраз реальности [129]. Как считает М. Хиллегас, антиутопия предлагает мысленному взгляду будущее, в котором можно легко разглядеть настоящее, чем и объясняется значимость антиутопий [134]. Проблематика антиутопии и, соответственно, ее изучение **актуально**, поскольку она всегда основывается на феноменах, наличествующих в реальности [56].

Современное литературоведение активно изучает проблему антиутопии во всей ее многоаспектности. А.М. Зверев, М.А. Шадурский, Б.А. Ланин изучали становление жанра антиутопии. О поэтике власти и любви писала Ю.А. Борисенко, специфика художественного мира антиутопий рассматривалась в исследовании О.Б. Сабининой. Истокам и трансформации жанра антиутопии посвящены работы С.Ю. Воробьевой, С.Г. Шишкиной, В.А. Чаликовой, Э.Я. Баталова. Интертекстуальность антиутопий рассматривается в исследовании Ю.С. Гавриковой. Исследованию комплексных характеристик жанра антиутопии посвящены труды О. В. Быстровой, Р.А. Гальцевой, И.Б. Роднянской, В.С. Рабиновича, А.В. Григоровской, Е.Ю. Козьминой, А.Ф. Любимовой, Т.А. Каракан, О.А. Клецкиной, Е.Ю. Коломийцевой, Н.Л. Комлевой, Е.В. Малышевой, Т. Новиковой, А.В. Тимофеевой, И.Д. Тузовского, Ю.А. Шаниной, Е. Шацкого, Т.А. Хитаровой, Л.М. Юрьевой.

В 50-60 гг. XX века появились исследования зарубежных ученых, рассматривающих антиутопию в контексте социологии и философии: работы В. Браунинга (W.G. Browning), Л. Мамфорда (L. Mumford), А. Моргана (A. Morgan), А. Морсона (A. Morson), Ч. Уолша (Ch. Walsh), Л. Сарджента (L. Sargent). Тем не менее, сохраняется необходимость активного изучения малоисследованных аспектов жанра антиутопии, что и составляет актуальность настоящего исследования.

Рассматривая систему «утопия-антиутопия», исследователь Т.А. Каракан отмечает, что возможность утопии переродиться в свою противоположность была заложена внутри самого жанра, являясь элементом поэтики и одной из тенденций возможного развития [50]. А. А. Дыдров видит основное отличие антиутопии от утопии в том, что утопии свойственно активное или пассивное желание создателя реализовать изображенный конструкт, чего не может быть в рамках антиутопии [43]. Как пишет Е.Ю. Коломийцева, антиутопия «всегда была своеобразным ответом на утопию, полемизировала с нею, развивала до логического конца философской идеи, выступая не только с коррекцией идей утопии, но и ставя под сомнение саму возможность построения совершенного общества» [54]. Ч.Уолш отмечает, что триумф утопии, как и ее крах, оборачиваются антиутопией [151]. М. Хиллегас подчеркивает значение для формирования констант антиутопии творчества Г. Уэллса, в частности, заложенную им социальную доминанту антиутопии [134].

По мнению таких исследователей, как Ю.С. Гаврикова, С.Г. Шишкина, антиутопия представляет собой интертекстуальный жанр [32; 116]. Активно взаимодействует антиутопия с научной фантастикой. Как утверждает исследователь О.В. Быстрова, различие между данными жанрами состоит в том, что фантастика не всегда рисует возможное будущее [29]. По мнению Б.А. Ланина, мир антиутопии более узнаваем, чем мир фантастики [62]. Но оба этих жанра характеризует то, что именно тема будущего определяет идею произведения.

Р.А. Гальцева и И.Б. Роднянская формулируют тезис о «социоцентричности утопии и антропоцентричности антиутопии» [33]. О.Б. Сабинаина также выделяет в антиутопиях такую черту, как пристальное внимание к философии истории, историческим процессам и культурной памяти [91], с чем связана присущая

антиутопическим текстам сложная темпоральная организация, контрапунктическая переключка временных пластов, изученная Е.В. Малышевой [70;71]. Отсюда же проистекает поэтика интертекстуальности, являющаяся еще одной константой антиутопических текстов [32].

Как утверждает И.Д. Тузовский, основной процедурой формирования антиутопического ощущения является перверсия системы ценностей моделируемого социума относительно современного автору общества [101], которая ведет к полемичности, свойственной антиутопическим текстам.

Другой чертой, связанной с отмеченной И.Д. Тузовским перверсией, является пародийность антиутопии, изученная Г. Морсоном [79]. Исследователь Б.А. Ланин убедительно демонстрирует, что структурным стержнем антиутопии является псевдокарнавал, порожденный тоталитарной эпохой. Суть его заключается в том, что «основа карнавала — амбивалентный смех, основа псевдокарнавала — абсолютный страх» [62, с. 154]. Карнавальное смех освобождает, а абсолютный страх поработывает. В карнавале индивид получает возможность примерить любую маску, вступить в любую роль. В псевдокарнавале он лишается права даже на собственную личность, утрачивает само понятие о времени как изменении и застывает в недостаточности жизни. В связи с этой преемственностью карнавального смеху антиутопия понимается как пародия на жанр утопии, либо на утопическую идею в целом. Соответственно, пародийное начало имеет в жанре антиутопии сильную позицию.

Существует большое количество классификаций антиутопий. Российские исследователи В.А. Чаликова, Э.Я. Баталов и др. выделяют негативную утопию (содержащую пессимистичную картину общества), практопию (среднее между плохим и хорошим местом), дистопию (плохое место), контрутопию (акцентированную полемику с утопией), технократическую антиутопию, социальную негативную фантастику, ухронию (утопию времени). Разграничивая, в частности, понятия антиутопии и дистопии, Э.Я. Баталов замечает, что собственно антиутопия отрицает саму утопическую идею [23]. В.А. Чаликова проводит еще одно разграничение, подчеркивая повышенное значение пласта “romance” в дистопии по сравнению с антиутопией [109]. Связана

подобная терминологическая диффузность, в том числе, и с многовариантностью изображаемых в антиутопических текстах миров: от внешне вполне комфортного («Дивный новый мир» О. Хаксли) до невыносимого («1984» Дж. Оруэлла).

А.В. Григоровская сгруппировала основные подходы к рассмотрению соотношений утопии и антиутопии, выделив шесть групп: антиутопия как реализованная утопия, диалог утопии и антиутопии, антиутопия как пародия на утопию, «антижанр», антиутопия как жанр научной и социальной фантастики, антиутопия как исторический этап развития утопии, антиутопия как «третичный жанр», «метажанр» и антиутопия как жанровая разновидность утопии [39].

С. Г. Шишкиной было сформулировано следующее определение, которое стало опорным для настоящего исследования: «антиутопия — интертекстуальный литературный жанр, дискурс которого отличается своеобразно смоделированным хронотопом и направлен на выяснение соотношений внутри триады «человек — цивилизация — общество» с отрицанием возможности реализации утопических идеалов при условии нарушения баланса и гармонии между социумом и его нравственным наполнением» [117, с. 207].

Антиутопию, как отмечает ряд исследователей (С.Г. Шишкина, Л.М. Юрьева), характеризует высокая жанровая устойчивость, наличие большого количества сквозных образов, лейтмотивов, сюжетных схем.

Основными чертами антиутопического жанра, по наблюдению В. Браунинга, являются: попытка спроецировать на воображаемое общество наиболее неприятные черты реально существующего общества, удаленное в пространстве или во времени расположение антиутопического мира, ощущение кошмара, возникающее в результате описания негативных черт, характерных для антиутопического общества [128, с. 20].

По И.В. Тараненко, антиутопический мир характеризуют следующие черты: ритуализация жизни, антропоцентричность, статичность времени, замкнутость пространства [96]. С.С. Брега, проанализировав антиутопические произведения, выделяет такие черты, как сатирическое изображение утопического проекта, иерархизация социума, массовые репрессии, контроль и программирование

социальных и индивидуальных действий, псевдокарнавальность реальности, в центр которой ставится абсолютный страх [28].

По мнению Б.А. Ланина и А.М. Зверева, основным конфликтом антиутопии является конфликт личности, усомнившейся в системе. А.М. Зверев при этом подчеркивает, что именно конфликт между человеческой личностью и бесчеловечным общественным укладом резко противопоставляет антиутопию описательной и бесконфликтной утопии [45]. С конфликтностью связана и романизация антиутопии по сравнению с утопией. Романизируются и другие элементы текста, так, по наблюдениям исследователя А.В. Тимофеевой, автор антиутопии формулирует негативное отношение к изображаемому обществу через позицию главного героя, человека, который перестает доверять системе [97].

Б.А. Ланин, вслед за А.М. Зверевым, считает законом антиутопического жанра надежду, остающуюся в финале, на альтернативный трагичному исход [62].

Антиутопия ориентирована на личность, как отмечает Н.Л. Комлева, мир антиутопии дается изнутри, через призму восприятия единичного обывателя [56]. Антиутопия, как утверждает Б. А. Ланин, тяготеет также к роману [62]. А.М. Зверев связывает это тяготение с категорией конфликта, одинаково значимой как для романа, так и для антиутопии [45]. В антиутопии встречаются также черты готического романа [151], рыцарского, романа испытания, романа воспитания. Исследователь И. Хау, однако, считает, что антиутопия не может называться романом, так как ей не хватает двух черт романа: напряженности и психологизма. По мнению исследователя, автор слишком находится в плену у идеи, чтобы разрабатывать вышеуказанные черты [136].

Вслед за А.М. Зверевым, утверждающим, что обобщенность является основной жанровой характеристикой антиутопии, на первый план в которой выходят не жизненные характеры, а некоторые идеи и принципы [45], мы считаем, что психологический рисунок антиутопических текстов не отличается сложностью и многовариантностью. Это приводит, в том числе, к активизации пространственного и аудиального кодов, которые углубляют эмотивное поле текста и активно семантизируют центральные темы произведения. Так, тема любви и предательства

в антиутопии Дж. Оруэлла «1984», по нашим предварительным наблюдениям, кодируется пространственно-аудиальными знаками; пространственно-аудиальный код доминирует в романе-антиутопии У. Голдинга «Повелитель мух»; в образно-смысловом комплексе романа-антиутопии О. Хаксли «Дивный новый мир» преобладают пространственные и аудиальные художественные детали.

Как отмечают исследователи, для утопии *жанровообразующими* считаются мотив, пространство и время [39; 71; 59]. Е.В. Малышева доказывает, что ведущая роль среди типологических признаков и текстообразующих факторов антиутопии принадлежит категориям художественного пространства и времени, которые являются категориями, дифференцирующими данный тип текста [71].

То же, в силу генетической связи, можно считать справедливым и для антиутопии. Отсюда, как утверждает, проанализировав ключевые мотивы поэтики антиутопии, С.Г. Шишкина, вытекает поэтика островности. Место действия в антиутопиях замкнуто географически, а понятие «остров» при этом становится концептом [116].

В антиутопии особенное значение имеет одна из базовых пространственных оппозиций «свое — чужое». Мир антиутопий конституируется противостоянием предельно враждебного личности «чужого» мира и обреченного крошечного «своего». В подобную оппозицию вступают пространство острова и дом Ральфа в романе У. Голдинга «Повелитель мух», пространство партии и Золотая страна Уинстона в романе Дж. Оруэлла «1984», пространство Цивилизации и Исландия в романе О. Хаксли «Дивный новый мир». Пространственные элементы при этом «втягиваются» в семантические и символические ряды, становятся проекцией внутреннего мира личности и экспансии системы.

Исследователями выделяются различные *пространственные константы* антиутопий, такие, как замкнутость [123;116], отграниченность, деформированность как пространства, так и находящегося в нем индивида.

Семантической нагруженностью пространственного и аудиального кодов антиутопии обуславливается выбор нами данного аспекта в качестве единого предмета исследования.

Пространственность является одним из базовых кодов человеческой культуры. Как пишет О.Б. Шафер, пространственные параметры как способ измерения сущего производны от бытия и «нагружены» экзистенциальной проблематикой, чем обуславливается способность пространственных знаков выражать непространственные смыслы [114].

Как замечает Л.Ю. Яковлева, выделенный ученым Ю.М. Лотманом топос интенсивности является основой рассмотрения возможности для человека быть, пространство обретает глубину, наполняется смыслом [124]. Проблема становления личности тесно связана с пространственным топосом интенсивности. Становление личности является также одной из ядерных тем антиутопии, чем обусловлена семантическая нагруженность пространственности в антиутопии.

Другая константа антиутопии — конфликт личности и общества — обуславливает сверхважность в антиутопии семантики перехода границ, выхода из антиутопического в альтернативное пространство, так называемого мотива прорыва [49]. Семантика границы реализуется в исследуемых нами текстах в первую очередь на пространственном и аудиальном уровнях. Центральный конфликт антиутопии (конфликт человека и системы), соответственно, кодируется пространственно-аудиальными знаками и эксплицируется в образе границы.

В рамках настоящей работы нами будет выделена цепочка антиутопических констант и проанализирована их семантизация пространственно-аудиальным кодом.

В семантические константы антиутопии нами включается частная реализация пространственно-световых отношений, оппозиция «свет-тьма», являющаяся одной из базовых оппозиций романа «Повелитель мух» У. Голдинга.

Аудиальный код, второй компонент нашего исследования, также является базовым культурным кодом. Немаловажно, что категория звука смыкается теснейшим образом с категорией речи (диалога, монолога), которая, в свою очередь, является неотъемлемой частью бытия личности. В настоящее время, однако, как отмечает К.В. Дьякова, научная проблема аудиального кода отличается слабой степенью разработанности [42]. В рамках данной работы под аудиальным кодом мы

понимаем систему аудиальных знаков в тексте, кодирующих неаудиальные смыслы. В отличие от пространственного, аудиальный код антиутопии менее изучен как в отечественной, так и в англоязычной критике.

Аудиальными знаками кодируется множество смыслов, базовые аудиальные оппозиции соответствуют базовым онтологическим оппозициям.

Необходимо отметить в рамках изучения аудиального кода особое значение для антиутопии категории молчания и речи. Как показали наши предварительные наблюдения, в английской классической антиутопии диалог тесно сопряжен с бытием, а молчание носит хтонический характер. Аудиальной константой всех трех исследуемых нами романов является доминирующее в финальных эпизодах текстов молчание, реализующее мотив смерти. В романе О. Хаксли «Дивный новый мир» молчание эксплицитно связано с физической смертью героя, в романе Дж. Оруэлла «1984» молчание семантизирует духовную гибель персонажа, в романе У. Голдинга «Повелитель мух» молчание коррелирует с нравственным распадом главных героев.

Тема неподлинного диалога, тесно смыкаясь с темой лжи, формирует одну из базовых констант антиутопии — иллюзорность. При анализе данного аспекта концептуально значимыми стали для нас работы следующих исследователей: С. Ю. Воробьевой, изучавшей диалогизм в текстах Е.И. Замятина [31], В.В. Марковой, проанализировавшей семантику безмолвия в «Преступлении и наказании» Ф. М. Достоевского [74], О.А. Спиригиной, рассмотревшей структурно-семантические особенности диалогизма в романах Ф.М. Достоевского и М. Горького [94].

Изучение аудиального компонента пространства освещено в работах Н.А. Ивановой [47], А.Г. Савиновой [92], Т.А. Шестаковой [115] с акцентированным исследованием функционирования музыкального кода в художественных текстах.

Объект исследования: классические английские романы-антиутопии «1984» Дж. Оруэлла, «Дивный новый мир» О. Хаксли и «Повелитель мух» У. Голдинга.

Предмет работы: пространственно-аудиальный код исследуемых нами романов.

Рабочей для нашего исследования является следующая теория: пространственный (спациальный) и аудиальный коды имеют онтологическую значимость в антиутопических текстах в силу ряда причин.

Звуковой ряд в антиутопических текстах активно метафоризируется. В формировании базовой пространственной оппозиции антиутопии «пространство антиутопическое — альтернативное пространство» аудиальные элементы имеют особое значение, именно аудиальные элементы семантизируют искаженность, какофонию, дисгармоничность первого и гармонию, покой, свободу второго. В качестве аудиальных констант антиутопии нами будут выделены, в частности, звуковые образы с семантикой «иллюзия», «смерть», «однообразие».

В данном исследовании внимание будет сосредоточено на семантике и поэтике пространственно-аудиального кода в английских классических романах-антиутопиях как наиболее показательных. Полное описание пространственного и звукового континуумов исследуемых романов выходит за рамки наших задач. Приоритет отдан пространственным и аудиальным элементам, входящим в состав ключевых образных рядов изучаемых романов, семантизирующих ключевые идеи текстов данных антиутопий. В исследуемых нами романах будут отобраны цепочки отличающихся особой интенсивностью топосов.

Заметим, что ключевыми пространственными (спациальными) терминами, которыми мы оперируем в настоящей работе, являются «локус» и «топос». Уточняя содержательное наполнение данных терминов, мы, вслед за А.Х. Гольденбергом, под «локусом» будем понимать некое ограниченное пространство художественного текста, имеющее референтную соотнесенность с действительностью, а под «топосом» — место развертывания глубинных смыслов текста [37].

Романы «1984» Дж. Оруэлла, «Повелитель мух» У. Голдинга и «Дивный новый мир» О. Хаксли были выбраны нами для анализа в силу ряда причин. Все три произведения являются классическими антиутопиями.

Объединяет выбранные нами романы также традиция английской литературы, общность претекстов, культурно-национального кода, исторического фона. Авторы исследуемых романов — Уильям Голдинг, Джордж Оруэлл (псевдоним Эрика Артура Блэра), Олдос Хаксли — пережили катаклизмы первой половины XX века, вынесли трагический экзистенциальный опыт, определивший проблематику их творчества.

Выбор исследуемых нами произведений обусловлен также тем, что романы «Дивный новый мир» и «1984» находятся на двух полюсах, между которыми пролегает все пространство антиутопии. В первом романе изображено комфортное общество, где правительство заботится об общем благосостоянии, во втором изображен кошмарный мир с предельно жестоким тоталитарным режимом. Методы контроля над личностью также контрастны. О методе правительства Нового мира пишет В.С. Рабинович в монографии о творчестве О. Хаксли [88] — это метод лишения человека радостей, горестей, внутренних переживаний и, соответственно, свободы. Второй метод манифестируется в романе Дж. Оруэлла «1984» — это жесткий, тотальный контроль, власть страха.

Центральная проблематика романа У. Голдинга «Повелитель мух», третьего рассматриваемого нами классического романа-антиутопии, сосредоточивается на зле, таящемся в личности.

Из выбранных нами романов произведение У. Голдинга «Повелитель мух» отличается наибольшей степенью изученности в отечественном и зарубежном литературоведении. Ю.А. Шанина выделяет в существующих трактовках творчества У. Голдинга два подхода: исследования, соотносящие творчество Голдинга с определенными мировоззренческими системами, и работы, направленные на анализ аспектов поэтики романов [113].

Так, исследователь Б. Дик прочитывает «Повелителя мух» как дионисийско-аполлоническую оппозицию [129], К. Пембертон изучает вопросы поэтики романа [146]. Мифологический подтекст и символику исследуют Н. Диккен-Фаллер [130], Дж. Бейкер [125] и С. Хайнс [137]. Систему образности романов У. Голдинга изучают Б. Олдси и С. Уайнтрауб [145]. Э. Эпштайн отмечает

насыщенный символизм романов Голдинга [131]. В. Тайгер изучает структуру романов Голдинга [150]. Л. Ходсону принадлежит исследование претекстов романов У. Голдинга [135]. С позиции структурализма рассматривает творчество Голдинга Ф. Редпас [147].

Такие темы, как предельные ситуации, острое одиночество человека, проблема нравственного выбора неизменно присутствуют в творчестве Голдинга, в связи с чем ряд исследователей сосредоточивает внимание на изучении творчества писателя в рамках экзистенциальной философии [126;127]. В.В. Ивашева, также рассматривая творчество писателя в экзистенциалистском русле, подчеркивает философскую подоплеку его произведений [48]. Г.В. Аникин [17] отмечает сложность и противоречивость творчества Голдинга.

Особый интерес представляет изучение пространственной семантики в произведениях У. Голдинга в силу того, что пространство является одной из доминант художественного мира писателя. Т.А. Хитарова отмечает высокую степень релевантности пространственности в романах Голдинга, что обусловлено тяготением писателя к притчевому началу, мифологическому коду [107].

В исследованиях О.А. Клецкиной, А.И. Кузнецовой, Т.А. Хитаровой, Ю.А. Шаниной продемонстрирована значимость пространственных мифологем и пространственных образов для системы поэтики У. Голдинга. Так, Т.А. Хитарова исследовала архетипическую оппозицию «Верх-Низ» в творчестве Голдинга [107], О.А. Клецкина описала пространственно-временной континуум романа «Ритуалы плавания», исследовала структуру и семантику корабельного и забортного пространств, а также значимость субстантивно очерченных пространств и локуса границы [52], Т.Г. Струкова описала функционирование и символику морского комплекса в поэтике Голдинга [95]. Исследование А.И. Кузнецовой посвящено пространственным мифологемам в творчестве У. Голдинга, здесь же выявлена их значимость, описано функционирование. Особенный интерес для нас представили проведенный А.И. Кузнецовой анализ образа острова в романе «Хапуга Мартин», исследование семантической и мотивной структуры данного образа и выявление его значимости как сквозной для творчества У. Голдинга [60]. Последнее особенно

актуально для нашей работы, поскольку вектор изучения пространственной организации романа «Повелитель мух» во многом определяется статусом острова как персонажа и участника коммуникации.

Из исследований, посвященных творчеству Дж. Оруэлла, помимо классических трудов А.М. Зверева [46] и В.А. Чаликовой [110], выделяется исследование Ю.В. Малышевой, посвященное лингвостилистическим особенностям антиутопии в целом и новояза Оруэлла в частности [71]. Стоит отметить также масштабное исследование В.Г. Мосиной, рассматривающей прозу Дж. Оруэлла в ее развитии, соотнеся ее с автобиографическим произведением «Памяти Каталонии» и изучив художественную целостность творчества писателя как «сложной художественной структуры, способной выразить обобщающий образ времени, его миропонимание» [80, с. 7].

Фундаментальным является исследование эволюции творчества О. Хаксли, принадлежащее В.С. Рабиновичу [88], изучившему творческий путь Хаксли как знаковой фигуры XX века, а также индикатора развития западной мысли. Монографическое исследование связи между наукой и творчеством О. Хаксли предприняла И.В. Головачева, изучившая влияние на творчество писателя ряда философских направлений, социальных идей-проектов, паранаучных концепций [36].

Методологической основой диссертации являются работы Д.С. Лихачева («Поэтика художественного пространства»), Ю.М. Лотмана («О метаязыке типологических описаний культуры»), «Художественное пространство в прозе Гоголя»), В.Н. Топорова («Пространство и текст»), литературоведов М.М. Бахтина, А.М. Зверева, О.А. Клецкиной, А.В. Кузнецовой, А.И. Кузнецовой, Б.А. Ланина, А.Ф. Любимовой, Ю.В. Малышевой, М.Г. Меркуловой, Г. Морсона, В.Г. Мосиной, В.С. Рабиновича, О.Б. Сабининой, А.В. Тимофеевой, В.А. Чаликовой, Т.А. Хитаровой, Ю.А. Шаниной, М.И. Шадурского, Т.А. Шестаковой, С.Г. Шишкиной.

Методы исследования. В ходе данного исследования был применен системный методологический подход на основе анализа произведений с элементами интерпретации, герменевтики и мотивного анализа, а также

компонентного и оппозитивного описания исследуемых явлений, метод структурно-семантического анализа, описательный контекстологический метод и метод непосредственного наблюдения над художественным материалом с последующим обобщением полученных результатов.

Цель работы: изучить семантику и поэтику пространственно-аудиального кода в английских классических романах-антиутопиях У. Голдинга «Повелитель мух», Дж. Оруэлла «1984», О. Хаксли «Дивный новый мир».

Поставленная цель предполагает решение следующих научных **задач**.

1. Проследить эволюцию языка пространственности, рассмотреть формирование в английской классической литературе значимых для антиутопии пространственных констант, в частности, поэтики островности. Установить актуализируемый аудиальным кодом как кодирующим механизмом антиутопии спектр смыслов, выявить функции музыкального экфрасиса. Проанализировать актуализируемые пространственно-аудиальным кодом константы антиутопии.

2. Рассмотреть ключевые топосы и структуру антиутопического пространства в романе-антиутопии Дж. Оруэлла «1984»; установить реализацию антиутопических констант («смерть», «мираж» «иллюзорная жизнь», «граница», «безысходность») пространственно-аудиальным кодом; рассмотреть формируемые подпространствами оппозиционные пары и раскодировать метафоризированное пространство; изучить семантику ключевых предметов и лексем, актуализирующих категорию пространства и звука.

3. Исследовать формируемые пространственно-аудиальным кодом центры антиутопического пространства в романе-антиутопии О. Хаксли «Дивный новый мир»; изучить эстетические механизмы, осуществляющие взаимодействие разных пространств через систему художественных приемов; изучить семантику ключевых предметов и лексем, актуализирующих категорию пространства и звука.

4. Рассмотреть пространственно-аудиальный код романа-антиутопии У. Голдинга «Повелитель мух»; исследовать поэтику топоса острова; выявить ключевые оппозиции произведения и проанализировать их пространственно-

аудиальное воплощение; выявить закодированные в топосе берега пространственно-аудиальные оппозиции произведения.

Научная новизна исследования определяется постановкой проблемы онтологической значимости пространственного и аудиального кодов и их взаимодействия в антиутопии, а также описанием основных методов их взаимодействия на материале исследуемых нами романов. Введен термин «пространственно-аудиальный код». Выделен единый пространственно-аудиальный код антиутопии как жанровообразующий.

Нами изучена семантизация центрального конфликта в романе Дж. Оруэлла «1984» пространственно-аудиальным кодом, описано аудиальное наполнение пространства, выявлены функции звукообразов колокольного звона и боя часов, установлен их изоморфизм в сюжетной и смысловой структуре текста.

В романе У. Голдинга «Повелитель мух» нами установлен статус острова как топерсонажа и исследовано формирование образа острова пространственно-аудиальным кодом, проанализированы оппозиция «свет — тьма», семантическая структура топоса берега и поэтика финального эпизода, а также установлена пространственно-аудиальная актуализация концептов «слово», «молчание», «смерть», «жизнь».

Нами изучены синтагматические отношения пространств в романе О. Хаксли «Дивный новый мир» и установлены несовпадение между эксплицитной и имплицитной моделями оппозиции «ад — рай», а также неклассический характер оппозиции «антиутопическое пространство — альтернативное пространство».

Положения, выносимые на защиту.

1. Под пространственно-аудиальным кодом антиутопии мы предлагаем понимать системное взаимодействие пространственных и аудиальных знаков; при этом пространственные детали кодируются аудиальными знаками, а детали аудиального ряда получают пространственное воплощение. Результатом такого взаимодействия является формирование аудиотопоса: топоса, неотъемлемым компонентом которого является звук.

2. Пространственно-аудиальный код в классической английской антиутопии выступает жанровообразующим, а пространственно-звуковое взаимодействие относится нами к антиутопическим константам. Пространственно-аудиальный код оказывает влияние на ключевые мотивы антиутопии, аудиотопизируя их. Аудиальные знаки активно кодируют пространственную информацию, что ведет к формированию пространственно-аудиальных точек перехода или диалога пространственно-звуковых континуумов.

3. Пространственно-аудиальный код романа-антиутопии Дж. Оруэлла «1984» активно репрезентирует основополагающий концепт антиутопии — искажение личности. Предательство как центральная тема романа закодировано пространственно-аудиальным кодом, разворачивающимся в образно-смысловой комплекс. Геометрические формы пространства (круг и квадрат), звукообразы романа (колокольный звон, бой часов) изоморфны сюжетной и смысловой структуре текста, полисемантичны, кодируют ключевые темы антиутопии (иллюзорность, фальшь, смерть).

4. Пространственно-аудиальный код романа-антиутопии О. Хаксли «Дивный новый мир» формирует две модели антиутопического пространства: эксплицитную («Цивилизация как рай») и имплицитную («Цивилизация как ад»). Пространственно-аудиальный код также участвует в формировании трехчленной парадигмы «пространство Цивилизации (имплицитный ад) — пространство Резервации (эксплицитный ад) — пространство островов\Исландии (имплицитный рай)». Пространственно-аудиальный код кодирует несовпадение формы и содержания, эксплицитного и имплицитного уровней, что реализуется в образе запаховой музыки и пространстве бутылки как проекциях антиутопического мира.

5. Пространственно-аудиальными знаками кодируются центральные темы романа-антиутопии У. Голдинга «Повелитель мух»: иллюзорность, агрессивность, трагическая обреченность, таящееся внутри человека зло. Семантическими узлами пространственно-аудиального кода являются пространственно-аудиальные точки перехода и медиаторы, аудиотопичные мотивы круга и порога, формирующие бинарную оппозицию. Аудиальное наполнение

пространства образует парадигму «слово — молчание — смех — плач», где «слово — молчание» является частной реализацией оппозиции «жизнь — смерть». Центральные темы и ключевые оппозиции представлены в топосе берега, пространственно организующем финальный эпизод романа.

Научно-практическая ценность диссертации состоит в том, что ее основные положения могут быть использованы в лекционных курсах и семинарских занятиях по английской литературе XX века, а также при подготовке и проведении спецсеминаров по английскому антиутопическому роману.

Апробация диссертации.

Материалы, основные положения и научные выводы диссертации легли в основу лекционных курсов, прочитанных автором в Центре образования «Интеллект» в 2014-2016 гг. (Акт о внедрении прилагается).

Основные положения диссертации представлены в рецензируемых ВАК статьях.

Структура работы. Диссертация состоит из введения, четырех глав, заключения и библиографического списка, включающего 154 наименования. Общий объем работы составляет 164 страницы.

Глава 1. Категории художественного пространства и звука

1.1. Пространственный код

Код пространственности является одним из базовых культурных кодов человечества, однако категория пространства стала изучаться лишь в XX веке. Как замечает П.А. Флоренский, «культура может быть истолкована как деятельность организации пространства» [103, с. 55].

Отдельные аспекты пространства в искусстве затрагивались, начиная с античности. Первую детальную концепцию художественного пространства разработал О. Шпенглер в труде «Закат Европы». Ученый сформулировал зависимость типа культуры от пространственного мышления, пространственность для него является прасимволом культуры. Для О. Шпенглера вопросы пространства сопряжены с вопросами жизни и смерти. Шпенглер отмечает, что концепции пространства в одних типах культуры могут радикально не совпадать с концепциями пространства в иных типах; так, концепция бесконечности пространства, «являющаяся идеалом западной культуры, не воспринимается античной, индийской, египетской культурами» [119, с. 344].

Испанский философ Х. Ортега-и-Гассет также разрабатывал концепцию художественного пространства [84]. В его понимании изобразительное искусство, в частности, двигалось по пути углубления пространства; сначала изображались предметы, затем ощущения и, наконец, идеи. Таким образом, Ортега освещает не только пространственность как феномен, но и эволюцию пространственности, к тому же он выявляет тезис о специализации непространственных явлений, что имеет большую ценность для современных концепций пространства.

Дальнейшее плодотворное разрабатывание концепции пространства принадлежит М. Хайдеггеру, выдвинувшему идеи о многообразии пространства, о несводимости пространства лишь к физико-техническому, об автономности художественного пространства, о его релятивистской природе [105].

П.А. Флоренский противопоставил художественное пространство геометрическому и физическому. В его трактовке пространство искусства является «пространством мыслимым, мысленной моделью действительности» [103, с. 55]. Эта

идея успешно применяется в анализе пространственной проекции ментальных состояний, онейрических пространств. Как отмечает Ю. Г. Пыхтина, на микромир переносятся пространственные параметры макромира, и внутренний мир личности эксплицируется категориями, организующими пространство [87].

В.Н. Топоров в работе «Пространство и текст» выводит проблему соотнесенности пространства и текста с восприятием пространства как «пустой протяженности, заполненной вещами, предметами, идеями, неизменной, однородной, неделимой и неподвижной или от понимания пространства как самостоятельной, растущей, расширяющейся системы» [100, с. 456].

Активно категория пространства разрабатывается в XX веке. Появляется труд М.М. Бахтина «Автор и герой в эстетической деятельности», в котором содержатся понятия пространственной формы героя и временной формы, а также формы времени и пространства в романе [24]. Публикуется работа «Форма времени и хронотопа в романе», в которой формулируется тезис о слиянии в художественном хронотопе пространственных и временных примет [25]. Выходит исследование Д.С. Лихачева «Поэтика древнерусской литературы», в котором анализируются пространственно-временные структуры художественного мира [63]. Все эти исследования заложили методологические основы изучения категории пространства.

В настоящее время исследователем Н.К. Шутая выделены четыре культурно-исторических концепции пространства: мифологическая, христианская, ньютоновская и обобщенно-современная [120].

Мифологическая концепция характеризуется синкретичностью, дробностью, наличием бинарных оппозиций, знаковостью. В античности «космос», пространство мироздания, понималось как нечто материальное, телесное, зримо ограниченное. Как замечает ученый О. Шпенглер, потребность мыслить за пределами этой оболочки полностью отсутствовала в античном мироощущении [119]. Христианская концепция пространства приносит ощущение пространства как возможности проявления себя; путь, топографическое перемещение, осмысливается как нравственный путь, пространство сакрализуется. С точки зрения Д.С. Лихачева,

«человек проявляет себя в пространстве» [64, с.79]. Ньютонианская концепция пространства пронизана механистичностью, пространство воспринимается как пустая протяженность [100]. Обобщенно-современная концепция характеризуется многомерностью, пространство воспринимается как сложная система.

Максимально универсальная модель пространственной структуры художественного мира дана в трудах Ю. М. Лотмана. В работе «Художественное пространство в прозе Гоголя» ученый формулирует следующий тезис: «язык пространственных отношений относится к первичным и основным» [68, с. 345]. В этой же работе Ю. М. Лотман выделяет следующие виды пространства: «точечное, линейное, плоскостное и объемное» [68, с. 299]. Явление ограниченности, по Ю. М. Лотману, «является существенным дифференциальным признаком элементов ”пространственного языка”» [68, с. 300]. Концепт границы становится важной категорией. Данная идея определяет наш анализ семантики границы в главе 3.

Опорными для настоящей работы являются следующие тезисы Ю. М. Лотмана: пространство обладает способностью приобретать нравственно-этические характеристики, а также следующее наблюдение: противоположные типы пространства, пространственные антонимы, в определённом отношении могут стать тождественными [68]. Ученый формулирует идею обусловленности поведения персонажей тем пространством, в котором они находятся [68].

С конструкцией пространства как некой культуры или художественного текста связан сюжет, который образуется движением героя в пространстве, в том числе, и в «метафорических» пространствах: идейном, интеллектуальном, нравственном, но почти всегда ему соответствует и физическое перемещение.

В работе «Внутренний мир художественного произведения» Д. С. Лихачев формулирует понятие внутреннего мира произведения, художественного времени и художественного пространства [64], анализирует художественное пространство в дневнерусской литературе [63]. На материале русской волшебной сказки и текстов Ф. М. Достоевского ученый вводит понятия «сопротивляемости физической среды, турбулентности, диффузии, энтропии» [64, с.79].

Как отмечает В.Н. Топоров, пространство находит себя в вещи, которая конституирует пространство, задавая его границы, отделяющие пространство от непространства, придаёт ему значимость и значение [100]. В.П. Руднев пишет о семантике вещи, выделяя «вещи-субъекты и вещи-объекты» [90, с. 105]. С точки зрения П. А. Флоренского, пространство может быть объяснено силовым полем вещей [103,с.20], развивая данную идею, мы выделили ряд субстантивно очерченных пространств, как активно кодирующих информацию о мире произведения. Идеи В. Н. Топорова, В. П. Руднева и П. А. Флоренского заложили вектор изучения предметов как проекций пространства (в том числе онейрического) в настоящей работе.

Ф. П. Фёдоров в исследовании романтического художественного мира показал, что пространственно-временная структура художественного мира определённой культуры зависит от пространственно-временной структуры, сложившейся в определённом историко-культурном сознании, и поэтому, в частности, изменения в системе пространственно-временных представлений прежде всего свидетельствуют о сдвигах в мироощущении личности, о сдвигах, происходящих в культуре [102]. Пространственность, таким образом, является культурным кодом эпохи [41].

Существует несколько классификаций пространств. Обычно исследователями выделяются психологическое, географическое, точечное, внутренне ограниченное, фантастическое, космическое, социальное пространства [22].

На материале готического романа Г.В. Заломкина выделила экстремальное, психическое, нарративное и сценическое пространства [44]. (Последнее вызывает особый интерес у исследователей творчества Дж. Остин и сестер Бронте в силу повышенной театрализации произведений данных авторов [121]).

На материале исследования творчества Н. Готорна выделены внутренний и внешний типы пространств [77].

В рамках анализа пространственного континуума О.А. Клецкина выделяет подуровни пространственности текста: формально-графический, содержательно-смысловой. В рамках последнего исследователь предлагает рассматривать атрибутивный, вербальный, субстантивный, тематический подуровни. Отдельно

анализируется интертекстуальное пространство — топический текстовый диалог [52, с. 35-45]). На содержательно-смысловом уровне О.А. Клецкиной выявлены следующие объемы: микроуровень — пространственность отдельно взятого текста и макроуровень — пространственность относительно вертикального контекста в целом. В рамках микроуровня исследовательница описывает субстантивную пространственность текста, атрибутивную и вербализованную. На макроуровне рассматривается художественная протяженность отдельно взятого текста в его интеракции с пространственностью другого текста/текстов, либо вертикального контекста вообще. Как результат подобного взаимодействия возникает новый вариант художественной топики [52, с. 35-45]).

Ю. Г. Пыхтина, исследуя интериоризацию внешних пространственных деталей, предлагает рассматривать структуру психологического пространства как совокупность целого ряда элементов, представленных в художественном тексте в виде ментальных, эмоциональных, зрительных, слуховых, осязательных образов, а психологическое пространство — как микромир [87, с.4-8].

Итак, обобщение вышеперечисленных классификаций позволяет заключить, что выделяемые типы пространств объединяются в две макрогруппы, внутреннее и внешнее (терминология Д.К. Шукиной [122]). Первое — метафорические пространства души, второе — реальные пространственные контуры (терминология Н.К. Шутая [120]). Пространства второго типа в тексте способны манифестировать приращение смыслов, встраиваться в символические ряды, становиться кодом. Данное явление представляет особый интерес для настоящего исследования.

Вектор исследования пространственности в рамках данной работы сформирован вышеперечисленными исследованиями. Система пространственных образов в исследуемых романах рассматривается нами как сложная структура, элементы которой претерпевают вызванные сюжетным и идейно-образным движением текста трансформации. Как следствие, мы уделяем особенное внимание лексической экспликации исследуемых образов как отражающей семантические маршруты пространственных единиц, а также изменяющиеся конфигурации диалогов и полилогов, формируемых данными единицами.

1.2. Эволюция языка пространственности

На ранних этапах развития литературного творчества пространственная образность и язык топика были четко связаны с этическим аспектом. Пространство осмыслялось как система оппозиций: «хорошее — плохое», «светлое — темное».

В греческой культуре пространство воспринималось как вместилище вещей, «чувственный космос, чувственно-материальный космологизм — вот основа античной культуры», отмечает ученый А.Ф. Лосев [65, с. 483]. В греческом романе действует авантурный хронотоп, в рамках которого пространство делится на «свое» и «чужое», чужое представлено дискретно, обособленно, присутствует в романе экзотическими вкраплениями, не осваивается героем, будучи воспринимаемо им как непреодолимо чуждое ему [25, с. 253].

В рыцарском романе, как отмечает исследователь А.Д. Михайлов, возникает причинная обусловленность пространства персонажем, «пространство всегда связано с героем, детерминировано им» [76, с. 174]. Литературовед также отмечает точечность и строгую локализацию художественного пространства. Точечное пространство складывается в линейное; рыцарский роман — это рассказ о нескончаемом пути героев [76, с. 175].

В дальнейшем формируется средневековый хронотоп, о котором М. М. Бахтин пишет, что он пронизан символичностью и аллегоричностью [25, с. 483]. Ведущую роль в текстах данного периода играет хронотоп пути, который мыслится как вертикальное путешествие (восхождение или нисхождение), или горизонтальное перемещение к сакральному центру.

Как замечает Д.С. Лихачев, события в летописи, в исторических повестях являются, в основном, перемещениями в пространстве: походы и переезды, а жизнь осмысляется как проявление себя в пространстве [63]. Физическое перемещение в пространстве становится отражением путешествия к собственной личности. Эта черта встречается и в более поздней литературе

романтизма. Смысл романтической робинзонады «заключается в том, что писатель показывает самопогружение героя в свое «я», которое порождает событийные ситуации, анализирует себя на фоне событий, синтезирует результат анализа и суть событий» [38, с.102].

Итак, внешнее пространство в романтическом тексте является отражением внутреннего мира, по мере разворачивания по горизонтали внешнего пространства (в ходе странствий героя) происходит углубление и развертывание и его внутреннего пространства (познание себя). Экстенсивность перемещений соответствует интенсивности познания. Эта черта ярко проявляется в антиутопии, сюжет которой формируется пересечением протагонистом некоей границы, преодолением ограждения и входом в неконтролируемое властью пространство. Так, тесно сопряжены физическая и душевная мобильность в романе «1984». Главный герой романа, Уинстон Смит, заперт в пространстве подконтрольного Партии Лондона. В эпизоде I части I герой начинает вести дневник, в эпизоде VIII части I он выходит на прогулку. Эти два поступка позволяют Уинстону выйти за пределы не только физических, но и ментальных границ.

Текстам, созданным в эпоху романтизма, присуща актуализация открытого, безграничного пространства природы в гармоничном сочетании с человеческим духом. Данная тенденция была заложена романами предромантизма. Ю.М. Лотман пишет о том, что ряд произведений (морской роман, роман-путешествие, пиратский роман) построен на передвижении в пространстве, где конфликт зиждется на противопоставлении своего и чужого пространства, каждое из которых обладает собственными социальными, эмоциональными, психическими и эстетическими характеристиками [67].

В Новое время вследствие великих географических открытий возрастает интерес к новым, неизведанным просторам, появляется жанр «робинзонад». Роман «Робинзон Крузо» Д. Дефо дает новый мощный импульс развитию поэтики островности. В романах «Робинзон Крузо» и «Путешествия Гулливера» остров становится экстремальным пространством, местом, где человек проходит этапы

становления. Разумеется, поэтика островности глубоко пронизывает английскую литературную традицию, что связано с географическим положением страны.

Семантическая нагрузка пространства очевидна в «Кентерберийских рассказах» Дж. Чосера [4]. В этом произведении, оказавшем значительное влияние на зарождающуюся английскую литературу, особую семантическую нагрузку несет язык пространственности. Помимо сюжетообразующей, характеризующей, миромоделирующей функций, пространственность также кодирует авторскую интенцию, сигнализирует о смене этического кода.

Центральным для произведения Дж. Беньяна «Путь паломника» [1] является восприятие жизни как пути. Данная модель привела к чувственной специализации чисто ментальных состояний, явлений. Внутреннее пространство стало внешним, нравственно-этические концепты обрели пространственные контуры (цепочка локусов произведения представляет собой цепочку нравственных состояний). «Путь паломника» заложил ориентацию английской национальной литературы на отражение этического пространства во внешнем, на маркировку этическими характеристиками личного пространства персонажа. Яркий пример этой тенденции представляет собой организация пространства в романе Э. Гаскелл «Жены и дочери», главная героиня которого, Молли Гибсон, выделяется именно наличием четко сформированного этического пространства.

Названия локусов «Пути паломника» стали топосами английской национальной литературы («Ярмарка тщеславия» У. Теккерея, названия отдельных глав «Мельницы на Флоссе» Дж. Элиот). «Путь паломника» заложил ориентацию английской национальной литературы на отражение этического пространства во внешнем, на маркировку этическими характеристиками личного пространства персонажа. Влияние «Пути паломника» сказалось и на ставшем центральным для сентиментального романа топосе дороги. Неслучайно роман «Сентиментальное путешествие» Л. Стерна дал название целому течению в литературе.

В текстах предромантизма и готики сформировалась важность усадебного топоса как частной реализации «своего» пространства, воспринимаемого как сценическая площадка. Появились модели развития пространства от экспозиции

внутри и вглубь (готический замок). В английской готической традиции возникает ориентация на пространственные характеристики сюжетного развертывания.. Развертывание сюжета происходит в связи с продвижением героя в глубину сложно организованной системы пространств «готического топоса» — старинного строения, которое становится организующим началом развертывания пространств внутреннего мира героя [44].

Готический роман также формирует так называемое экстремальное пространство, пространство действия антагонистических герою начал, пространство страха, которое становится затем антиутопической константой. Так, очевидно влияние готической организации пространства в романе У. Голдинга «Повелитель мух»: организация острова становится организацией сюжета, познание острова становится познанием собственного сознания. Готическое влияние просматривается и в романе «1984» Дж. Оруэлла в общей атмосфере страха, экстремальности подпространства Министерства Любви.

Локусы становятся маркерами социально-этических отношений. Данное явление ярко представлено в классическом английском романе предромантизма, романтизма, историческом, реалистическом, нравоописательном. Так, в романах Дж. Остин эксплицируется способность локусов (дома, усадьбы) детерминировать мировоззрение, этические установки и поведение персонажей. Так, главная героиня «Доводов рассудка», Энн Эллиот, размышляет о том, что вскоре она переедет из поместья Апперкросс в Бат, где ей придется изменить образ мыслей, установки, код поведения [5, с. 97].

В заглавия романов часто выносятся топонимы, становящиеся ключом к прочтению не только пространственной, но и ценностной структуры текста. Иными словами, для английского нравоописательного романа, дальнейших модификаций социального романа (социально-нравственного и социально-психологического), викторианского романа, романа классического реализма пространственные отношения являются доминантными. Ярким примером этой тенденции является роман Э. Бронте «Грозовой перевал». Как показывает исследование Я.П. Кравченко, локусы усадеб «Грозовой перевал» и «Мыза скворцов», а также

пространство торфяного болота, являющегося границей, представляют собой смыслообразующие, характеризующие, ценностные центры текста [57, с. 34].

Нравоописательный роман придает особую важность описанию, наравне с кодами поведения, манерами, этическими установками, пространственных локусов, жилищ, комнат, сегментов комнат, сада, города, усадьбы. Репрезентативным в этом отношении можно считать роман Э. Гаскелл «Крэнфорд».

Для романа классического реализма характерно наполнение пространства вещами, емкими образными деталями. Так, дома в текстах Ч. Диккенса становятся кодом внутреннего мира персонажей. Субстантивно очерченные пространства насыщены символикой, характеризуют героев, организуют сюжет. В творчестве У. Теккерея проявляется поэтологическая сценичность пространства.

XX век приносит смелые эксперименты с художественным пространством, которое психологизируется, становится текучим, перемещается в область сознания, возникает онейрический тип художественного пространства, формируются сложные типы соотношений пространственных точек зрения и планов повествования.

Вещи также психологизируются. Данная тенденция, как пишет исследователь В.Е. Хализев, достигает максимального напряжения в романе Ж.П. Сартра «Тошнота». У героя романа вещи вызывают омерзение, он испытывает брезгливую отчужденность от мира вещей [106, с. 224-225].

Психологизация уходит от существовавших ранее двух вариантов изображения пространства (реальное и фантастичное), перенося его в область сознания. Пространство становится частью сознания, что сказывается на характеристиках героя. Оно становится неоднородным, противоречивым, может целиком переместиться в сознание персонажа. Ярким примером подобного явления является роман У. Голдинга «Воришка Мартин». А. И. Кузнецова, подробно анализируя это произведение, приходит к выводу об уникальной многомерности центрального пространственного образа романа, Острова, который, являясь продуктом сознания Мартина, конструирует все уровни текста [57, с. 78].

Начиная с романов модернизма, пространство постепенно насыщается непространственной символикой, оно приобретает тенденцию к размыванию четких

топографических границ, расширению метафизических пространственных контуров.

1.3. Топос острова и поэтика островности

В системе поэтики английского романа топос острова имеет особое значение, поскольку мировосприятие англичан сформировано под влиянием особого топографического статуса Англии. Феномен островности оказал огромное влияние как на культуру англичан, так и на национальную литературу. Повышенная значимость топоса острова определяется культурно-национальным и литературным кодом английского романа. Как следствие, тема острова, океана и моря имеет особенное значение для английской литературы. Т.Г. Струкова, например, проанализировала данную тему в рамках изучения морского романа [95].

Исследователями отмечается связь острова и юнгианской теории, в которой остров выступает хранителем сознания. В статье «Символика островного пространства в литературе» Л. Ю. Морская пишет о схожести между феноменом острова и художественным образом, который точно так же строится на сочетании универсально значимых и конкретных, неповторимых свойств [78, с.112]. Л. Ю. Морская отмечает также значимость для островитянина границ, с одной стороны, их четкость, разделение суши и воды и, с другой, их отсутствие на острове. Акцентировку в островном пространстве границ исследовательница соотносит с постструктуралистской философией, в которой феномену границы отводится особое место [78, с. 112].

Поэтика островности особенно важна для английской литературы также в силу той особой роли, которую играет для национального самосознания англичан морская комплекс и топос дома. Данные топосы формируют ряд оппозиций: «упорядоченное — беспорядочное», «статуарное — динамическое», «замкнутое — разомкнутое», «окультуренное — хаотичное», которые отражают такие черты

английской культуры, как сочетание замкнутости, приватности и некоторой эксцентричности, тяготение к свободе.

В сочетании топос дома и морской комплекс порождают топос острова, на который накладываются как черты водного пространства (свобода, незамкнутость), так и свойства домашнего пространства (защищенность, освоенность). Остров может также быть наделен чертами безопасности, защищенности, свободы. Топос острова, таким образом, становится проекцией английской культуры и географии страны.

С. Г. Комаров исследует значимость для английской литературы топоса острова и выделяет два вида хронотопа острова: имплицитный и эксплицитный. Второй присутствует в тексте в виде внешнего хронотопа и задается в русле реалистической символики. Первый присутствует в форме внутреннего хронотопа и придает внешнему хронотопу, на который накладывается, такие черты, как замкнутость, обострение конфликтов, присущих данному локусу. В качестве иллюстрации последнего исследователь приводит пьесы Дж. Пристли «Опасный поворот» и «Визит инспектора» [55].

Поэтика островности, как отмечает С.Г. Шишкина, присуща как утопии, так и антиутопии [116]. Остров Утопа («Утопия» Т. Мора) замкнут на всех уровнях: на физическом, что вытекает из его физического положения, и на психологическом, что следует из гетерономности поведения утопийцев, следования предписанным стандартам. На острове Утопии нет места всему, что не укладывается в строго очерченные границы. Семантика грани, ограждения, присущая топосу острова, в которой сливаются психологический и материальный планы, становится ключевой в «Утопии» и переходит в антиутопические тексты. В антиутопии образ ограждения приобретает резко отрицательную семантическую нагрузку, где граница уже не оберегает пространство, как в Утопии, а ограничивает его.

В антиутопии происходит перекодировка образа острова, из замкнутого, но защищенного и безопасного, «своего» пространства остров преобразуется в замкнутое и подавляющее, опасное, «чужое» пространство. Семантика ограждения становится отрицательной, а в образе острова (как объективного или субъективного

пространства) появляется обертон зла. Как замечает М.И. Шадурский, топос острова трансформируется в литературной антиутопии в мотив непреодолимой преграды [111].

Локус острова централен для романа У. Голдинга «Повелитель мух», о чем подробнее будет сказано в главе 4. Пространство, в котором разворачивается действие романа «Повелитель мух», аллюзивно, оно связано с рядом претекстов, среди которых можно выделить «Одиссею» Гомера, «Утопию» Т. Мора, «Бурю» У. Шекспира, островные пьесы Дж. Барри («Питер Пэн», «Мэри-Роуз»). Семантика пребывания детей на острове под влиянием как претекстов, так и архетипичности образа острова углубляется, становится многомерной.

В «Одиссее» Гомера пребывание главного героя на островах волшебниц Каллипсо и Цирцеи формирует восприятие острова как места, отличающегося следующими чертами:

- 1) течение времени в пространстве острова подчиняется особенному, заданному островом, ритму, что вырывает данный локус из мироздания;
- 2) покинуть остров по своей воле крайне сложно, хотя и возможно, если достаточно сильна будет любовь к пространству дома;
- 3) часто семантика пребывания на острове становится семантикой смерти [99, с. 66].

Все три черты острова в «Одиссее» обнаруживаются также и в образе острова «Повелителя мух». В последнем произведении остров обладает собственной уникальной темпоральностью, его нелегко покинуть без усилий воли. Остров становится местом как физической, так и духовной гибели, то есть, семантика смерти расширяется по сравнению с вышеназванными островами Каллипсо и Цирцеи («Одиссея» Гомера), на которых физическая смерть не грозила персонажам.

Пьеса «Буря» У. Шекспира [15] является еще одним претекстом английского островного романа. Главные герои пьесы, Просперо и Миранда, в результате предательства попадают на остров, подчиненный особым законам, не соответствующим универсальным, что превращает остров в уникальный топос. Образ острова в пьесе «Буря» отличается амбивалентностью. Остров становится

для Просперо и Миранды спасением, их жизнь на острове идиллична. В то же время остров становится тюрьмой для Ариэля и выброшенного на берег Фердинанда. Просперо и Миранда без сожаления покидают остров, устремляясь в прекрасный новый мир, поскольку для героев пребывание на острове являлось инобытием, из которого они возвращаются в реальный мир.

Немаловажно также, что остров в пьесе «Буря» становится местом обострения коллизий и конфликтов (Просперо — Алонзо, справедливость — беззаконие, благородство — предательство, ненависть — любовь, жизнь — смерть), а также зоной контакта между волшебным миром и реальным. Ситуации нового рождения инверсированы в «Повелителе мух» У. Голдинга, в тексте неоднократно звучат мотивы оторванности от всего, что составляло жизнь прежнюю, но новая жизнь становится наполненной смертью, убийством, фактически дети меняют жизнь на смерть.

Среди претекстов можно выделить также произведения Дж. Барри «Питер Пэн» и «Мэри-Роуз» [7]. Топос острова занимал центральное место в творчестве писателя, считавшего, что родиться — означает быть выброшенным на остров [7, с. ххi]. Неверленд, центральное пространство повести «Питер Пэн» и одноименной пьесы, отличается фантастичностью, повышенной опасностью и постоянной необходимостью совершить нравственный выбор, что также отражается и в поэтике образа острова «Повелителя мух».

Остров, центральный хронотоп пьесы «Мэри-Роуз», представляет собой замкнутую микромодель Вселенной, он также наделен собственной волей и определенной, порой inferнальной, силой. Остров не хочет, чтобы его покидали, на острове время подчиняется особенному закону (примечательно, что в образе острова доминирует аудиальный код, остров «притягивает» Мэри-Роуз музыкой, наделенной хтонической семантикой).

Особенно значима ориентация романа «Повелитель мух» на произведение Д. Дефо «Робинзон Крузо» в качестве претекста. «Повелитель мух» становится отрицанием претекста. Так, если Робинзон занимается жизнестроительством и спасает людей, то персонажи романа «Повелитель мух»

Джек, Роджер и безымянные дети, ставшие в финале дикарями, увлечены разрушением и совершают убийство. Если основным вектором «Робинзона» является созидание, то основным вектор «Повелителя мух» — разрушение. Немаловажно, что детям, в отличие от Робинзона, не достается обломков с корабля (самолета). Так семантизируется их внутренняя культурная незаполненность, они в буквальном смысле слова ничего не взяли с собой из прежней жизни. Исключение составляют мальчики, не подвергшиеся нравственному распаду, Ральф и Хрюша. Их «багажом» являются воспоминания о прежней жизни, моральные установки, этический код.

Роман «Коралловый остров» Р. М. Баллантайна, являющийся основным претекстом «Повелителя мух», проанализирован в работе А.В. Кузнецовой, давшей исчерпывающее описание генетической связи между данными двумя романами, их взаимоотношений, общих образов, модификации в первом ряду формул второго [56, с. 137-147]. Отметим, что в «Повелителе мух» переосмысливается центральная ситуация претекстового романа — дети на острове. Система основных персонажей «Повелителя мух» соотносима с системой персонажей «Кораллового острова». Зеркально отражен ряд мотивов, таких как охота на свиней, появление на острове Зла извне. Но У. Голдинг, как демонстрирует А. В. Кузнецова, последовательно переосмысливает все мотивы и формулы романа-претекста, результатом чего становится появление романа-антиутопии.

Остров в романе Р.М. Баллантайна представляет собой идеальное «райское» пространство. Он защищен от бурь кольцом коралловых рифов, на острове царит вечное лето, отсутствуют хищные звери. Мальчики (Ральф, Джек и Петеркин) настолько счастливы на острове, что не желают слишком быстро покидать его. На острове отсутствуют потенциально опасные места, подпространства и зоны. Даже подводный грот, который в силу своего подводного положения и архетипа Низа мог быть нагружен хтонической семантикой, поначалу воспринимается детьми как место игры, а позже, когда на остров проникают пираты, мальчики находят в гроте спасительное убежище.

Мальчики активно перемещаются как по острову, так и по водному пространству. Семантика защищенности, отсутствие агрессии, как и центральная проблематика «Кораллового острова», радикально переосмыслены У. Голдингом в романе «Повелитель мух», как переосмыслен писателем и топос острова.

Необходимо отметить, что творчеству У. Голдинга остров как место действия особенно близок. Так, действие романа «Воришка Мартин» целиком протекает на острове, который становится символом всего мироздания, а также души Мартина, сознание которого и создает этот остров. Данная тема изучена в диссертационном исследовании А. И. Кузнецовой, подробно описавшей как структурный и содержательный план мифологемы острова, так и его поэтику, лейтмотивную структуру [57, с.38-80]. Между образами острова в романе «Воришка Мартин» и острова в романе «Повелитель мух» есть ряд существенных различий. Остров в «Воришке Мартине», как отмечает А. И. Кузнецова, персонифицирован, он последовательно предстает как микромодель вселенной, сценическая площадка, как образ души Мартина. В силу территориальной сжатости и предельной сконцентрированности текста остров приобретает все черты топоперсонажа, вступает в диалог с Мартином. И, наконец, остров является продуктом сознания Мартина.

В романе «Повелитель мух» наличествуют вышеперечисленные черты, но в смягченном, зашифрованном виде. Радикально отличается цепочка лейтмотивов, которая будет подробно рассмотрена нами в главе 4.

Итак, локус острова занимает важное место в национальной английской литературе, а остров в «Повелителе мух» У. Голдинга является архетипическим, национальным и индивидуальным образом, вобравшим импульсы ряда претекстов и традиций, такие как способность острова моделировать мироздания и условия человеческого бытия, трансформация на острове универсальных физических законов (пространства и времени), обостренность нравственного выбора, материализация сил зла, вынуждающих сделать данный выбор.

1.4. Аудиальный код

Аудиальный код является базовым культурным кодом. Звук представляет собой один из бытийных универсумов. Онтологическую природу звука осмысливали, начиная с Древней Греции, тезис Пифагора о звучащей вселенной и космической музыке постулирует звук как неотделимый компонент бытия [81].

Развитие аудиального кода получает особенно сильный импульс в романтической парадигме, именно тогда, как пишет А.В. Мансурова, оформляется знаковость звука в системе культуры, представление о музыке как о живой субстанции, основе основ [72]. Работы мыслителей А. Шопенгауэра [118] и Ф. Ницше [82] оказали значительное влияние на исследование взаимодействия звука и бытия, провозгласив тесную взаимосвязь между онтологической природой музыки и мирозданием. Особенный интерес, как пишет Е.Ю. Кривых, представляют тезисы А. Шопенгауэра о связи метафизического значения музыки с ее физической основой. Данный философ рассматривает диссонанс как образ всего того, что противодействует воле. Так закладывается основа для изучения универсальных соположений музыкальных структур и психологических. Это соположение является основой для взаимодействия музыки и литературы [58].

Немаловажно, что аудиальный код смыкается теснейшим образом с категорией речи (диалога, монолога), которая, в свою очередь, является неотъемлемой частью бытия личности.

Все вышесказанное обуславливает сверхнагрузку аудиального кода в художественной литературе. В настоящее время, однако, научная проблема аудиального кода отличается, как отмечает К.В. Дьякова [42], слабой степенью разработанности. В рамках данной работы под аудиальным кодом мы понимаем систему аудиальных знаков в тексте, кодирующих неаудиальные смыслы. В отличие от пространственного, аудиальный код антиутопии менее изучен как в отечественной, так и в англоязычной критике.

Аудиальные элементы имеют тенденцию формировать рамочные знаки, вбирая информацию о локусе, персонаже, художественном мире произведения, и активно метафоризироваться. Аудиальные образы вбирают информацию, концентрируют проблематику текста. Как писал В.Н. Топоров применительно к пространственным образам, новые образные структуры «становятся лейтмотивом целых текстов и «разыгрываются» не только на уровне образов и идей, но и на собственно языковом уровне» [100, с. 272].

В рамках изучения аудиального комплекса нами выделяются следующие единицы: аудиальные элементы природного характера, антропологического, бестиарного, техногенного. При этом отдельную группу формируют вербальные аудиоэлементы и аудиальные знаки эмотивного характера (смех, плач), а также музыкальный подкод.

К.В. Дьякова предлагает выделять на основе базовых семантических различий три типа звукообразов: объективные, субъективные (антропологические) и космические (метафизические) [42].

А.В. Мансурова выделяет также звуки-эйдосы, являющиеся образами, воплощающими «субстанциальные идеи», феномены бытия как обладающие метафизическим «звучанием» [72].

Особый интерес представляет работа Н.В. Атамановой, описавшей реализацию звука через пространство и время. Исследователь выделила такие группы звуков как «звуки земли», «звуки неба», «звуки воды», «звуки огня» и «звуки дня», «звуки ночи», «звуки утра» [21].

В рамках изучения аудиального кода необходимо отметить особое значение, которое имеют в антиутопии категории молчания и речи.

Также необходимо выделить музыкальный подкод как частную актуализацию аудиального кода, выделяющуюся, по нашим наблюдениям, в жанре антиутопии семантической многоплановостью. Исследователями неоднократно отмечалась тесная связь между литературой и музыкой. Так, С.П. Шер выделяет несколько групп взаимодействия музыки и литературы: вербальная музыка, речевая музыка, музыкальные структуры и музыкальная техника [149, с.149]. В.А. Васина-

Гроссман говорит о некоторых основных организующих принципах взаимоотношения музыки и литературы и рассматривает в качестве формантов повторения и контраст, активно работающие как в музыке, так и в литературе [30]. Исследователь М.Г. Арановский, сравнивая вербальный и музыкальный языки, выделяет грамматики и модели, сопоставимые с единицами вербального языка [19, с. 26].

Такое явление, как программная музыка, также свидетельствует о тесном взаимопроникновении музыки и литературы. По словам Дж. Кейджа, музыкой может стать все, что звучит и паузирует, следовательно, все вышесказанные тезисы могут быть перенесены на аудиальный код в целом [19, с. 96].

Интересно наблюдение А.Н. Панамаревой, сформулировавшей противопоставление человека и мира через антитезу ритма и звучащей мелодии в драматургии А. Чехова. При этом стуку, паузам отводится роль фиксации существования объективного мира и его специфического движения, а мелодии – проявление организующей деятельности человека [85].

Ученые отмечают также различные семантические аспекты функционирования музыкального подкода в творчестве отдельно взятых писателей.

Т. А. Шестакова, анализируя музыкальные аллюзии в романе Е.И. Замятина «Мы», утверждает, что музыка является одним из кодов моделируемой в романе антиутопической Вселенной, музыкальные метафоры обогащаются социальными коннотациями [115, с. 257].

Р.Т. Шаймарданова, изучая творчество М.А. Булгакова, делает выводы, что звуковые характеристики, такие как «диссонанс», «какофония», «дисгармония» соответствуют в текстах писателя интонациям разрыва, несовпадения, формирующим мотивную структуру произведений [112].

А. Г. Савинова пишет о формируемых аудиальными деталями (звоном) акустических характеристиках масштабов мира. Также исследователь делает интересное наблюдение о геометрической форме звуков в творчестве Н. Гоголя и их тяготении к линии и кругу. Значимыми для настоящей работы стали также размышления А. Г. Савиновой о значении звона для психологического пространства

текстов Гоголя, а также тот факт, что персонажей характеризует, в том числе, их способность слышать бытие [92, с.17-20].

Н. Н. Брагина на материале творчества Н. В. Гоголя пришла к выводу о системных соответствиях между строго заданной четырехчастной формой симфонии и периодами творчества писателя [27]. Данное наблюдение будет применено нами к изучению образа острова в романе У. Голдинга «Повелитель мух» и позволит выявить пространственно-аудиальную архитектуру сюжета и образа острова, соответствующую вышеназванной форме симфонии.

Как утверждает Е. Е. Соловьева [93, с. 123], в современных работах можно выделить два основных понимания «музыкального кода» литературного произведения: 1) использование писателем образов, мотивов, понятий, реалий, связанных с музыкой как искусством в качестве культурно и эстетически значимых единиц создаваемого текста и 2) внедрение в художественную ткань произведения акустических знаков передающих гармонически\дисгармонически звучащий мир.

Музыкальный подкод активно кодирует антиутопические константы, о чем подробнее будет сказано в главе 2.

Как нам представляется, музыка является своеобразным «разрешением» ключевой проблемы антиутопии — поиска гармонии между индивидуальностью личности и стабильностью общества. Музыка органично сочетает уникальность последовательности звуковых элементов и наличие паттернов, обеспечивающих гармоничность.

Неслучайно музыкальный язык в XX веке выразил идеи, ставшие ядерными для антиутопии. М.Г. Арановский называет творчество композитора Д. Шостаковича антиутопическим и выделяет в последнем характерные для антиутопии мотивы: контрверз, разрывы, распады [18, с. 58].

Важно отметить, что музыка представлена в антиутопии в двух вариантах: подлинная музыка и неподлинная. Концепт «неподлинная музыка» реализуется в романе О. Хаксли в образе «запаховой музыки», являющейся псевдомузыкой и кодирующей пустоту изображаемого мира. В романе «1984» Дж. Оруэлла в образе лающей, агрессивной, дисгармоничной музыки Партии также

воплощается концепт «неподлинная музыка», в данном случае звукообраз кодирует агрессивность антиутопического пространства. Концепт «неподлинная музыка», таким образом, соотносится с базовыми чертами антиутопии.

Этот концепт также коррелирует с цепочкой концептов «неподлинная жизнь — иллюзия — смерть», что встраивает музыкальный экфрасис в оппозицию «жизнь — неподлинная жизнь\смерть», которая является одной из центральных оппозиций исследуемых нами романов.

По нашим наблюдениям, аудиальные образы соотносятся с художественным миром произведения как на акустическом уровне (собственно звука), так и на акустико-динамическом (явлений ритмического уровня). В языковой форме первый тип представлен чаще всего лексико-фонетическим уровнем (т.н. «музыкализация слова» по терминологии С.П. Шера [149, с.149]), а второй, соответственно, на уровне синтаксических единиц, ритмических групп, локального и глобального контекста. Первый тип вводит звук в ткань текста, в то время как второй тип организует сам текст по ритмической модели.

Аудиальный код первого типа (собственно звуки) представляет для нас особый интерес как формирующий отношение соположения между локусами текста и их аудиальным наполнением. В результате данного пространственно-аудиального взаимодействия пространственные элементы кодируются аудиальными знаками, а элементы аудиального ряда получают пространственное воплощение. Частным случаем такого взаимодействия является формирование аудиотопоса: топоса, неотъемлемым компонентом которого является звук.

Аудиальный код второго типа (звуковые элементы ритмического уровня), как правило, вступает в отношения параллелизма не с локальным участком текста, а с глобальным целым текста, с сюжетной структурой, идейно-образным содержанием текста, формируя центральную акустико-динамичную модель всего произведения. Построение эпизода, наличие событийных, семантических и лексических повторов, построение диалогов и внутренней речи персонажей подчиняются заданной аудиальным кодом ритмической модели. Исследователь М.М. Гиршман отмечает сверхважность ритмической организации текста, указывая

на внутренние связи между ритмом и другими уровнями повествовательной структуры, обретение ритмом характерологических функций, воплощение авторской художественной энергии [35].

По нашей гипотезе сверхважность заданной аудиальным кодом динамической модели проявляется в романе Дж. Оруэлла «1984», в котором аудиальный знак ритмичного чередования звука и паузы (бой часов, колоколов) кодирует центральный конфликт романа (борьбу жизни и смерти, любви и предательства). Эта же аудиальная модель отражается в композиции сюжета, обуславливает наличие ряда лексических, синтаксических, синтагматических повторов в ключевых эпизодах.

Иллюстрацией данного соответствия является также поэтика контрапункта, реализующаяся в исследуемых нами романах на уровне пространства («1984»), аудиальном уровне («Повелитель мух») и структурно-сюжетном («Дивный новый мир»). В последнем тексте поэтика контрапункта имеет особенное значение, являясь моделью художественного мира романа, реализующейся на уровне повествования, мироощущения персонажей, на уровне речевой и пространственной организации текста, как отмечают В.С. Рабинович и М.И. Бабкина [89, с. 90].

Звукообразами в антиутопии, по нашим наблюдениям, кодируется множество смыслов. В формировании базовой пространственной оппозиции антиутопии «пространство антиутопическое — альтернативное пространство» аудиальные элементы семантизируют искаженность первого и гармоничность второго. В рамках анализа аудиального кода антиутопии необходимо проводить разграничение между аудиальными знаками (художественными деталями) с установившейся антиутопической семантикой и звуками, приобретающими данную семантику в результате локального или глобального контекста. Частотными знаками первой группы являются аудиальные детали техногенного происхождения, такие как рев машин, двигателей, техногенно-деструктивные (взрывы, выстрелы), а также элементы, характеризующиеся повышенной громкостью и некомфортной для восприятия высотой (свистящие, шипящие, дребезжащие).

Необходимо отметить, что знаки аудиального кода активно взаимодействуют с пространственными знаками, выступая, в том числе, механизмом установления диалога между локусами. Аудиальные знаки, кроме того, активно выступают медиаторами между пространствами. Будучи внедренным в пространство, аудиальный знак, тесно связанный с конкретным локусом, включает данный локус в инородное пространство. Так, в романе У. Голдинга «Повелитель мух» звук рога, вобравший информацию о пространстве дома и сада, сохраняет на протяжении всего произведения способность влиять на пространство острова цивилизующим образом. Аудиальные элементы также участвуют в формировании точек перехода через семантическую границу, временную (в романе «1984» Уинстон при звуке колоколов вспоминает исчезнувший Лондон [14, с.137]) и пространственную (крик попугая становится точкой перехода из пространства острова в пространство родного дома в «Повелителе мух» [10, с. 36]).

Аудиальный код оказывает влияние на ключевые мотивы антиутопии, аудиотопизируя их, причем это касается как мотивов предметного плана (вещи), так и психологического (ситуации, конфликты). Второе будет наблюдаться нами в следующих случаях: взаимодействие пространства и света антиутопии (оппозиция *свет — тьма*) активно кодируется аудиальным кодом, таким образом возникает соположение между световым и звуковым наполнением локусов.

Мотив границы, отграниченности бытия, также являющийся константным мотивом антиутопии, кодируется аудиально-пространственно в исследуемых нами текстах, причем пространственные границы накладываются на звуковые.

Семантика обмана пронизывает выбранные нами романы на различных уровнях и с различной степенью интенсивности. В романе У. Голдинга «Повелитель мух» цепочка «мираж — иллюзия — наваждение — смерть» кодируется системой аудиальных знаков, центральное место в которой принадлежит колдовскому крику птицы, служащему средством развертывания мотива «волшебство», контекстуально соединенного с мотивами смерти и деформации, о чем подробнее в главе 4.

Аудиальные знаки наравне с пространственными кодируют также, как упоминалось выше, оппозицию «жизнь — смерть», которая преобразуется в

антиутопии в парадигму «слово\жизнь — смерть\молчание». Антиутопический мотив обезличивания, соединяясь с аудиальным кодом, создает ситуацию лишения имен, наиболее ярко воплощенную в романе У. Голдинга «Повелитель мух».

Аудиальный код антиутопии многомерен, он активно взаимодействует с техногенным кодом. Формируемая этим взаимодействием оппозиция «естественные звуки — техногенные звуки» семантизирует искусственность антиутопического мира, его тенденцию к унифицированности (последнее является одной из базовых тем антиутопии) и обезличиванию. Аудиальный код антиутопии также взаимодействует с бестиарным кодом, такие звукообразы как ослиный рев, собачий лай становятся центральными маркерами антиутопического пространства, о чем подробнее в следующих главах.

Вышесказанное позволяет сделать вывод об аудиотопичности антиутопии — семантической сверхважности пространственного и аудиального кодов в антиутопии и их активного взаимодействия в актуализации базовых тем данного жанра. При этом категорию звука мы будем рассматривать как жанровообразующую категорию антиутопии наравне с категорией пространства, а пространственно-звуковое взаимодействие мы относим к антиутопическим константам. С целью изучения данного взаимодействия нами вводится термин «пространственно-аудиальный код». Под данным термином мы предлагаем понимать системное взаимодействие пространственных и аудиальных знаков, при этом пространственные элементы кодируются аудиальными знаками, а элементы аудиального ряда получают пространственное воплощение. Результатом такого взаимодействия является формирование аудиотопоса: топоса, неотъемлемым компонентом которого является звук. Более конкретное исследование этих явлений составляет содержание следующих глав данного исследования.

Глава 2. Роман Дж. Оруэлла «1984»: топосы и пространственно-аудиальный код

2.1. Семантика и структура антиутопического пространства

Для романа Дж. Оруэлла «1984», как для классического романа-антиутопии, категория пространства является жанровообразующей. В тексте романа система специальных образов формирует сложную систему вторичных смыслов и кодирует центральные темы романа. Пространственные элементы втягиваются в семантические и символические ряды, становятся проекцией внутреннего мира личности или экспансии системы. Именно специальность делает фабулу романа «1984» возможной. Комната Уинстона Смита, главного героя романа «1984», отличается своеобразием планировки. Ниша в одной из стен скрывает сидящего за письменным столом от телекрана, что позволяет Уинстону начать вести дневник, то есть, совершить караемое Партией мыслепреступление. Этот акт влечет за собой аналогичные поступки: Уинстон отправляется на прогулку по Лондону, нарушая неписанный кодекс партийца, а затем отваживается на встречу с влюбившейся в него Джулией, что окончательно превращает его в преступника. Мотив преодоления границы и перемещения является ведущим во всех вышеназванных поступках. При этом Уинстон мобилен как физически, так и ментально. Его перемещения как в онейрическом пространственно-временном континууме, так и физическом, составляют событийную основу первых двух частей.

В связи с этой мобильностью особое значение в тексте приобретают точки перехода между пространственными и временными континуумами, так называемые пограничные зоны. К таким, в первую очередь, относятся субстантивно очерченные пространства: дневник и коралл, которые будут рассмотрены ниже.

Роман «1984» открывается мотивом движения, перемещения из открытого пространства (улица) в закрытое (холл). Данный мотив является конденсированной перспекцией дальнейшего семантического развертывания текста. “It was a bright cold day in April, and the clocks were striking thirteen. Winston Smith, his chin nuzzled into his breast in an effort to escape the vile wind, slipped quickly

through the glass doors of Victory Mansions, though not quickly enough to prevent a swirl of gritty dust from entering along with him” [14, с. 5].

Пространство Лондона, из которого Уинстон стремится уйти в дом, разомкнуто, пусто, оно наделено чертами враждебности. Эпитет “cold” в сочетании с эпитетом “vile” [14, с. 5] моделирует образ агрессивного мира, из которого герой стремится сбежать (“escape”). Примечательно, что мотив попытки укрыться от холода и ветра вновь возникает в финале анализируемого романа, кусты в парке, локусе финальной встречи главных героев, не защищают Уинстона и Джулию от ветра (“useless as protection from the wind” [14, с. 349]). Тем самым углубляется мотив обреченности героев.

Синтаксическая единица “slipped quickly <...> though not quickly enough” в свернутом виде моделирует сюжетную линию Уинстона Смита и Джулии. Герои в течение длительного времени укрывались от Министерства Любви, но в итоге все же были схвачены полицией.

В анализируемом эпизоде облако зернистой пыли (“a swirl of gritty dust”) входит в дом вместе с Уинстоном. Данная синтаксическая единица моделирует образ жесткого (“gritty”— «зернистый», «скрежещущий»), всепроникающего, незаметного, как пыль (“dust”), влияния партии. Семантика образа пыли становится многомерной. Неслучайно именно пылинку аккуратно возвращали на обложку дневника следившие за Уинстоном партийцы (“the speck of whitish dust was carefully replaced” [14, с. 330]).

В первом эпизоде романа языком пространственных образов формулируются основные темы и мотивы текста (противостояние личности и системы, оппозиция «холод — тепло», мотив замкнутости), а семантическая структура абзаца отражает смысловую структуру текста. Образ Уинстона подается в динамике, герой находится в постоянном движении, поиске, но первым его действием является стремление уйти в закрытое пространство из незащищенного внешнего мира, в котором доминирует бой часов. Последний звукообраз подключает аудиальный код, культурно-аллюзивный и метатекстовый пласты, создавая напряжение ожидания.

Первым визуальным образом в пространстве дома Победа становится портрет Старшего Брата. Зайдя в дом, Уинстон мысленно отмечает, плакат слишком велик для того, чтобы располагать его внутри помещения. “At one end of it a coloured poster, too large for indoor display, had been tacked to the wall. It depicted simply an enormous face, more than a metre wide: the face of a man of about forty-five, with a heavy black moustache and ruggedly handsome features” [14, с. 5]. Уинстон тем самым фиксирует 1) стремление Партии проникнуть в не принадлежащее ей пространство; 2) неестественность этого, нарушение пропорций, разрушение гармонии. Таким образом герой совершает первое мыслепреступление.

Затем Уинстон направляется к лестнице. В анализируемом тексте создается художественный образ восхождения, в том числе и на речевом уровне, что поддерживается длиной фраз. Короткая фраза “Winston made for the door” [14, с. 5] контрастирует с протипированной выше распространенной фразой, описывающей портрет Старшего Брата.

В локусе комнаты Уинстона фигурируют две доминанты: ниша и окно. Окно представляет собой переходную точку, пограничный локус. Семантика окна заключается в расширении границ локуса, вторжении «чужого» пространства в «свое». Топос Лондона из окна Уинстона лишен тепла и красок, в этом пространстве доминируют образы разрушения, распада (“walls sagging crazily” [14, с. 6]). В метафоричном образе безумно кренищихся стен темы разрушения и безумия переплетаются, в дальнейшем этот синтез получит развертывание в аудиотопосе площади (агрессия музыки соединяется с безумием толпы, кодируя антиутопические константы). Вертолет полиции сравнивается с трупной мухой (“...hovered like a bluebottle” [14, с. 6]), данное сравнение формирует образ Лондона, подверженного смерти, над которым парят трупные мухи.

Оппозиция «гигантские пирамиды министерств — похожие на курятники домишки» (“an enormous pyramidal structure of glittering white concrete — dwellings like chicken-houses” [14, с. 8]) определяет вертикальное пространство Лондона, актуализируя тему тотального подавления личности партией. Образ министерских зданий включает колороним «белый», насыщенный семантической

сверхнагруженностью в тексте романа. В данном микротексте белый цвет контекстуально соединяется со смыслами «громадность» и «несокрушимость» (последнее задается эпитетом “concrete”).

Жилища пролов сравниваются с курятниками. Акцентным для образа курицы являются глупость и беспомощность, именно такими воспринимает Уинстон пролов, встречающихся ему во время прогулок по Лондону. Кроме того, на аудиальном уровне звуки, издаваемые курицей, отличаются надоедливостью и однообразностью, и во время разговора со стариком пролом в четвертой главе Уинстон отмечает полную бессодержательность речи последнего. Также в эпизоде «Уинстон обедает в партийной столовой» герой сравнивает поток речи, льющейся из уст сидящего неподалеку партийца с кряканьем утки (“for the rest it was just a noise, aquack-quack-quacking” [11, с. 70]). В эпизоде синтезируются пространственно-аудиальный и бестиарный коды (последний имеет особое значение в глобальном контексте творчества Оруэлла, о чем свидетельствует произведение “Animal Farm”).

Уинстон видит мир холодным, но не ощущает внутри комнаты этого холода (“outside, even through the shut window-pane, the world looked cold” [11, с. 6]). Следовательно, этот локус наделен неоднозначной семантикой. Комната Уинстона представляет собой необжитое, чужое пространство (неслучаен мотив отсутствия еды и бытовых предметов), но в то же время локус комнаты имеет такое свойство как защищенность, закрытость от внешнего воздействия, от холода внешнего мира.

Художественное пространство первого эпизода строится по принципу сужающихся кругов, усиливающейся замкнутости, причем в тексте четко фиксируются те факторы внешнего воздействия, от которых Уинстон защищается. Дом Победа укрывает героя от злобного ветра, комната закрывает от внешнего холода, а ниша защищает от телекрана.

Мотив защищенности реализуется в микролокусе ниши, небольшого алькова, который, как полагает герой, когда-то предназначался для книжных полок. В нише располагается письменный стол, и, поскольку ниша находится вне поля зрения телекрана, Уинстону удастся писать дневник незамеченным.

В пространстве ниши совмещаются мотив безопасности и мотив книги, как вместилища воспоминаний, мыслей, эмоций. Микролокус ниши формирует связь с субстантивно очерченным пространством книги, объединяющей становится семантика выхода в убежище, укрытия от антиутопического пространства. Мотив книги получает дальнейшее развитие в дневнике Уинстона. Примечательно, что ниша закрывает Уинстона от телекрана, но звуки продолжают воздействовать на героя, находящегося в пространстве ниши (“the telescreen had changed over to strident military music “ [11, с. 13]). Пространственная безопасность не сопровождается аудиальной, таким образом, пространственно-аудиальный код семантизирует всепроникающее воздействие Партии.

Несмотря на отмеченные выше функции защиты, для Уинстона его комната не является локусом дома. Собственно как домашнее пространство он с первого взгляда воспринимает комнату над лавкой мистера Чаррингтона, выделяя в ней такие черты как уют, тепло, свобода. Домом является также комната, в которой он жил в детстве с матерью и сестрой, из пространства воспоминаний Уинстона. Эта комната противопоставлена комнате над лавкой по физическим параметрам (душная, темная, бедная (“dark, cramped” [11, с. 13]), но она оказывается, в отличие от топоса комнаты над лавкой, единственным подлинным пространством дома в произведении. Неслучайно комната из воспоминаний Уинстона остается в финале романа «1984» единственным топосом, в котором горит свет.

В первой части анализируемого романа Уинстон перемещается внутри антиутопического пространства, и это движение заключается в переходе из одного замкнутого локуса в другой: дом Победа, комната Уинстона, кабинет Уинстона в министерстве, столовая.

При описании столовой выделяется расположение этого локуса под землей (“in the low-ceilinged canteen, underground” [11, с. 62]). В сочетании с низко нависшим потолком это формирует хтонический характер столовой. Мотив смерти актуализируется также в монологе подсевшего в столовой к Уинстону партийца Сайма, работающего над новоязом. Сайм говорит о красоте процесса уничтожения слов (“beauty of the destruction of words” [11, с. 67]). Этот оксюморонный образ

соотносится с мотивом смерти (уничтожения), доминирующим как в локусе столовой, так и пространстве Партии. Оксюморонность монолога Сайма коррелирует с первой записью в дневнике Уинстона (описание гибели беженцев), построенной по тому же принципу сочетания несочетаемого, о чем подробнее скажем ниже. Тем самым в образе столовой углубляется мотив смерти.

Примечательна вещная наполненность этого локуса (“battered metal chairs, placed so close <...> bent spoons, dented trays, coarse white mugs”[11, с.76]), формирующая художественную модель сознания Уинстона, которого переполняет гнев. Локус столовой становится проекцией быта жителей Океании, таких его аспектов, как нищета, грязь и ложь. Последний мотив эксплицируется, когда по телекрану объявляется, что норма шоколада повышена до 20 граммов, в то время как на самом деле она понижена до этой цифры.

Примечательно, что пространство Партии характеризуется сочетанием масштабности (географической, в финале романа расширяющейся до размеров континента) и предельной замкнутости. Оппозиционное пространству Партии пространство коралла в стекле также характеризуется амбивалентным сочетанием физической микроскопичности и метафизической необъятности.

Цепочка замкнутых пространств, в которых перемещается главный герой, размыкается, когда Уинстон идет на прогулку, соблазняясь нежностью апрельского воздуха (“balminess of the April air”[14, с.6]). Ольфакторный образ маркирует возникающее перед Уинстоном пространство свободы. Когда Уинстон решается выйти на прогулку, что сопряжено с нарушением партийного кода, он нарушает границу, и это пересечение тут же влечет за собой изменение пространства. Из окна своей комнаты Уинстон видел небо, окрашенное в жесткий голубой цвет (“the sky a harsh blue”[14, с. 6]). Перед тем, как Уинстон решается на прогулку, он отмечает изменение в цвете неба, который приобретает более мягкий оттенок голубого (“the sky was a warmer blue” [14, с. 103]). Колористическое изменение сигнализирует изменение в пространстве персонажа, Уинстон словно попадает в другой мир.

Но в то же время в Лондоне, по которому отправился на прогулку Уинстон, доминирующим остается мотив смерти, актуализирующийся в рамках

этого же эпизода (глава 1, эпизод VIII). Недалеко от Уинстона взрывается ракета, его обдаёт осколками стекла (“ he was covered with fragments of glass” ([14, с. 106]). Когда Уинстон бросается на землю, на нем оседает пыль. Как отмечалось выше, образ пыли в тексте семантически сближается с мотивом смерти, следовательно, данный эпизод выполняет функцию проспекции финальной катастрофы: ареста Уинстона и его пребывания в Министерстве Любви.

Сравнение домов с крысиными норами вводит образ крыс, который становится к финалу текста лейтмотивным и формирует образ Лондона как подземного топоса. Таким образом, актуализируется оппозиция «Верх – Низ». Но Лондон не только «подземный» топос. На город постоянно падают смертоносные ракеты, таким образом, он представляет собой пространство смерти.

Пространственный образ Лондона в романе разворачивается по вектору постепенного затемнения. В первом эпизоде романа Лондон изображен как лишенный красок (“there seemed to be no colour in anything” [14, с. 6]), которые сосредоточены в плакатах.

В эпизоде рассматриваемой прогулки Уинстона Лондон изображен уже как город с наглухо заколоченными окнами, то есть, город лишенных света домов. Заколоченные окна коррелируют с образом безглазого партийца, рассмотренном выше, таким образом, на дома распространяется семантика слепоты.

Открывающий вторую часть романа эпизод встречи в лесу структурно и семантически параллелен первому эпизоду первой части. В обоих эпизодах Уинстон входит в некое пространство, что устанавливает между ними отношения параллелизма.

В первом случае Уинстон входит в замкнутое, враждебное пространство, доминируемое Партией, наполненное образами с отрицательной коннотацией.

Во втором рассматриваемом эпизоде Уинстон вступает в разомкнутое пространство, в котором кластером художественных образов создается художественная модель преодоления препятствия, вхождения в неудобное, враждебное пространство, которое является убежищем от еще более агрессивного разомкнутого пространства извне.

Во втором эпизоде, центральным локусом которого является лес, создается художественная модель проникновения в светлый, радостный, безопасный мир. Пространство залито светом, окружающим Уинстона, свет пронизывает все пространство по вертикали (“Winston picked his way up the lane through dappled light and shade, stepping out into pools of gold wherever the boughs parted. Under the trees to the left of him the ground was misty with bluebells. The air seemed to kiss one`s skin. It was the second of May” [14, с. 144]).

Локус леса персонифицирован. Доминирующими в описании леса являются семы «нежность», «свет», «тепло». Цепочкой образов устанавливается семантическая параллель «лес — женщина» (“their leaves stirred faintly in dense masses like women's hair”, the air was like a kiss” [14, с. 145]).

Лужайка моделируется как защищенное, но не замкнутое пространство, она же является вариантом переходного пространства, порога, за которым Уинстон видит Золотую страну. Предлог с пространственной семантикой выхода (*out*) формирует образ поля, начинающегося за лужайкой, как отделенного от нее, более просторного. В образе леса прослеживается мотив ирреальности. В описании присутствуют лексемы с семой «туман» — “the ground was misty with bluebells” [14, с. 144]. Уинстон смотрит из закрытого пространства лужайки на открытое пространство поля, между этими пространствами пролегает четкая граница, и пространство поля, в которое он не может войти, сближается для персонажа с онейрическим пространством его снов, то есть утрачивает реальность. Подчеркивается, что Уинстон в лесу не имеет часов, то есть, время утрачивает свою определенность, темпоральность становится условной. Итак, пространство леса для Уинстона представляет собой ирреальную жизнь, прожить которую у него нет шансов. Последний смысл актуализируется лексемой “mist” (“everything faded into a mist” [14, с.95]).

В описании Золотой страны, места, которое часто снится Уинстону и является для него символом счастливой жизни, посредством бестиарного кода создается образ мирного бытия. Кротовые норы противопоставляются крысиным норам, с помощью которых кодируется образ Лондона. Крот является

миролюбивым животным, кроме того, в английской литературе он прочно ассоциируется с образом главного героя сказочной повести К. Грэма «Ветер в ивах». Следовательно, кротовая нора, в отличие от крысиной, является символом уюта, безопасности.

Уинстон называет лес Золотой страной. Таким образом, антитеза «враждебное — невраждебное пространство» реализуется на частном уровне оппозиции «золото — железо», ведь пространства, доминируемые партией, коннотативно связываются в тексте с образом железа, а золото с его коннотациями ценности и сияния — с пространством леса.

Следует отметить, что в пространство леса вторгаются, однако, также и деструктивные желания. Когда Уинстон вспоминает охватившее его стремление столкнуться в обрыв бывшую супругу Кэтрин, олицетворяющую для него абсолютную покорность Партии, он вспоминает цветок, пылавший красным кирпичным цветом, и палящее солнце. Золотой и зеленый цвета леса сменяются кирпично-красным, мотивы пролады и света сменяются мотивами жары и агрессии. В психологическом плане важно отметить, что в пространство леса эти несвойственные этому пространству мотивы вносятся именно через сознание Уинстона, они не присущи самому пространству и лишь отражают искажение, вносимое ненавистью в Уинстона. Вкрапление в пространство леса элемента агрессии, носителем которого является сознание Уинстона, семантизирует одну из тем романа — деформацию личности, представляющую собой антиутопическую константу, последовательно реализующуюся в исследуемом романе пространственно-аудиальным кодом в ряде лексико-семантических и образных групп. Обратимся к исследованию данных групп.

В семантическом поле антиутопического пространства романа выделяется семантика стекла, связанная, в первую очередь, с образами Партии. Неслучайно Уинстон заходит в доминируемое портретом Старшего Брата пространство дома Победа именно через стеклянные двери (“slipped quickly through the glass doors” [14, с.5]), чем подчеркивается связь между пространством Партии и стеклом. В эпизоде V части III анализируемого романа Уинстон осознает, что

Полиция мыслей играла с ним, изучая его как жука под увеличительным стеклом (“like a beetle under a magnifying glass” [11, с.330]). В образе увеличительного стекла, становящегося контекстуальным синонимом жестокости, окончательно закрепляется связь образов стекла и Партии.

Пространство отдела Уинстона представляет собой коридор со стеклянными кабинками, где нет окон, следовательно, стекло, не являясь атрибутом окна, утрачивает семантику «выход в простор». В рамках эпизода VI части 1 «Уинстон обедает в столовой» в образе очков появляется дополнительный обертон. “His spectacles caught the light and presented to Winston two blank disks” [11, с.69] – очки на лице сидящего напротив Уинстона партийца не позволяют разглядеть глаз, становясь подобием экрана. Образ стекла встраивается в образно-смысловой комплекс, семантизирующий механическое бытие партийцев. Так, партиец напоминает Уинстону манекен, его речь бессмысленна, он лишен глаз (“as he watched the eyeless face with the jaw moving rapidly up and down, Winston had a curious feeling that this was not a human being but some kind of dummy” [14, с.70]). Так на аудиальном и визуальном уровнях моделируется образ живущего механической жизнью человека.

Посредством эпитета “eyeless” [14, с.70] в образе очков появляется семантика необратимости, человек, носящий очки, становится не просто слепым, а безглазым. Это наращивание смысла в образе очков и, следовательно, стекла носит перспективный характер, указывая на финальную катастрофу Уинстона, утрату им своего собственного «я».

В эпизоде взрыва ракеты, убившей несколько человек, бросившегося на землю Уинстона осыпает осколками стекла. В образе стекла появляется контекстуальная связь с мотивом смерти. Следовательно, формируется семантический маршрут этого образа от искусственной жизни (безглазый партиец) к смерти (падение ракеты, осколки стекла), что коррелирует с общим сюжетным развитием текста.

Примечателен аудиальный компонент в образе стекла. Голос женщины-диктора вонзается в мозг как осколки стекла, отмечает Уинстон (“her voice seemed to

stick into his brain like jagged pieces of glass”[14, с.128]). Телекран резко ограничивает пространство комнаты Уинстона, а неотделимый от телекрана голос диктора притягивает контекстуальные обертоны агрессии и, в силу семантической сближенности с образом стекла, смерти. Пространственно-аудиальный код «Партия – голос диктора», таким образом, семантизирует ядерные черты антиутопического мира: замкнутость и агрессию.

В эпизоде VIII части I образ стекла приобретает амбивалентность. Уинстон покупает в лавке мистера Чаррингтона коралл, который становится емким символом. Коралл заперт в стеклянную прозрачную сферу, стекло ограждает хрупкий мирок. Пространство коралла предельно замкнуто, но в этой замкнутости появляется семантика защищенности, и функцию защиты выполняет стекло, в котором, следовательно, появляется, впервые в тексте, положительная коннотация.

Отмеченные Уинстоном основные свойства игрушки (мягкость, тепло) коррелируют с отмеченными им характеристиками комнаты (теплом, уютom, светом, тишиной). Неслучайно покупка коралла открывает Уинстону путь в комнату наверху (как кажется Уинстону, именно совершенная покупка убеждает мистера Чаррингтона показать клиенту комнату над лавкой). Коралл становится предметной проекцией комнаты над лавкой.

Немаловажна также связь коралла с морским пространством, то есть пространством свободы. Коралл подключает морскую тему, и в локусе комнаты над лавкой начинают проступать черты топоса острова; коралл кодирует образ комнаты над лавкой как некоего острова посередине партийного пространства. В «Утопии» Т. Мора островное положение обеспечивало изоляцию пространства, создавало условия для автономного развития утопического социума. Комната над лавкой выполняет те же функции относительно Уинстона и Джулии, дает им изоляцию относительно пространства Партии. Формируется диалог острова Утопа и комнаты над лавкой.

Коралл, помимо этого, является точечным пространством перехода из одного пространственно-временного континуума в другой. Он отличается способностью раздвигать временные рамки, так, Уинстон видит в предмете часть

ушедшего мира (“belonging to an age quite different from the present one”[14, с.120]). Коралл раздвигает и пространственные границы, так, он становится вместилищем для Золотой страны Уинстона (“it had all occurred inside the glass paperweight”[14, с.196]). Коралл вступает также в отношения параллелизма с дневником Уинстона, который тот начинает вести в первом эпизоде романа, оба данных предмета характеризуются способностью объединять физическое и метафизическое пространства. Коралл, как и дневник, антиномичен; в данном образе предельная замкнутость соединяется с разомкнутостью.

В образе коралла также просматривается барочная традиция с ее тягой к эмблематичности и иллюзорности [108]. Образ коралла в произведении служит также средством развертывания мотива смерти. Уинстон воспринимает комнату над лавкой как пространство дома, но в действительности она является пространством иллюзии и ловушки для Уинстона и Джулии. Комната над лавкой становится также пространственной точкой перехода к хтоническому локусу Комнаты 101, поскольку попадают Уинстон и Джулия в последний локус вследствие ареста, произошедшего в комнате над лавкой. Следовательно, выстраивается цепочка: коралл становится пропуском в комнату над лавкой, а та, в свою очередь, ведет в комнату 101.

С образом коралла в исследуемом романе связан также мотив нравственной деформации Уинстона, его внутренней готовности ко злу и общности с Партией, актуализируемый, в том числе, на уровне осознаваемой им таинственной связи с партийцем О’Брайеном, оказавшимся агентом тайной полиции, которому адресован дневник. (Эта общность с Партией поддерживается целым комплексом мотивов. Так, в исследуемом романе семантической нагрузкой наполняется жест матери, обнимающей ребенка, включенный в текст неоднократно: в образе беженки в Северном море, женщины-прола, оберегающей ребенка от взрыва ракеты. Жест Уинстона, откинувшего лежащую на его пути человеческую руку в эпизоде взрыва ракеты над Лондоном, приобретает в контексте романа символическое значение. Уинстон способен переступить через человеческое в себе и через другого человека.) Встретив Джулию у лавки мистера Чаррингтона, Уинстон, как упоминалось выше, думает о коралле как о подходящем орудии убийства. При этом номинацией коралла

становится не “the thing”, как неоднократно ранее, а “the piece of glass” [14, с.127]. Изменение в номинации имеет глубокую семантику. Номинация “the thing” отражает отсутствие у Уинстона четкого восприятия коралла (он даже не сразу узнает его, спрашивает у мистера Чарингтона, что это такое), коралл манит своей таинственностью и сложностью. Коралл становится для героя неким микромиром, это моделирование эксплицируется в VII главе (часть II): “the surface of the glass was the sky” [14, с.196]. Однако при встрече с Джулией Уинстон перестает воспринимать коралл как некий микромир, мысленно превращает его в кусок стекла, редуцирует. Следовательно, на символическом уровне Уинстон уничтожает заключенный в коралле мир задолго до того, как коралл погибает при аресте Уинстона и Джулии. Уничтожение коралла семантизирует поглощение антиутопическим пространством альтернативного пространства.

Общность Уинстона и Партии кодируется также пространственно-аудиальным знаком. Голос маленького Уинстона, отнимавшего еду у сестры, временами становился гулким (“boomed in a peculiar way” [11, с.199]). Звукообраз «гулкий голос» устанавливает общность между ним и партийцем, выступавшем на ночной демонстрации (“his voice boomed forth” [11, с.221]). Так пространственно-аудиальный код «гулкий голос — пространство демонстрации» семантизирует наличие в маленьком Уинстоне общности с пространством жестокости и предательства, антиутопическим пространством.

Пространственно-геометрическая форма круга, актуализирующаяся в рассмотренном выше образе коралла, отличается в романе полисемантической. Над лавкой мистера Чаррингтона расположены три некогда позолоченных, выцветших шара (“three discoloured metal balls that looked as if they had once been gilded” [14, с. 117]). В образе шаров соединяются мотив золота, вступающий в аллюзивный диалог с Золотой страной Уинстона, и мотив обветшалости, являющийся центральным для антиутопического пространства (локус столовой, антиутопический Лондон). В данном образе также реализуется перспективная функция, он является образом-знаком и реализует в себе два смысла: пространство

мечтаний Уинстона, проекцией которых станет комната над лавкой, и разрушение вселенной главного персонажа романа.

Пространственно-геометрическая форма круга в романе вступает в бинарную оппозицию квадрату, являющемуся полисемантическим пространственно-геометрическим концептом анализируемого произведения. Пространство Партии актуализируется, в том числе, геометрической формой квадрата, выделяющегося в тексте полисемантической. Квадрат, представляющий собой резко очерченное, «бескомпромиссное» пространство, и круг (шар), являющийся лишенным четких граней и углов пространством, образуют художественно значимую в тексте оппозицию. (Отметим при этом, что в романе происходит перекодировка концепта квадрата. Как отмечает Ю.В. Гринкевич, в английской национальной картине мира квадрату соответствуют позитивные коннотации, в частности, «справедливость», «честность» [40], однако в «1984» пространственная форма квадрата наполняется негативной семантикой.)

Квадрат является рамочным знаком. Текст открывается квадратом (портрет Старшего Брата), и в сильную финальную позицию вновь поставлен квадрат — шахматная доска, на которой Уинстон в финальном эпизоде решает задачу. С квадратом в данном эпизоде коррелирует также игрушка маленького Уинстона (“dice-box”), представляющая собой картонную коробочку с фишками. Шахматные фигуры, расставленные на квадратной доске, моделируют образ подконтрольного Партии пространства как гигантской шахматной доски. Глядя на доску, Уинстон понимает, что белые всегда побеждают (“white always mates” [14, с. 344]). Так эксплицируется семантическая связь между игрой в шахматы и установленным Партией миропорядком.

Пространственно-геометрическая параллель «игрушка — шахматы» поддерживается и аудиальным кодом. Игрушке (“dice-box”) соответствует звук смеха маленького Уинстона (“a boy of nine or ten <...> shaking a dice-box and laughing excitedly” [14, с. 351]). Пространственно-аудиальным знаком «комната — игрушка — смех» кодируется счастье, отнятое у Уинстона. Пространственно-аудиальный знак «шахматы — кафе — молчание» кодирует хтоническую семантику

антиутопического пространства, поскольку молчание в романе контекстуально сближается со смертью (о чем подробнее в следующем параграфе).

Квадратное пространство представлено в тексте как на микроуровне (шахматная доска), так и на макроуровне (городская площадь). За кажущимся хаосом заливающей площадь ненависти скрывается тщательно продуманное Партией психологическое манипулирование толпой, следовательно, пространство площади становится еще одной проекцией шахматной игры.

Две черты антиутопического мира (бездумие и ненависть) проявляются на пространстве площади. Актуализируется хронотоп псевдокарнавала, названный Б. А. Ланиным в работе «Анатомия литературной антиутопии» структурным стержнем антиутопии [62, с.156]. Пространство площади насыщено хтонической семантикой. Демонстрация ненависти (эпизод IX, часть II) происходит ночью, что создает хтоническую маркировку эпизода. Лица демонстрантов белы (“the white faces” [14, с. 220]). Колороним «белый» маркирует при первом появлении в тексте пространство Партии (“the Ministry of Truth, his place of work, towered vast and white” [14, с.7]). В эпизоде взрыва ракеты во время прогулки Уинстона по Лондону в колорониме появляется семантика смерти, когда Уинстон отбрасывает ставший белым обрубок руки (“the hand was <...> completely whitened ” [14, с.106]). В рассматриваемом эпизоде ночной демонстрации хтоническая семантика колоронима «белый» углубляется лексемами тематического поля «смерть»: “skull”, “bony arm” [14, с. 221].

Следует отметить вторжение в топос площади сказочного пространства. Произносящий речь партиец похож на Румпельштильцхена, гнома, отбирающего детей (“a little Rumpelstiltskin figure, contorted with hatred” [14, с.221]). Образ бездушного существа служит средством развертывания мотива бесчеловечности Партии. Румпельштильцхен в финале сказки умирает от приступа бешенства, разрывая себя пополам. В анализируемом фрагменте лицо партийца искажено ненавистью (“contorted with hatred”), что еще больше сближает его со сказочным персонажем, в то же время усиливая мотив смертоносной ярости.

Пространство площади в главе II части I анализируемого романа расширяется во временном аспекте, подключается национально-исторический код, когда Уинстон, пришедший на встречу с Джулией, смотрит на статую Большого Брата и Оливера Кромвеля, мимо которых везут пленных евразийцев (“Big Brother’s statue gazed southward <...>. In front of it there was a statue of a man on horseback which was supposed to represent Oliver Cromwell” [14, с. 140]). Данный экфрасис (статуи Старшего Брата и Кромвеля) моделирует ситуацию неизбежности войн, проводит линию преемственности от английской революции (Оливер Кромвель) до ангсоца (Старший Брат).

Однако семантика квадрата в «1984» не исчерпывается вышеуказанными чертами, она усложняется в субстантивно очерченном пространстве дневника Уинстона, который является многомерным образом, объединяющим чувственное пространство (ограниченность материальными границами) и онейрическое, безграничное – пространство памяти, воображения.

Только признав себя обреченным, Уинстон решает начать писать дневник, и этот поступок становится для него экзистенциальным прорывом из искусственного бытия, характеризующегося, в том числе, отсутствием трехмерного времени, в пространство подлинной жизни. Сделав первую запись, Уинстон осознает трехмерность времени. Он фиксирует в дневнике дату, то есть, календарное время, до этого момента никак персонажем не отмечаемое (роман открывается информацией лишь о месяце и часе —“it was a bright cold day in April and the clocks were striking thirteen” [14, с. 5]), становится для него полноценной реальностью. Как замечает литературовед А.Ф. Любимова, человек в антиутопии живет в мире нарушенных координат, для него нет ни настоящего, ни прошлого [69], что связано с искусственностью бытия в рамках антиутопического пространства. Так и Уинстон до первой записи в дневнике роется в памяти и не может найти воспоминаний о прошлом, прошлое для него закрыто (“but it was no use, he couldn’t remember” [14, с. 8]). После того, как Уинстон начал вести дневник, он увидел во сне свою мать (эпизод III, часть I), так прошлое вновь обрело для него реальность.

Примечательно, что негативно воспринимаемое Уинстоном в пространстве Партии тиканье часов в комнате над лавкой приобретает для него положительные коннотации. Пространственно-аудиальный код «пространство Партии — тиканье часов» выражает враждебность по отношению к личности искусственного антиутопического времени, что отражается также в восприятии персонажа. Пространственно-аудиальный код «альтернативное пространство\дом — тиканье часов» семантизирует стабильное счастливое бытие, пронизанное уютом и протекающее в координатах времени (“no sound except the singing of the kettle and the friendly ticking of the clock”[14, с. 121]).

Во время ареста, когда Уинстон и Джулия понимают, что они обречены на смерть, время утрачивает для героя ценность. Он отмечает, что для 21.00 августовским вечером в комнате слишком светло, полагает, что, должно быть, спутал вечер с утром, но эта мысль кажется ему лишённой интереса (“it was not interesting” [14, с.267]). Равнодушие героя к времени коррелирует с ситуацией ареста, время для него исчезло.

Примечательно, что два предмета с пространственной семантикой (коралл и дневник) противопоставлены по геометрической форме (круг и квадрат), но объединены мотивом бумаги, поскольку коралл, как догадывается Уинстон, представляет собой бумажное пресс-папье (“paperweight”[14, с.16],) что связывает его с бумажным же дневником. Объединяющей эти два предмета является также семантика выхода из антиутопического пространства в онейрическое.

Однако семантика дневника усложняется тем, что первая запись Уинстона насыщена мотивами смерти и агрессии: герой описывает страшную смерть беженцев посередине моря, отмечает отрубленную детскую руку в воде. Уинстон при этом употребляет оксюморонное сочетание “a wonderful shot of a child’s arm”[14, с.14], смерть ребенка для него лишена ужаса. Неслучайно Уинстон говорит Джулии, что они уже не люди (“we are not human”[14, с.14]). Следовательно, первой пространство бумаги дневника заполнила запись, манифестирующая внутреннюю общность Уинстона с Партией, а сам дневник стал пространственно-аудиальной точкой перехода в пространство агрессии и смерти (лодка в открытом

море, взрыв бомбы) и Партии (Уинстон записывает, как секция партийцев в кинотеатре зааплодировала в момент показа бомбежки). Звук аплодисментов (“a lot of applause” [14, с.14]) является единственным звуком в первой записи Уинстона. Взрыв бомбы лишь визуализируется как вспышка (“flash”), но звуком не сопровождается. Так формируется пространственно-аудиальный код «пространство Партии – беззвучие», доминирующий в финале анализируемого романа.

Вернемся к образу дневника. С дневника начинается для Уинстона свое существование прошлое, дневник открывает для него онейрическое пространство детских воспоминаний, они начинаются лишь после первой записи. Уинстон начинает осознавать будущее, заглядывать в него, именно поэтому ему важно остаться живым как можно дольше. Вводя тему времени, дневник открывает и ключевую для романа тему жизни-в-смерти. “Now he had recognized himself as a dead man it became important to stay alive as long as possible” [14, с.16] — данной синтагмой в текст вводится антиномичный образ жизни-в-смерти, жизни, содержащей смерть, образ, подключающий, в том числе, аллюзивный пласт отсылкой к поэме С. Кольриджа «Старый мореход». Написав призыв «Долой Старшего Брата», Уинстон создает для себя экзистенциальную пограничную ситуацию и именно поэтому он начинает обостренно ценить свою жизнь. Модус его бытия отныне представляет собой жизнь-в-смерти. До мыслепреступления герой был лишен полноценной жизни. Неслучайно Уинстон видит в сидящем возле него партийце манекен (этот образ перекликается с мертвенностью лица Джека в романе У. Голдинга «Повелитель мух», таким образом формулируется общая для антиутопий тема искусственности, подмены истинного бытия ложным).

2.2. Топос комнаты 101 и кафе «Каштан» как центры антиутопического пространства

В образе коралла в стекле просматривается барочная традиция с ее тягой к эмблематичности и иллюзорности [108]. Данная тема находит выражение и в

центральном пространственном образе романа, локусе леса. Параллельно с темами подлинного и ложного бытия эксплицируется тема жизни и смерти. Данная тема является одной из ключевых в романе. Как отмечает С. Г. Шишкина, уточняя значение термина, «какотопия», «какос» по-гречески еще и «мертвый», то есть термин «какотопия» может употребляться в значении «мертвое место» [116].

В Комнате 101, самом страшном пространстве романа, где происходит нравственная гибель Уинстона, наличествует колоритим «зеленый», который устанавливает отсылку к локусу леса и является точкой пересечения пространства свободы и пространства тотального подавления. Комната 101 представляет собой хтонически маркированное пространство, что эксплицируется в размещении её глубоко под землей (“as deep down as it was possible to go” [14, с.337]).

Топонимическая и психологическая пространственности в данном эпизоде построены по принципу контраста. Уинстон находится в замкнутой локации, он обездвижен, но он визуализирует себя как находящегося посреди пустынной равнины (“in the middle of a great empty plain <...> all sounds came to him out of immense distances” [14, с.339]). Примечательно, что звуки не отсутствуют, они лишь доносятся до персонажа издалека. Уинстон окажется в беззвучном мире лишь в финале романа после того, как предаст Джулию. Пространственно-аудиальный код «Комната 101—отдаленные звуки» служит средством развертывания мотива разрушения личности. Пока Уинстон не совершает окончательного предательства, он живет в подлинном мире, который все еще наполнен звуками.

Пространственный и психологический планы совмещаются в предательстве Уинстоном Джулии, этот акт объективируется первым как перемещение в пространстве, падение в звездную глубину (“he had fallen through the floor<...> into the gulfs between the stars” [14, с.342]). В сознании персонажа происходит парадоксальное смещение верха и низа. Совершается коллапс его вселенной, верх (звезды) и низ (Уинстон глубоко под землей) совмещаются. Так происходит разрушение пространственного континуума, коррелирующее с нравственной гибелью персонажа. Топос Комнаты 101 становится пространством катарсиса, но вывернутого наизнанку. Глобальность происходящего подчеркивается образом

расширяющейся в сознании Уинстона Вселенной. В Комнате 101 восстанавливается целостность тоталитарного мира, нарушенная Уинстоном.

Вынесенный в ударную позицию последней фразы эпизода звукообраз — металлический щелчок (“metallic click” [14, с. 342] — соположен с центральным для всего текста боем часов. Данный звукообраз, кроме того, соотносится с образом металла, являющимся образной доминантой антиутопического пространства в тексте. Так, железный голос сообщает Уинстону и Джулии, что они мертвы (“you are the dead”, repeated the iron voice”[14, с.264]). Вышеназванный металлический щелчок, маркирующий окончание эпизода в Комнате 101, также сигнализирует о духовной гибели персонажа. Объединяющим оба металлических звукообраза становится мотив смерти, один из центральных мотивов исследуемого романа.

В финальном эпизоде романа и топосе кафе данный мотив получает полную актуализацию. Топос кафе представляет собой место, лишённое подлинного бытия, насыщенное семантикой смерти, что реализуется в исследуемом эпизоде полисемантическими образами.

Молчание маркирует сидящих за столом партийцев, молчание окружает Уинстона, официанты безмолвны; какая бы то ни была коммуникация между Уинстоном и миром живых невозможна, потому что все избегают обречённого на смерть Смита. В тексте анализируемого романа молчание насыщается семантикой смерти, как и романах «Дивный новый мир» О. Хаксли и «Повелитель мух» У. Голдинга, которые будут рассмотрены в главах 3 и 4. Так, в кабинете О’Брайена, когда хозяин выключает телекран, повисает смертельная тишина (“deadly silence”[14, с.98]). Звук телекрана, насыщенный семантикой агрессии, способный причинять физическую боль, сменяется молчанием, заключающим в себе сему «смерть». Формируется образ кабинета как хтонического пространства, и подготавливается финальный образ молчащего Уинстона как нравственно мертвого человека.

Образ Уинстона в финальном эпизоде предельно статичен, он вступает в оппозицию с формируемым предшествующим текстом образом Уинстона как постоянно находящегося в динамике. С первой сцены герой перемещается,

преодолевают препятствия (порог дома, подъем по лестнице, осложненный слабым физическим состоянием персонажа). Полная физическая иммобильность Уинстона в финальном эпизоде моделирует образ мертвеца, а также семантически сближает локус кафе и комнату 101, в которой Уинстон также находится в состоянии неподвижности. Под влиянием как локального, так и глобального контекста актуализируется пространственная семантика предлога “under”, который в сочетании с фразой “lie you, lie we” моделирует образ нижнего мира, мира мертвых.

Примечательно расположение микролокуса столика Уинстона в углу. Как пишет М.Н. Панкратова, угол является символом уединения, ухода от реальной, жизни в ограниченный мир губительных мечтаний и умозаключений [86, с. 98]. Примечательно, что микролокус углового столика заставляет Уинстона отказаться от идеи последовать за уходящей Джулией (Уинстон мысленно видит свой столик и испытывает ностальгию [14, с. 349]). Следовательно, Уинстон выбирает микролокус столика, и таким образом пространство кафе «Каштан» вытесняет остатки привязанности к Джулии, а по мере развертывания эпизода оно вытесняет и онейрическое пространство, детские воспоминания Уинстона.

Кафе «Каштан» является не только хтоническим пространством, данный топос становится пространственным знаком, кодирующим в свернутом виде все антиутопические пространства романа. В нем представлены следующие константы антиутопии: пассивность, безмолвие, неподвижность, отсутствие контакта с окружающими, иллюзорность, ложь. Последние две константы актуализируются на уровне аудиального наполнения: льющаяся с телекрана ложь, оловоподобная музыка. В звукообразе присутствует вкрапление комнаты 101 и отсылка к ситуации ареста Уинстона и Джулии, так как во всех этих моментах аудиальным наполнением был металлический щелчок. Сводки с фронтов, разворачивая тему войны, также семантизируют смерть (приводятся данные о количестве убитых во время сражения).

В локусе кафе присутствует фитоморфная проекция локуса леса. Данное включение представлено наличием клевера в подаваемом Уинстону джине. Клевер в джине является знаком пищевого кода, присутствующего в романе в ряде

эпизодов. Пищевые знаки, как правило, являются сигналами точек перехода в онейрическое пространство. Так, запах кофе воспринимается Уинстоном как открывающаяся в прошлое дверь (“...smell of roasting coffee, he was back in the half-forgotten world of his childhood” [14, с. 103]). Примечательно, что воспоминания обрываются звуком хлопнувшей двери (“a door banged” [14, с.103]), отрезающим Уинстона от прошлого. Пространственно-аудиальный образ захлопывающейся двери кодирует враждебность окружающей героя действительности и оппозицию «мир Партии — мир детства Уинстона». Звукообраз “bang” притягивает дополнительные смыслы в глобальном контексте романа. Уинстон мечтает о том, как однажды ярость вырвется из него (“<...> bang! would go the batteries of his hatred” [14, с. 335]). Звук выстрела передается той же лексемой (“<...> bang! would go the bullet”), объединяющей метафизический и физический уровни произведения.

Вкус шоколада, центральный знак пищевого кода произведения, является каналом для выхода Уинстона в эмоционально заряженное для него пространство — локус комнаты, где он жил с матерью и сестрой, семантическая сверхнагруженность которого будет рассмотрена в следующем параграфе. Шоколад кодирует также центральную тему всего произведения — предпочтение себя другому, предательство. Этот образ кодирует в свернутом виде как маленького Уинстона (детство, разлуку с матерью, чувство вины перед сестрой), так и взрослого (тяготение к прошлому, способность осознать свое неумение испытывать человеческие чувства — “we are not human” [14, с. 245]).

В пространстве кафе пищевой код перестает кодировать непищевые смыслы. Это значимое отсутствие глубинного смысла пищевого знака сигнализирует о произошедшей с Уинстоном перемене. Онейрическое пространство исчезает для него, каналы связи перекрыты.

Топос кафе сближается семантически не только с топосом леса, но также и с локусом парка, местом последней встречи Уинстона и Джулии. Локус парка насыщен символикой смерти, а эпизод последней встречи персонажей построен по принципу контраста с первой встречей в лесу. Описание парка (“vile, biting day in March, when the earth was like iron and all the grass seemed dead <...> a few crocuses

which had pushed themselves up to be dismembered by the wind” [14, с. 348]) вступает в оппозицию описанию леса (“dappled light and shade <...> ground was misty with bluebells...pools of light” [14, с. 144]). Залитая озерами солнечного света земля и земля как железо. Колокольчики и расчлененные ветром крокусы. Так выстраиваются оппозиции «золото лучей — железо», «цветы — трупы». Тема жизни, с которой коннотативно связаны первые элементы оппозиций снимается темой смерти. Семантика смерти также актуализируется в синтагме “the grass seemed dead” [14, с. 346]. Образный глагол “dismember” углубляет тему разрушения и насилия. Образ леса как многомерный образ свободы и гармонии сменяется образом мертвого и расчлененного парка. Связь между локусами леса и парка и локусом кафе осуществляется через номинацию «каштан», подключающую общий для всех трех локусов фитоморфный компонент — дерево.

Синтаксическая единица “vile, biting day” (эпизод встречи в парке) устанавливает диалог с фигурирующей в открывающем текст романа абзаце синтаксической единицей “vile wind” [14, с. 5]. Создается кольцевая композиция, семантика круга актуализируется также в повторах, лексических, синтаксических, скрепляющих два эпизода в локусе кафе «Каштан», расположенных в начале и конце произведения: “it was the lonely hour of fifteen” [14, с. 342]. Финальный эпизод романа связан во временном пласте как с первым эпизодом («апрель»), так и с эпизодом «Уинстон смотрит на осужденных партийцев» («пятнадцать часов»). Время для Уинстона, таким образом, замыкается, трехмерность исчезает, он отныне живет в неподлинном времени.

В топосе кафе пересекаются пространство воспоминаний Уинстона и пространство Океании. Происходит конфронтация двух противостоящих друг другу пространств: колоссального пространства захваченного войной мира и крохотного, обреченного пространства дома.

Субстантивно очерченной точкой соединения становится одинокий луч солнца в пространстве кафе, который вступает в отношения параллелизма со свечой, освещающей комнату Уинстона в детстве, в его последний счастливый день. Важно отметить, что луч солнца появляется на пыльном столе. Образ пыли

возникает в первом эпизоде романа: облако зернистой пыли (“gritty dust”) входит в дом вместе с Уинстоном. Пыль становится символом влияния Партии на личность. В дальнейшем пыль приобретает контекстуальную сему «смерть» (взрыв ракеты в Лондоне, убивший несколько человек, осыпает Уинстона пылью). В финальном эпизоде происходит совмещение солнечного луча, символа последнего счастливого дня Уинстона, и пыли, хтонического символа романа. (Отметим, что угасающий свет, представленный одиноким лучом или свечой, как в романе Дж. Оруэлла «1984», или стираемым с неба светом звезд, погасшим сигнальным костром, как в романе У. Голдинга «Повелитель мух», является одним из ключевых для антиутопических текстов образов-доминант.)

Центральным образом онейрического пространства Уинстона становится игрушка, картонная коробка (“dice-box”), кодирующая последний счастливый день маленького Уинстона. На пространственном уровне коробка вступает в оппозицию шахматной доске, центральном пространственном знаке топоса кафе, неслучайно Уинстон, отказывая воспоминанию о детстве в реальности, тянется к шахматной доске. Два предмета с геометрической формой квадрата, кроме того, объединены семантикой игры. Уинстон отказывается от воспоминаний об игрушке, текстуально связанной с образом матери, тепла и смеха, и выбирает шахматы с контекстуальной семантикой холода, обусловленной также колоронимами «черный» и «белый», нагруженными в тексте отрицательной коннотацией.

В кафе окончательно уничтожается пространство воспоминаний Уинстона, последнее противостоящее пространству Партии. Неслучайно именно вслед за этим телекран объявляет о всеокрушающей победе Старшего Брата. Пространство Партии расширяется как на географическом, так и ментальном уровнях. Примечательно, что пространство Партии в финальной микрогруппе вновь резко сужается до пространства коридора (“he was walking down the corridor” [14, с. 354]). Вертикальная ориентация пространства (“down”) соотносится как с расположением под землей Комнаты 101, так и с предлогом с пространственной семантикой “under”, фигурирующим в тексте песни «Под развесистым каштаном».

Наравне с сужением и ориентацией на хтоническое местоположение пространство Партии в финальной микрогруппе характеризуется беззвучием, притягивающем метафизический смысл. Звук выстрела (“bang”), сопровождавший ранее в воображении Уинстона его смерть, в этой микрогруппе исчезает. Пространственно-аудиальный код репрезентирует разрушение универсума персонажа.

Мысленно Уинстон выбегает на улицу, громко, победно кричит (“cheering himself deaf” [11, с. 353]). Звук победного крика относится к онейрическому пространству, этот звук лишен реальности, в пространстве кафе Уинстон продолжает хранить молчание, чем углубляется семантика иллюзорности происходящего.

Фразой “cheering himself deaf” также формируется сложный образ звука, лишаящего слуха, оглушающего. Уинстон теряет способность слышать; так на аудиальном уровне кодируется тема деформации персонажа. Затем Уинстон умолкает в онейрическом пространстве, как и в реальном (“he was not cheering any longer” [14, с. 354]). Пространственно-аудиальный код «кафе — беззвучие», таким образом, распространяется и на онейрическое и на реальное пространство.

В финале романа «1984» антиутопическое пространство (Комната 101) одерживает победу, альтернативные пространства (пространство леса, онейрическое пространство воспоминаний Уинстона, дневника и коралла, пространство комнаты над лавкой и пространство исчезнувшего Лондона) захвачены, или уничтожены физически. В альтернативных пространствах появляется и доминирует семантика смерти, так, локус парка сменяет локус леса и распространяет на последний семантику разрушения.

В пространстве сознания Уинстона еще сохраняется последнее счастливое воспоминание (игра с матерью и сестрой дождливым днем), но и ему герой отказывает в подлинности (“it was a false memory” [14, с. 354]), тем самым уничтожая его.

2.3. Пространственно-аудиальный код и музыкальный экфрасис

Музыкальный экфрасис в романе «1984» изоморфен содержательно-смысловой структуре текста, а звукообраз колокольного звона, представленный как в музыкальном экфрасисе (песне), так и в стихотворении о колоколах Лондона, семантизирует ключевую тему романа — борьбу жизни и смерти.

В анализируемом романе наличествуют два типа пространств, формирующих бинарную оппозицию. Антиутопическим, враждебным человеку, агрессивным и тотально контролируемым пространствам противопоставлены пространства свободы, гармонии и мира. Соответственно, бинарную оппозицию формируют и аудиальные наполнения вышеуказанных пространств, ключевую роль среди которых играет концепт «пение», являющийся базовым маркером альтернативного антиутопическому пространства, что эксплицируется в афористичной форме главным героем: “The birds sang. The proles sang. The Party did not sing” [14, с. 264].

Звуковое наполнение пространств тоталитарного режима (Партии) характеризуется такими чертами, как повышенная, на пределе выносимости, громкость, резкость, какофония (“the sound of the telescreen bruised him” [14, с. 94]) Звук телекрана способен даже наносить Уинстону телесные повреждения. В текст вводятся образы дисгармонии, агрессии: “the next moment a hideous, grinding speech, as of some monstrous machine running without oil, burst from the big telescreen” [14, с.17]. В данном звукообразе совмещаются бестиарный и техногенный коды, результирующим является образ механического чудовища (предвосхищающий роман-антиутопию Р. Брэдбери «451° по Фаренгейту» [9] и образ Механической Гончей, подробно рассмотренный в исследовании Н.В. Маркиной [73]).

Техногенный аудиальный подкод доминирует также в описании центрального пространства части III исследуемого романа. Ключевым звукообразом пространства Министерства Любви является негромкий гудящий звук (“ a low steady humming” [14, с.269]). В звуковой детали на передний план выступает мотив монотонности (“steady”), коррелирующий с манифестируемыми в Песне ненависти

мотивами однообразия. Уинстон отмечает, что этот звук (“ a low steady humming”) связан с вентиляцией (“it had something to do with air supply” [14, с.269]). Формируется единство негромкого гудящего звука и воздуха в пространстве Министерства Любви. Если звук утихнет, то подача воздуха прекратится. Образ подчеркивает как семантическую сверхнагрузку звуковых деталей в исследуемом романе (звук связан с кислородом), так и базовую искаженность антиутопического пространства (оно лишено воздуха).

Важным семантическим узлом аудиального кода антиутопического пространства в исследуемом произведении является Песня Ненависти, музыкальный экфрасис которой представлен знаками ритмического уровня: “it had a savage barking rhythm that could hardly be called music but resembled the beating of a drum” [14, с. 182]. Ритмическая модель Песни — строго заданное чередование звука и паузы — формирует определенную параллель со звукообразом боя часов, являющимся важным семантическим узлом анализируемого романа.. В звукообразе Песни Ненависти данная модель приобретает дополнительную семантику собачьего лая (“barking rhythm”). Эпитет «лающий» (“barking”) является рекуррентным для аудиального кода Партии (голос инструктора физкультуры [14, с. 46], голос телекрана [14, с. 276]).

Песня Ненависти вступает в противостояние песне соседки-прола “It was an `opeless fancy” [14, с. 182]). Данное противостояние эксплицируется Уинстоном, отмечающим, что на улицах Лондона эти песни конкурировали между собой (“competed” [14, с. 182]).

Примечательно, что в эпизоде ареста Уинстона и Джулии полицией мысли, одном из центральных эпизодов произведения, противостояние Песни Ненависти и песни пролов “It was an `opeless fancy” возникает вновь, но уже в несколько трансформированном виде. Первое противостояние моделирует ситуацию конкуренции обеих песен. Противостояние в эпизоде ареста перекодируется Уинстоном, отмечающим, что песня соседки пережила Песню Ненависти (“it had outlived the Hate Song” [14, с. 260]). Ситуация победы песни “It

was an 'opeless fancy" над Песней Ненависти, таким образом, встраивается в центральную для произведения оппозицию «жизнь — смерть».

Примечательно, что текст песни "It was an 'opeless fancy" содержит в себе мотив воспоминаний — "but the smiles and the tears across the years, they twist my 'eart-strings yet" — являющуюся одним из основных эмоциональных лейтмотивов Уинстона (память о матери и сестре сохраняется в нем даже в финале, когда Джулия, например, уже ничего для него не значит).

Необходимо отметить, что Уинстон отказывает Песне Ненависти в статусе песни, отмечая, что Партия не поет. ("The Party does not sing"). Следовательно, в музыкальном экфрасисе Песни Ненависти проступает семантика лжи, фальши, что превращает Песню в емкий символ неподлинности. Семантика неподлинности, актуализирующаяся в произведении пространственным кодом (иллюзорность лавки Чаррингтона и мира, заключенного в коралл), кодируется также и на аудиальном уровне в образе музыки, лишенной ее базовых свойств. (Данное явление мы наблюдали также в антиутопии О. Хаксли «Дивный новый мир» в экфрасисе запаховой музыки, лишенной музыкальных элементов, о чем подробнее будет сказано в главе 3.)

Аудиальный код доминирует в описании ночной демонстрации на лондонской площади, своеобразном апофеозе ненависти и ярости. Аудиальный код представляет большое количество звуковых деталей: барабанный бой, рев трубы, звуки марша, скрежетание гусениц танка, рев самолетов, рев толпы. Доминантами аудиального кода являются образ металла, бестиарный код и четкость ритма, объединенные в своего рода музыкальный текст.

"His voice, made metallic by the amplifiers, boomed" [14, с. 221] — в голосе оратора появляется мотив металла, являющийся константным для аудиального кода всего произведения.

"The voice was drowned by a wild beast-like roaring" [14, с. 221] — в звуковой организации эпизода демонстрации комбинируются два кода, аудиальный и бестиарный, которые, в свою очередь, усиливают семантику бездумной ярости. Звериный рев поглощает голос оратора, семантизируя неуправляемость ярости.

Демонстрация манифестирует черты музыкальной ситуации, формируемой лексемой «интерлюдия» (“there was a riotous interlude” [14, с. 222]). В таком случае перечисление звуковых деталей демонстрации, приведенное выше, выстраивается в своего рода музыкальный текст, узлами которого являются знаки милитаристского и бестиарного аудиальных подкодов. В результате формируется своеобразное сочетание контролируемой жестокости, подкрепляемой образами металла и четкого ритма, с неконтролируемой звероподобной яростью, моделируемой образами животных (собак, ослов).

Образ металла является доминирующим в звукообразе музыки, наполняющей пространство Партии. Так, музыка, льющаяся из телекранов, характеризуется оловянностью (“tinny music trickled from the telescreen” [14, с. 97]). Голос женщины-диктора описывается эпитетом “brassy” [14, с. 127]. Образ металлического (оловянного, бронзового) голоса\звука коррелирует с металлическим щелчком, который в эпизоде предательства Уинстоном Джулии в комнате 101 является ядерным пространственно-аудиальным знаком. Таким образом, в оловopodobной музыке актуализируются контекстуальные смыслы «зло» и «уничтожение».

Аудиальный знак, объединяющий семантику металла с семантикой неумолимости и безжалостности, вынесен в сильную позицию, финал части II анализируемого произведения: “leaden knell” [14, с.129]. Звукообраз свинцового звука, коррелируя с открывающим первую главу звукообразом боя часов, сигнализирует об интенсификации трагической составляющей звукового континуума романа. Ситуация измерения времени (бой часов) сменяется на ситуацию обреченности Уинстона (свинцовый звук).

Среди аудиальных образов романа особое значение имеет песня дрозда, наполняющая пространство леса (эпизод встречи Уинстона и Джулии в лесу). Пение дрозда сливается с солнечным светом, соответственно, аудиальный компонент приобретает пространственные контуры, он становится зримым.

Уинстон отмечает, что пение дрозда отличается удивительной вариативностью, птица не повторяется (“with astonishing variations, never repeating

itself” [14, с. 152]). Звуки пространства Партии, напротив, характеризуются монотонностью. Так, свисток телекрана состоит из всего одной ноты, — “an ear-splitting whistle which continued on the same note for thirty seconds” [14, с.41] (точное указание временного отрезка звучания подчеркивает монотонность звука свистка). Примечательно наблюдение Уинстона, сравнивающего речь мистера Чаррингтона с брэнчанием старой музыкальной шкатулки (“tinkling of a music-box”)[14, с.185]. В данном сравнении проступает семантика монотонности (шкатулка может проиграть только одну мелодию), являющаяся одной из доминант пространства Партии. Пение дрозда, соответственно, вступает в отношения акротезы аудиальному наполнению пространства Партии по двум параметрам: звуковому и ритмическому. В результате формируются оппозиции «мелодичность — дисгармоничность», «вариативность — монотонность».

Образ дрозда также генетически связан со стихотворением Т. Гарди “The Darkling Thrush” [11, с.313]. В стихотворении моделируется пространство, насыщенное семантикой ирреальности в образе мороза-привидения (“when Frost was spectre-gray”) и смерти в образе мертвого века (“the Century's corpse outleant”).

Аудиальное наполнение пространства зимы также насыщено семантикой смерти. Звукообраз «погребальный плач ветра» (“death-lament”) усиливает хтоническую окраску первой половины стихотворения. Примечателен пространственно-аудиальный код «ветви деревьев — разорванные струны арфы», семантизирующий мир, в котором не раздаётся музыка и который поэтому наполняется разрушением и смертью.

Примечательна переключка образно-смысловых комплексов обоих произведений. Так, образ семейного очага (“household fires”), вынесенный в стихотворении Т. Гарди в окончание первой строфы и сверхфразового единства, коррелирует с образом огня в камине, о котором мечтает Уинстон, увидев впервые комнату над лавкой. Аудиальная деталь (звук кипящего чайника из пространства мечтаний Уинстона) также встраивается в данный образный комплекс, поскольку в мечтах Уинстона чайник закипает на очаге, так звукообраз «кипящий чайник» становится аудиомедиатором между вышеназванными пространствами.

На глобальном уровне манифестируемая претекстом тема преодоления отчаяния трансформируется в романе «1984» в тему преодоления личностью тоталитарной власти. Уинстон вспоминает пение дрозда, слушая пение развешивающей пеленки женщины-прола (эпизод ареста [14, с.263]). В эпизоде пения совмещаются мотивы дома (женщина развешивает белье, находясь в защищенном, но не замкнутом пространстве внутреннего двора), семьи (Уинстон замечает пеленки, следовательно, в романе появляются образы детей).

Голос телекрана и пение дрозда, которое вспоминает Уинстон, слушая пение соседки, сближаются в тексте в эпизоде, предшествующем аресту Уинстона и Джулии. Слушая пение соседки, Уинстон признает их с Джулией обреченность (“we are dead”[14, с. 264]) и одновременно выражает надежду на то, что когда-нибудь гармония вернется в мир. Эту надежду он связывает с пролами, которых, в данный момент, олицетворяет для него поющая во дворе женщина. Аудиальный образ (пение) становится ключевым, а объединение в одном микротексте пения дрозда и голоса телекрана моделирует противостояние Уинстона и Партии.

Среди аудиальных образов романа «1984» особое место занимает песня «Под развесистым каштаном»:

Under the spreading chestnut tree
I sold you and you sold me
There lie they and here lie we
Under the spreading chestnut tree [14, с.98]).

На протяжении всего текста выстраивается оппозиция между пространством, захваченным Партией, и лесом как пространством, максимально свободным от надзора, наполненным звуковой гармонией (пение дрозда), светом и теплом (солнечный свет). Текст песни, включая пространственную сему леса (“under the spreading chestnut tree” [14, с. 98]) и тему предательства (“I sold you and you sold me”), является своего рода аудиальной точкой перехода из одного пространства в другое (из пространства леса, жизни — в пространство предательства, смерти). Последнее усиливается мотивом смерти, появляющимся в третьей строчке песни — “here lie we”. (Примечательно, что в финальном хтоническом локусе романа, кафе

«Каштан», вновь в единой микрогруппе сталкиваются как тема леса, так и тема смерти).

Эпитет «развесистый» (“spreading”) моделирует ситуацию расширения антиутопического пространства, символом которого становится развесистый каштан, переносящуюся посредством номинации кафе с образа каштана на локус кафе «Каштан». Последний, в свою очередь, является свернутой проекцией мира Партии, которая в финальном эпизоде расширяет свою власть как над географическим пространством планеты, так и над пространством сознания Уинстона. Кроме того, кафе «Каштан» является локусом последнего предательства Уинстона, отказывающегося от воспоминаний о матери и сестре, что также углубляет семантику расширения антиутопического пространства, захватывания, актуализируемую ключевым для образа дерева в тексте песни эпитетом “spreading”.

Аудиальный образ песни формируется следующими деталями: “a braying sound” [14, с. 98] — в звукообразе ослиного крика совмещаются два стабильно кодируемых бестиарными знаками смысла: глупость и дисгармоничность. Аналогичное совмещение аудиального и бестиарного кодов — “a barking tune” [14, с. 182] — характеризует Песню Ненависти. В последнем случае усиливается семантика агрессии, поскольку образ осла сменяется образом собаки.

Эпитет «треснувший» (“cracked”) в анализируемой песне актуализирует мотив разрушения, перекликающийся с эпитетом “ruinous”, фигурирующим в описании лица обреченного на расстрел партийца Рузерфорда, за которым наблюдает пришедший в кафе Уинстон. Эпитет “ruinous” появляется в микрогруппе, объединяющей мотивы эмоционального потрясения (слезы на глазах Рузерфорда, вызванные песней о каштанах), предательства (совершенного Рузерфордом в отношении оговоренных им на процессе людей) и смерти (неизбежной для приговоренного Рузерфорда). Мотив руин становится далее в произведении емким пространственным образом, появляясь в онейрическом пространстве Уинстона в части III романа (пребывание в Министерстве Любви) — “he was sitting among enormous, glorious sunlit ruins” [14, с. 328].

Примечательно, что из трех партийцев выделяется Рузерфорд, художник-карикатурист. Уинстон мысленно отмечает, что рисунки Рузерфорда после того, как последнего выпустили из Министерства Любви, стали безжизненными. Художественный экфрасис хтоничен (рисунки отражают обреченность персонажа на смерть), как и музыкальный (в анализируемой песне доминирует мотив гибели).

В семантике песни «Под развесистым каштаном» особое значение имеет цветозвуковой код. Уинстон дважды слышит эту песню и оба раза визуализирует ее одинаково: “yellow note” [14, с.255]. Колороним «желтый» присутствует в ключевых эпизодах: окрашивающееся в желтый лицо Джулии при аресте, желтые, расчлененные крокусы в парке, вспыхивающий желтым от боли мир. Желтый цвет противопоставлен зеленому по принципу «увядание — расцвет». Зеленый цвет закреплен в тексте за образами леса, деревьев, в эпизоде встречи в лесу темпоральная характеристика (весна) в сочетании с пространственной (лес) наполняют текст семантикой жизни, весны. Но колороним «желтый», связанный контекстуально с песней о каштанах, вводит в текст образ осени, утраты листвой зеленого окраса и увядания. Таким образом, отрицается тема весны.

В английской языковой картине мира колороним «желтый» включает такие коннотации как «малодушие», «трусость» [140, с. 1669], которые вносят в синестетическую метафору “yellow note” дополнительный семантический обертоны, подготавливая читателя к предательству Уинстоном Джулии в Комнате 101.

Текст песни построен на повторах, что создает пространственную модель круга. Аналогичная кольцевая композиция просматривается в ритмической и смысловой организации сцен, размещенных в кафе «Каштан» («Уинстон видит издали трех обвиненных в предательстве партийцев» и «Уинстон в финале»), построенных по тому же принципу повтора лексем, синтагм, фраз: “it was the lonely hour of fifteen. The place was almost empty” [14, с. 97]. Повтор фраз сигнализирует о заключенности персонажей в круг. Формируется художественный образ тотального заточения Уинстона как на физическом, так и на духовном уровнях. Поддерживается этот образ полной иммобильностью Уинстона в финале. Повтор фраз характеризует также диалог Джулии и Уинстона в финальном эпизоде (встреча

в парке), здесь снова возникает образ круга (“echoed he” [14, с. 348]), из которого герои не могут прорваться друг к другу, к подлинному диалогу. Образ эха также поддерживает данную семантику мертвенности.

Анафорический повтор возникает также в сверхфразовом единстве, вынесенном в сильную позицию, финал произведения: “he was not running or cheering any longer. He was back in the ministry of Love <...>. He was in the public dock <...>. He was walking down <...>” [14.с. 354]. Таким образом, формируется семантика монотонности, обреченности и заточения, соотносимая с художественным целым произведения.

В тексте песни «Под развесистым каштаном» обнаруживается соотнесенность с геометрическим пространством квадрата, насыщенным, как отмечалось в параграфе 2.2. контекстуальной отрицательной семантикой и кодирующим антиутопическое пространство. Четкий параллелизм второй и третьей строчек (“I sold you and you sold me, There lie they and here lie we”) моделирует семантику квадрата.

Обратимся к следующему аудиальному образу анализируемого романа. Текст открывается звукообразом боя часов, часы отбивают тринадцать ударов. Этот звук семантически коррелирует с колокольным звоном, который является одним из основных мотивов романа. Бой часов является программным для всего текста как в плане образности, так и художественного смысла, он организует не только звуковое, но и смысловое пространство текста. Звук боя, ритмичного чередования звуков, является мотивемой, алломотивом которой становится колокольный звон, вводимый как экфрастичным дискурсом (картина с изображением собора), так и дискурсом детской поэзии (стихотворение о колокольном звоне).

Семантика боя часов многопланова, в контексте исследуемого романа она синестетична, так как отражает структуру событий романа, чередование удара и паузы, напряжения и расслабления. Бой часов становится семантическим узлом музыкального кода произведения. Он создает особую модель мира, где чередуются удары и тишина, напряжение и спад. Он изоморфен миру, где у героев предельно

обострено ощущение обреченности, сверхзначимости каждого прожитого часа. Данный звукообраз ритмически организует и поэтически усложняет повествование. Примечательно отношение Уинстона к звуку боя часов. Данный звук вселяет в него надежду — “chiming of the hour seemed to put new heart into him” [14, с. 37].

Интересно, что в сознании персонажа происходит трансформация звука. Телекран отбивает четырнадцать ударов, а в восприятии Уинстона жесткость сменяется мягкостью, удар (“struck”) преобразуется в звон, звук приобретает музыкальность (в лексеме “chiming” присутствует семантика мелодичности). Следовательно, Уинстон наделяет бой часов мелодичностью, тем самым перенося данный звук из антиутопического пространства, кодирующегося четким ритмом, амелодичностью, в альтернативное пространство, кодирующееся гармоничной музыкой. Следовательно, мотивированной становится надежда, наполнившая Уинстона при бое часов. Пространственно-аудальным кодом семантизируется тотальная искаженность антиутопического мира и стремление Уинстона покинуть его.

Необходимо отметить семантику образа часов в лавке мистера Чаррингтона. Уинстон отмечает, что лежащие на столе часы даже не пытались сделать вид, будто они ходят (“...watches did not even pretend to be going” [14, с. 185]). Доминирующей в данном образе является семантика правды, вступающая в конфронтацию с пространством лавки, являющимся пространством лжи.

Кроме того, примечателен образ остановившихся часов, коррелирующий с образом беззвучного колокольного звона несуществующего Лондона. И, наконец, образ остановившихся часов кодирует тему остановившегося времени, являющуюся константным мотивом антиутопии.

В диалоге Уинстона и главного антагониста О’Брайена (эпизод встречи в главе 8) реплики второго перемежаются односложным «да» Уинстона, выстраивается художественная модель однообразного боя часов. Троекратный повтор фразы “you are the dead” [14, с. 263] в эпизоде ареста Уинстона и Джулии манифестирует ту же модель. Бой часов дублируется в песне о раскидистом каштане

и стихотворении о колоколах. В первом — на уровне ритма и повторов, во втором — на уровне как ритма, так и смысла.

Центральным в стихотворении является звукообраз колокольного звона, насыщенный сложной, многоплановой семантикой. Особое значение имеет в данном образе интертекстуальность. Основной претекст — строчки Дж. Донна, ставшие повсеместно известными после публикации романа Э. Хемингуэя «For Whom the Bell Tolls» — актуализирует тему обреченности на смерть.

Е.В. Малышева, анализируя текст стихотворения о колоколах Лондона, выделяет контрапунктическую переключку временных пластов [70, с142]. Колоколов Лондона больше нет, как нет и того Лондона, в котором они звонили, но в тексте стихотворения они звучат вновь, таким образом, пространство романа расширяется за счет аудиального подключения памяти, оживает прошлое, но одновременно и актуализируется тема завершившейся жизни, отсроченной смерти. Слушая стихотворение, Уинстон слышит уже несуществующие колокола уничтоженного Лондона.

Информационное поле анализируемого стихотворения о колоколах Лондона полисеманлично. Во-первых, сопровождающая стихотворение детская игра (в изложении Чаррингтона) является семантическим аналогом затеянной полицией мыслей игры с Уинстоном. Как следует из подробного описания игры Чаррингтоном, дети поднимали руки, позволяя одному из играющих пройти во внутренний круг. Точно так поступила и полиция, которая, сделав вид, что за Уинстоном не ведется надзор (его дневник не просматривается, за его перемещениями никто не следит), позволила ему проникнуть в запретное пространство (комнату над лавкой).

Стихотворение сближается и контекстуально и дискурсивно с песней «Под развесистым каштаном», тем самым интенсифицируется заложенная в обоих текстах семантика надвигающейся катастрофы.

Звуковые детали «бой часов», «звон колоколов» неразрывно связаны с темой времени и смерти. Так, в эпизоде встречи Уинстона и О'Брайена в кабинете последнего эксплицируется эмоциональная сверхнагруженность для Уинстона

локуса комнаты, где он жил с матерью и сестрой. Комната неразрывно связана для Уинстона с последними днями жизни его матери (“the dark room where his mother had spent her last days” [14, с. 218]). Тема времени, мотив ценности каждого проживаемого дня для людей, обреченных на смерть, становятся неразрывно связаны с локусом комнаты. Как следствие, локус комнаты расширяется, становясь пространственной проекцией жизни-в-смерти, модуса жизни в антиутопическом мире. Этот мотив, в свою очередь, подключает лейтмотивный звукообраз часов, звук часового боя и смыкающегося с ними звука колоколов. Именно в вышеуказанном эпизоде Уинстон от воспоминаний о темной комнате переходит к стихотворению о колоколах Лондона. Так пространственно-аудиальный код семантизирует обреченность, являющуюся константой антиутопии.

В рамках анализа пространственно-аудиального кода как жанровообразующего антиутопии примечательно также, что голос маленького Уинстона и голос партийца (эпизод ночной демонстрации, рассмотренный выше) описываются одной и той же лексемой “booming” [14, с. 221]. Тем самым аудиальной деталью создается дополнительная связь между детским поступком Уинстона и совершенным взрослым Уинстоном предательством Джулии в Комнате 101.

Немаловажно, что наличие детского дискурса закрепляет смысловую нагруженность детских образов романа — маленького Уинстона и его сестры, детей Парсонса. Мотив предпочтения себя другому, центральный мотив романа, представлен как в ослабленном варианте (Уинстон отбирает шоколад у сестры), так и в финальном, кульминационном (Уинстон предает Джулию). Следовательно, детский дискурс — стихотворение — углубляет одну из центральных тем романа, тему предательства.

Анализ пространственно-аудиального кода романа Дж. Оруэлла «1984» позволил нам прийти к следующим заключениям.

Пространственно-аудиальный код произведения активно репрезентирует основополагающий концепт антиутопии — искажение сущности человека, а также

формирует центральную оппозицию текста «антиутопическое пространство — альтернативное пространство».

Анализ семантики и структуры антиутопического пространства данного романа позволил выделить цепочку топосов, в которых разворачиваются глубинные смыслы текста, такие как дом «Победа», комната Уинстона, комната маленького Уинстона, лавка мистера Чаррингтона, комната над лавкой, лес, Министерство Любви, Комната 101 и кафе «Каштан». Анализ данных топосов позволил выявить наличие пространственно-аудиальных точек перехода между топосами, а также явление включенности одного топоса в другой, ведущее к формированию диалога топосов.

Мы пришли к выводу, что особой семантической сверхплотностью отличается топос кафе «Каштан», являющийся знаком, аккумулирующим пространственно-аудиальную информацию ключевых топосов произведения.

Следующие художественные детали формируют между кафе «Каштан» и ключевыми топосами текста отношения соположения:

- аудиальная деталь (металлический щелчок, кодирующий комнату 101 и соотносимый с оловоподобной музыкой, наполняющей кафе «Каштан»);
- фитоморфная проекция (клевер в джине, номинация «каштан») включает локус леса и соединенный с ним отношениями параллелизма и акротезы локус парка (место финальной встречи Джулии и Уинстона);
- субстантивно очерченное пространство солнечного луча встраивает онейрическое пространство воспоминаний Уинстона в топос кафе.

Вследствие вышеназванного полилога топосов в анализируемом романе формируется снятие положительной семантики пространств воспоминаний и леса, ключевых противопоставленных антиутопическому пространству топосов, отрицательной семантикой кафе «Каштан», являющегося средоточием антиутопического мира.

Музыкальный экфрасис (песня «Под развесистым каштаном») в соположении с топосом кафе формирует пространственно-аудиальный знак, кодирующий антиутопические константы: псевдо-жизнь, пассивность персонажа,

неспособность заговорить, смерть. Песня «Под развесистым каштаном» является рамочным знаком, вступающим в диалог с ключевыми топосами текста: лесом, комнатой 101, кафе «Каштан». Цветозвуковая метафора «желтый тон», снимая семантику весны, вводит в текст тему осени, доминирующую в топосе леса.

Изучение дневника Уинсона позволило сделать следующие наблюдения: дневник является многомерным образом, объединяющим конечное пространство (ограниченность материальными границами) и бесконечное. Дневник также эксплицирует модус бытия в антиутопическом мире — «жизнь-в-смерти».

Сопоставив и проанализировав семантику формы дневника (квадрат) с предметами, актуализирующими ту же пространственную семантику, мы установили следующее: квадрат (резко очерченное, «бескомпромиссное» пространство) и круг (лишенное четких граней пространство) образуют в тексте четкую оппозицию. Субстантивно очерченные пространства, обладающие формой круга или квадрата, отличаются в тексте полисемантической насыщенностью, кодируют ряд смыслов и ключевых тем антиутопии: иллюзорность, смерть, свобода. В семантическое поле круга входит как «защищенность», так и «ложь», «иллюзия», «безысходность». Квадрат в тексте романа является одной из базовых констант романа и хтоническим маркером.

Геометрические формы круга и квадрата также входят в поле пространственно-аудиального кода. Семантика круга манифестируется в песне «Под развесистым каштаном»: повторы в тексте песни формируют пространственную модель круга, проявляющуюся также на событийном уровне (Уинстон попадает в ловушку) и в архитектонике романа: эпизоды в кафе в начале романа и в конце зеркально соотносятся друг с другом. Квадрату соположена рекуррентная звуковая деталь «металлический щелчок». Квадрат в финальном эпизоде наделен семантикой беззвучия, пространственно-аудиальный знак кодирует умерщвляющее влияние антиутопического («квадратного») пространства.

Центральная тема исследуемого произведения (предательство) закодирована пространственно-аудиальным кодом, разворачивающимся в образно-смысловой комплекс, пронизывающий весь текст.

В ходе рассмотрения аудиального кода романа и музыкального экфрасиса нами были выделены следующие семантические узлы: голос телекрана, колокольный звон, пение дрозда, детское стихотворение о колоколах и песня «Под развесистым каштаном». Данные звукообразы кодируют ключевые темы романа (искаженность, дисгармоничность). Находясь в тесном соположении с ключевыми топосами произведения, данные звукообразы преобразуются в пространственно-аудиальные знаки, кодирующие ядерные темы романа.

По нашим наблюдениям, особенное значение в тексте «1984» имеют аудиальные знаки, соотносимые с миром произведения на акустико-динамическом (ритмическом) уровне. Звукообраз колокольного звона и его алломотив (бой часов) создают особую модель мира, где чередуются удары и тишина, напряжение и спад, отсутствуют вариативность и изменение ритмического рисунка.

Структура финального эпизода — наличие событийных, семантических и лексических повторов, сцепляющих эпизоды «Уинстон видит партийцев в кафе» и «Уинстон в финале», — подчиняется заданной аудиальным кодом ритмической модели «однообразие, повтор». Семантическая нагрузка аудиальной детали «бой часов» закрепляется точным указанием времени. Пространственно-аудиальный код финального эпизода (топос кафе «Каштан», беззвучие мира Уинстона, заключающее метафизический смысл) репрезентирует разрушение универсума персонажа.

Своеобразие пространственно-аудиального кода в романе-антиутопии Дж. Оруэлла «1984» заключается в том, что музыкальный экфрасис, неразрывно соединенный с ключевыми локусами текста, является смысловым и образным центром текста. В следующем исследуемом нами романе-антиутопии «Дивный новый мир» О. Хаксли пространственно-аудиальный код реализуется уже в форме «музыкальный экфрасис — субстантивно очерченное пространство», что будет рассматриваться нами ниже.

Глава 3. Пространственно-аудиальный код романа О. Хаксли «Дивный новый мир»

3.1. Инкубаторий и Резервация как центры антиутопического пространства и звука

В классических романах-антиутопиях пространства, контролируемые режимом, являются, как правило, враждебными, «адскими», а пространства свободы конституируют недостижимый рай. Подобную оппозицию формируют пространство Лондона и пространство Золотой страны в романе-антиутопии Дж. Оруэлла «1984». Аналогичную оппозицию составляют пространство острова и пространство родного дома Ральфа в романе-антиутопии У. Голдинга «Повелитель мух».

В романе О. Хаксли «Дивный новый мир» пространства, контролируемые правительством, и пространства свободы также формируют оппозицию «ад-рай», но она носит своеобразный характер. Собственно антиутопические подконтрольные пространства воспринимаются персонажами как рай, а пространства свободы являются для них аналогом ада. Таким образом, система пространственных структур в романе определяется несовпадением эксплицитного и имплицитного уровней.

Эксплицитно пространство Цивилизации представлено как пространство рая, однако данная модель корректируется имплицитно системой художественных образов. На имплицитном уровне пространственно-аудиальным кодом формируется образ контролируемого правительством пространства как пространства искажения, болезни, смерти.

На эксплицитном уровне пространство Цивилизации благоприятно для человека, оно отличается упорядоченностью. Цифровой и топонимический коды свидетельствуют о тотальной освоенности данного пространства человеком. Четкое разделение открывающегося с высоты полета (глава 2, полет Генри Фостера и Линайны на вертолете после рабочего дня в Инкубатории) ландшафта на зоны отдыха, спортивных игр и парков формирует образ комфортного пространства, который затем проблематизируется и разрушается хтоническими, inferнальными маркерами. Так, на полотне шоссе, над которым пролетают Фостер и Линайна,

лется поток расплавленного металла. Данный эпизод нагружен семантикой опасности, в тексте устанавливаются образные параллели между существующим в Цивилизации порядком вещей и опаляющим зноем. Образ раскаленного металла в анализируемом тексте становится полисемантическим, является доминирующим маркером пространства Инкубатория, представляющего собой центральное антиутопическое пространство произведения.

Инкубаторий представляет собой закрытое, ограниченное пространство, которое находится ниже уровня земли (“they descended into a thickening twilight” [12, с.6]). Данное расположение придает локусу семантику подземного места. Доминирующие колоронимы поля «красный» в сочетании с лексическими единицами поля «жара» формируют inferнальную «адскую» картину. Колороним «красный» приобретает под влиянием локального контекста семы «мрак», «насилие». В сочетании с образом сумрака (“twilight”) моделируется образ красного огня без света, то есть адского пламени.

Метафора “all the symptoms of lupus” [12, с. 6] одновременно актуализирует два смысла: уродство и болезнь. Хтоническая тема поддерживается и углубляется образом «багряные глаза» (“moved the dim red spectres of men and women with purple eyes and all the symptoms of lupus” [12, с. 6]). И, наконец, метафора “dim red spectres” актуализирует тему ирреальности, отсутствия подлинной жизни, являющуюся одной из антиутопических констант.

В синтаксической единице “the sultry darkness into which the students now followed him was visible and crimson, like the darkness of closed eyes on a summer’s afternoon” [12, с.10] в образе тьмы появляются следующие характеристики: тьма становится алой и в ней появляется мотив слепоты (закрытых глаз). Тьма становится атрибутом не только пространства (Инкубатория), но и персонажей, на образном уровне кодируя влияние на героев системы Цивилизации, результатом которой становится деформация личности.

Колороним «красный» становится устойчивым лейтмотивным образом, кодирующим такое свойство пространства Инкубатория (и, шире, пространства Цивилизации), как деформация личности. Данная семантика актуализируется в

образе главной героини Линайны. В описании ее внешности в первой главе исследуемого романа колороним «красный» играет ведущую роль. Образ красной мглы, окрашивающей глаза и кожу Линайны, многомерен, он моделирует ситуацию тотальной искаженности героини: “in spite of the lupus and the red eyes”, “her smile flashed redly at him“ [12, с.10]. Метонимия “flashed redly” придает колорониму «красный» метафорический смысл. Линайна «улыбается ало», следовательно, красный цвет уже не только окрашивает ее кожу, он пропитывает ее действия (улыбку). Таким образом семантизируется одна из ключевых тем анализируемого романа — деформирующее воздействие на личность тоталитарной системы, переходящее постепенно из внешнего воздействия в характеристику личности.

Синтаксическая единица “a row of coral teeth” подключает тему демонизма (вампиризма), усиливает инфернальную маркировку пространства.

Образ Линайны строится по принципу контрапункта, мотивы красоты и юности (студенты, пришедшие в Инкубаторий на экскурсию, отмечают ее необычную привлекательность) соотносятся с мотивами искаженности и демонизма, образ Линайны становится амбивалентным. По мере развития сюжета романа данная двойственность переходит из уровня внешнего в психологический уровень; Линайна испытывает внутренний, крайне слабый и несостоявшийся, но все же реальный конфликт, когда влюбляется в Джона.

Аудиальный код Инкубатория представлен смехом Фостера и Директора, а также гулом машин. Смех Фостера маркирует упоминание о трагическом событии (землетрясении), сопровождает рассказ о том, как эмбрионы подвергаются травмирующему воздействию рентгеновских лучей, становясь, таким образом, насыщенным цинизмом.

Смеется Фостер также, отмечая сходство между эмбрионами и фотопленкой (“embryos like films don’t like light” [12, с. 40]). Данная фраза Фостера в контексте романа выражает дополнительный смысл, семантизируя отношение к эмбрионам как к рабочему материалу.

“The hum and rattle of machinery faintly stirred the air” [12, с. 40] — звукообраз машинного гула заполняет пространство Инкубатория, причем в детали

сочетается семантика слабости звука (“faintly”) с семантикой активного воздействия звука на пространство (“stirred the air”). Данная фраза повторяется дважды в рамках одной главы (“the faint hum and rattle of machinery still stirred the crimson air in the Embryo Store” [12, с. 52]). Почти дословный повтор синтагмы сигнализирует об однообразии антиутопического мироустройства в анализируемом романе.

Таким образом, пространственно-аудиальные коды «Инкубаторий — циничный смех», «Инкубаторий — гул машин» семантизируют унифицированность и однообразие антиутопического мира.

Далее во фразе “the air was drowsy with the murmur of bees and helicopters” [12, с.59] аудиальным кодом моделируется соположение пчел и вертолетов, репрезентирующее Цивилизацию как пространство, в котором все природное и живое соотносится с искусственным и техногенным в масштабе «пчела – вертолет»: первому отводится микроскопическое пространство, второе, техногенное, подавляет все живое.

В пространстве Инкубатория аудиальный код представлен также звукообразом «тишина». “Still yelling, the khaki babies were loaded on to their dumb-waiters and wheeled out, leaving behind them a most welcome silence” [12, с.69] – примечательна контрапунктическая организация аудиального кода данного эпизода. Детский плач сменяется тишиной, радующей персонажей. Но ведь плач детей не прекращается, плачущих детей увозят, следовательно, звукообраз «тишина» лишен положительной коннотации, а пространственно-аудиальный код «Инкубаторий-тишина» выражает смысл «равнодушие».

В следующем эпизоде (студенты и Директор посещают спящих детей) в тишине появляется мотив императивности (“all the air of the fourteenth floor was sibilant with the categorical imperative” [12, с .80]). В слове-образе “silence” возникает определенная внутренняя противоречивость: призыв к тишине маркирован звучностью (“sibilant”) и масштабностью т.к. он наполняет собой воздух целого этажа (“all the air”).

Следует отметить повтор фразы “the air was” в первом эпизоде рассматриваемого романа. Данной синтагмой моделируется такое свойство звуков

пространства Инкубатория, как способность активно преобразовывать воздушное пространство, приводить в движение (“stirred the air”) и заполнять его собой (“all the air of the fourteenth floor was<...>”[12, с . 80]).

Мотив деформированности углубляется в эпизоде посещения директором и студентами палаты спящих детей, подвергающихся гипнопедическому обучению. На образно-символическом уровне формируется образ гипнопедии как деформации детей. Так, например, комплекс метафор, воспроизводящих ситуацию пробивания жидкой субстанцией твердого материала, семантизирует воздействие гипнопедии на детей как мучительное, калечащее и, одновременно, неумолимое и неприметное: “Not so much like drops of water, though water, it is true, can wear holes in the hardest granite; rather, drops of liquid sealing-wax, drops that adhere, incrust, incorporate themselves with what they fall on, till finally the rock is all one scarlet blob” [12, с.19]. Данный комплекс — искажение, жесткость и незаметность — является ядерным для пространства цивилизации.

В комплексе метафор за колоронимами поля «красный» закрепляется смысл «высокая температура». Данный комплекс моделирует семантическое движение от легкой субстанции (“water”) к густой, отвердевающей (“sealing-wax”[12, с.19]). На сюжетном уровне это движение коррелирует с эпизодом, в котором няни переходят к методу жестокого воздействия на детей.

Пространство следующего эпизода (зал для малышей) вступает в конфликт со своим наполнением. Солнечный свет, цветы, книжки с картинками формируют благополучное комфортное пространство. Затем возникает основная пространственная модель романа: благополучное, комфортное пространство оказывается пространством мучения. Эксплицитная модель не совпадает с имплицитной. В данном эпизоде проявляется метод воздействия на личность Цивилизации: дети не будут помнить этого эпизода (незаметность), но он навсегда вселит в них отвращение к природе (неумолимость и жесткость).

В данном эпизоде примечателен аудиальный код: именно плачем детей семантизируется ситуация уничтожения для них пространства природы. Таким образом закрепляется пространственно-аудиальный код «Инкубаторий – детский

плач».

В следующем локусе Цивилизации, саде, также поддерживается несовпадение эксплицитного и имплицитного уровней. Формируется образ сада как мирного, безмятежного пространства (“the roses were in bloom, two nightingales soliloquized in the boscaje” [12, с.16]). Образ цветов в связи с предыдущим эпизодом несет контекстуальную негативную коннотацию, но звуковая деталь (пение соловьев) кодирует позитивно наполненное пространство. Эта модель разрушается звуковой деталью «негармоничное пение кукушки» (“a cuckoo was just going out of tune among the lime trees” [12, с.16]). Возникает конфликт звукообразов: мирное пение соловьев противостоит негармоничному пению кукушки. Звукообраз «пение соловьев», кроме того, на уровне подтекста также нагружен негативными коннотациями. Синтаксическая единица “two nightingales soliloquized in the boscaje” актуализирует тему одиночества; два соловья ведут монолог, но не диалог. Так появляется мотив неспособности на подлинное общение друг с другом, который далее будет развит в эпизоде полета над океаном Линайны и Бернарда Маркса, во время которого последний безуспешно пытается поговорить с девушкой по душам. В слове “boscaje” под влиянием контекста актуализируется словарное значение лексемы “cage” — «клетка», поддерживающее семантику несвободы.

Пространством, на эксплицитном уровне противопоставленным пространству Цивилизации, является пространство Резервации. Резервация на эксплицитном уровне маркирована такими характеристиками, как убожество, нищета, грязь, болезни. Локус дома Линды и Дикаря доминируется семантикой искаженности и болезни. Бестиарный код (голодные собаки и мухи) усиливает инфермальную семантику. Примечательно установление отношения параллелизма между локусом дома и Инкубатория: для обоих доминирующим является маркер «сумерки».

Оппозиция «ад – рай», формируемая Цивилизацией и Резервацией, однако, снимается на имплицитном уровне. Хтонические маркеры, характеризующие пространство Резервации, такие как болезнь, горе, смерть, доминируют и в пространстве Цивилизации, как было установлено выше. Оппозиция «пространство

«Цивилизации — пространство Резервации» отрицается хтоническими маркерами на имплицитном уровне, устанавливающими общность между этими пространствами. На эксплицитном уровне эта оппозиция сохраняется, персонажи стремятся в пространство Цивилизации как максимально комфортное и покидают Резервацию как предельно неблагополучное пространство, наполненное катастрофами.

Следовательно, оба пространства (Цивилизация и Резервация) являются вариантами инфернального пространства. Единственным пространством, лишенным хтонических маркеров (деформация, мотив зноя, контекстуально насыщенный семантикой смерти, тотальный контроль, болезни, смерть), является в исследуемом романе пространство островов, куда ссылают недовольных режимом жителей. В образе этих островов реализуется семантика острова Утопа из произведения Т. Мора «Утопия». Парадоксальным образом, острова ссылки являются подлинным пространством свободы в анализируемом романе.

Соположение пространств Резервации и Цивилизации проходит через весь анализируемый роман. Так, примечательно, что рассказ о Резервации, насыщенный семантикой смерти, контрапунктически перемежается размышлениями Бернарда о стоимости вытекающего из крана в его квартире одеколона (глава 7). Контрапункт устанавливает отношение параллелизма также между рассказом правителя Мустафы Монда о Цивилизации, перемежаемым диалогом Линайны и ее подруг (глава 1). Данные эпизоды вступают в отношения как параллелизма, так и оппозиции.

Отношения параллелизма определяются тем, что рассказы о мироустройстве Цивилизации\Резервации, насыщенные семантикой непреложности и незыблемости, приемом контрапункта монтируются с диалогами об одежде (глава 1) и размышлениями о вытекающем одеколоне (глава 7).

Отношение противопоставления обусловлено тем, что рассказ о Цивилизации насыщен положительной семантикой (всеобщее благополучие и процветание), а рассказ о Резервации отрицательной (невозможность покинуть Резервацию под страхом смерти). В итоге, формируется пронизывающая весь роман семантика внешнего несовпадения (Цивилизация и Резервация противопоставлены друг другу) и внутреннего совпадения данных двух

пространств. Итак, рассказы, перемежающие описания Цивилизации и Резервации выполняют функцию семантической скрепы, формирующей связь между ними.

Примечательно также, что во время рассказа об устройстве Резервации Бернард занят подсчетами. Числовой код, который, как указывалось выше, является одним из доминирующих кодов пространства Цивилизации, в данном эпизоде нагружается семантикой смерти, поскольку речь в рассказе о Резервации идет о смертельном электрическом токе, окружающем ее. Числовой код по принципу соположения сближается с темой смерти.

Данный мотив является доминирующим в образе ограждения под электрическим током, окружающего Резервацию. Вокруг ограждения лежат скелеты животных, неосторожно прикоснувшихся к нему. Данный образ усиливает хтоническую семантику локуса Резервации.

В описании Резервации примечательно контрапунктическое сближение образов корабля и пропасти (“like a ship becalmed in a strait <...> the precipices fell sheer into the plain” [12, с.71]), формирующих перспективное ожидание надвигающейся катастрофы. Образ застывшего корабля, кроме того, вводит в текст мотив неподвижности, который углубляется поднимающимися в безветренном воздухе столбами дыма (“like a ship becalmed in <...> strait” [12, с.71]). На эсплицитном уровне данный мотив вступает в оппозицию чрезвычайной подвижности жителей Цивилизации (так, Линайна с укором отмечает, что трансконтинентальная ракета опоздала на сорок секунд).

В то же время на имплицитном уровне неподвижность характеризует как жителей Резервации, так и жителей Цивилизации. Последние поют песни, выражающие желание вернуться в инкубаторскую бутылку, то есть, обрести полную неподвижность (что будет рассмотрено в следующем параграфе). Линайна, предлагая волнуемому Бернарду дозу сомы, цитирует гипнопедический лозунг: “neither was nor will be frightens me, I take a gramme and am” [12, с. 70]. Но отказ от прошлого и будущего заключает в себе семантику неподвижности. Последовав ее совету и приняв сому, Бернард, как следствие, замыкается в настоящем (“five minutes later roots and fruits were abolished, the flower of the present rosily blossomed”

[12, с.70]). Метафора «корни и плоды исчезли» сигнализирует об ущербности времени, лишённого измерения будущего (“fruits”) и прошлого (“roots”) и сопоставимого с неимеющим корней и плодов растением.

В этой метафоре примечателен, кроме того, колористический код (“rosily”). Как было установлено при анализе локуса Инкубатория, колоронимы поля «красный» насыщены в тексте негативными коннотациями, они являются символическими проекциями пространства антиутопии.

Аудиальный код Цивилизации и Резервации отличается также наличием переключек. Доминирующим в последнем является знак «барабанная дробь». В имобильном пространстве Резервации именно звуковая деталь барабанной дроби вводит тему жизни. Барабанная дробь оживляет воздух, семантика жизни поддерживается метафорой «таинственное сердце (”mysterious heart” [12, с. 72]), что подчеркивает как безжизненность топоса Резервации, так и сверхважность данного звука в нем. По мере развертывания описания Резервации звукообраз «барабанная дробь» начинает выражать смысл «безжалостность» (эта трансформация соотносима с эпизодом посещения студентами Инкубатория (глава 1), солнечный зал наполнен цветами и детьми, однако положительная семантика отрицается и снимается семантикой страха и ужаса, когда на детей направляют ток). С появлением данной семантики звукообраз «барабанная дробь» включается в пространство Цивилизации, семантика неумолимости является ключевой для пространственно-аудиального кода «Цивилизация — барабанная дробь». Неслучайно именно с этого момента Линайне начинает нравиться барабанная дробь. Девушка выделяет в семантике данного звука его способность поглощать весь мир (“nothing left in the world but that deep pulse of sound” [12, с. 75]). Таким образом, в акустической парадигме проявляется еще одна базовая черта Цивилизации: стремление к обезличиванию, растворению, кодирующаяся как аудиальным кодом (барабанная дробь), так и пространственным (стремление жителей Цивилизации вернуться в бутылку). Так устанавливается отношение параллелизма между аудиальным наполнением Цивилизации и барабанной дробью.

В звук барабанной дроби по мере развертывания эпизода также вплетается семантика болезни, что эксплицируется в синтаксической единице “it became like the pulsing of fever” [12, с. 75]. Аудиальный код актуализирует тему болезни, являющуюся доминирующей в описании Инкубатория, причем параллельно актуализируется и сема «высокая температура», вводящая инфермальную тему.

Следующей звуковой деталью становится мужское пение, характеризующееся металлическим звуком (“harsh metallic unison” [12, с.75]). Примечательно объединение в звукообразе мужского пения сем «единство» и «жесткость» (как вариант «незыблемости»), являющихся доминирующими для пространства Цивилизации. Отношение параллелизма между пространством Цивилизации и пространством Резервации вновь усиливается посредством аудиального кода.

Диалог Инкубатория и Резервации укрепляется и за счет упоминания темноты подземных жилищ, находящихся в центре площадки в Мальпаисе; семантика тьмы доминирует также и в Инкубатории. Семантика барабанной дроби усложняется, когда Джон, впервые открыв том Шекспира, сравнивает стихи с барабанной дробью. В знаке «барабанная дробь» возникает семантика «чары», «власть», «речь».

Примечательно, что танец индейцев образует круг, реализуемый как пространственно-аудиальный код. Мотив круга присутствует также в образе бутылки, где служит средством реализации предельной замкнутости бытия (о чем подробнее в параграфе 3.3.). В образе забора под электрическим током, окружающего Резервацию, мотив круга насыщается семантикой смерти. Все вышеперечисленные семантические обертоны реализуются в финальном эпизоде романа, когда жители Цивилизации окружают Дикаря, образуя контур круга. Тем самым формируется ситуация безысходности; Дикарь попадает из одного круга (Резервации) в другой (Цивилизацию), гибнет нравственно и физически.

3.2. Парадигма подпространств и звукообразов

Вторым после локуса Инкубатория по семантической насыщенности является локус палаты умирающих. В его описании наличествует числовой код, четкое указание номера палаты и этажа (17 этаж, палата № 20) [12, с.133]). Комнату заливают солнечный свет. В анализируемом эпизоде создается характерная для Цивилизации ситуация: в искаженном мире солнечный свет наделен проспективной функцией катастрофы. Локус палаты, кроме того, вступает в диалог с локусом Инкубатория: помещение, в котором детей подвергают воздействию тока, так же залито солнечным светом.

Семантика жизни поддерживается и синтаксической единицей: “the air was alive with gay synthetic melodies” [12, с.134], где мелодии наделяются способностью оживлять воздух, так формируется образ палаты как наполненной жизнью.

Аудиальным кодом в локусе палаты умирающих семантизируется вышеупомянутая ключевая тема романа: несовпадение между внешним и внутренним планами. Цивилизация полна звуков, в палате раздаётся музыка, но в описании транслируемого по телевидению теннисного матча эксплицируется тема беззвучности (“the little figures noiselessly darted like fish in aquarium - the silent inhabitants of another world” [12, с.135]). Данной синтаксической единицей моделируется образ отделенности умирающих от окружающего мира, их нахождение внутри своего личного пространства, подобно тому, как в пространстве аквариума заперты рыбы. В то же время формируется образ пространства Цивилизации как беззвучного и немого (“the silent inhabitants”) мира.

Описание музыки парадоксально. Она лишена акустического измерения, речь идет о цветомузыке. Пространственно-аудиальный код «палата умирающих— беззвучность» включает в себя семантику отсутствия звука, которая, таким образом, становится антиутопической константой. Образ онемевшего мира перекликается с образом беззвучного мира, формирующимся в финальном эпизоде романа Дж. Оруэлла «1984».

В эпизоде смерти Линды (матери главного героя Джона) пространственно-

аудиальный код «воображаемая Цивилизация — пение» играет особую роль. У постели умирающей матери Джон понимает, что самым дорогим воспоминанием для него является ее пение. Звукообраз «пение», таким образом, выдвигается в центральную позицию. Для Джона данный звукообраз является одним из маркеров «другого места», Цивилизации, которое он продолжает хранить в памяти как альтернативу реальному пространству «Дивного мира». Таким образом, в сознании Джона Цивилизация распадается на две модели: реальная и воображаемая. Аналогичным образом распадается для него и образ матери: умирающая Линда и любящая мать из прошлого. Данный принцип является инвариантом для всего романа, будучи соотнесенным на уровне текстовой организации с приемом контрапункта.

Таким образом, в локусе палаты пересекаются пространства Цивилизации и Резервации, прошлое и настоящее. Контрапункт является ведущим организующим принципом этого эпизода, проявляющимся также и на уровне персонажей. Контрапунктической переключкой характеризуется и поэтической код эпизода, представленный цитатами из пьес У. Шекспира и детских стихов о витаминах. Немаловажно, что для Джона обе группы текстов обладают ценностью: тексты английского драматурга позволяют ему выразить свои эмоции, а стихи Линды являются проекцией детских воспоминаний, хранилищем светлого образа матери.

Примечательно, что Джон пытается вызвать в своей памяти светлые воспоминания, повторяя стишок Линды, но реальность, актуализируемая аудиальной деталью (пронзительными голосами вошедших в палату детей), разрушает его усилия. Именно аудиальный код семантизирует невозможность противостоять миру Цивилизации.

Аудиальный код актуализирует и другие детали пространства Цивилизации. Центральное место здесь занимает звукообраз запаховой музыки, описание которой построено по аналогии с музыкальным произведением. Здесь автор описывает не только последовательность звуков\запахов, но также и ритмическую модель произведения. Примечательно многообразие как номинативных единиц поля «запах» (rosemary, basil, myrtle, tarragon), так и музыкальных терминов (arpeggio,

darting modulations, slow return), формирующее контрапунктическую переключку с акустической пустотой запаховой псевдомузыки. Музыкальный подкод семантизирует ситуацию отсутствия звуков, формируется парадоксальная ситуация описывания музыкальными знаками неакустических явлений: “rippling arpeggios of rosmary, basil, myrtle, tarragon <...>” [140, с. 264].

Музыкальный экфрасис в данном случае носит своеобразный характер, соотносимый со всем произведением: внешний план (музыкальная форма, ритмика, аккорды) не соответствует внутреннему (отсутствие звуков, наличие запахов). Звуковая деталь «запаховая музыка» становится проекцией пространства Цивилизации, емким знаком, кодирующим несовпадение формы и содержания, эксплицитного и имплицитного уровней. Пространственно-аудиальный код «Цивилизация — запаховая музыка» актуализирует такие черты антиутопического мира, как пустота, примитивность и несовпадение эксплицитного и имплицитных моделей Цивилизации.

Аудиальное наполнение Цивилизации включает в себя также и ритуальное общественное пение. Ведущим звукообразом в этой церемонии является дробь барабанов, в которой доминируют мотивы пульса (“the pulsing rhythm”) и преследования (“inescapably haunting” [140, с. 54]). Эпитетами “haunting” и “inescapable” моделируется ситуация неизбежности, пронизывающая весь текст романа. Так, неспособность жителей Цивилизации уклониться от навязанной им социальной роли семантизируется именно лексемой “unescapable social destiny” и в целом пространственно-аудиальным кодом «Цивилизация — ритуальное пение\ барабанная дробь».

В пространственной архитектонике романа особенное значение имеет вертикальная ориентация. Семантически нагружены ситуации восхождения и воздушного путешествия. На пути на крышу к вертолету Бернар встречает эпсилон-лифтера (“Oh, roof!” he repeated in a voice of rapture” [12, с. 19]). Движение вверх, сама мысль о подобном перемещении, пробуждает эпсилон от навязанной ему системой спячки.

Но подобная мобильность для него невозможна, лифтер отправляется вниз, в

«глухую, мертвящую спячку» в ответ на очень «тихий» (незаметный, скрытый) и очень «повелительный» (системе невозможно не повиноваться, и жителям Нового Мира это и в голову не может прийти) голос общества.

Таким образом, между возможностью вырваться из плена “conditioning” (формирования насильственными методами полезной для общества личности) и физическим перемещением по вертикали устанавливаются отношения параллелизма на пространственно-аудиальном уровне. Примечательно, что под влиянием глобального контекста романа лексема “condition” приобретает зловещий обертон; притягивая смысловые реверберации омофона со значением «болезнь или проблема со здоровьем с большой продолжительностью» [140, с. 264].

Наверху, над зданием и, аллегорически, над внедренными в сознание жителей Нового мира рефлексам остается Бернад. Он, как альфа, над которым рефлекс не имеет безусловной власти, имеет (в отличие от эпсилон-лифтера) шанс вырваться на свободу. Так система “conditioning” получает пространственное воплощение в романе.

В эпизоде полета Линайны и Фостера обилие географических названий и цифр создает эффект максимально упорядоченного и одновременно замкнутого пространства, которое расширяется, вытягивается по вертикали вплоть до купы облаков, но остается по-прежнему закрытым, упорядоченным, стабильным, полностью контролируемым техникой.

В пространстве Цивилизации незамкнутость пространства по вертикали пугает персонажей. Так, присутствие звезд становится для них фактом, способным навеять депрессию. Фразой “the electric lights shut out the outer darkness” [12, с. 50] моделируется ситуация подмены естественного света (звезд) искусственным. В этой же фразе актуализируется также мотив замкнутости цивилизованного мира. Словосочетание “shut out” моделирует образ электрического света как ограждения от внешнего мира.

Одновременно актуализируется искаженность цивилизации, поскольку электрические огни защищают не только от темноты, но и от света звезд. Мотив света актуализируется также в эпизоде посещения Линайной и Фостером театра:

цветной орган рисует тропический закат (“had momentarily painted a tropical sunset” [12, с. 50]). Мотив угасающего света является антиутопической константой, а лексемой “momentarily” укрепляется семантика обреченности света, поскольку вспыхивает он лишь на мгновение.

Во время полета в Нью-Мексико Бернард, оказавшись наедине с миром природы, объективирует свою зависимость от внушенных ему гипнопедией представлений о мире как рабство, и сделать это помогает ему контакт с природой, то есть, соприкосновение со свободным, разомкнутым пространством. “The rushing emptiness of the night, by the black foam-flecked water heaving beneath them, by the pale face of the moon, so haggard and distracted among the hastening clouds” [12, с. 61]. Персонификация “pale face of the moon” в соединении с лексемами, содержащими сему «активное движение» (“rushing”), моделируют образ полной свободы, стихийности. Ночь и луна актуализируют темы непознаваемости бытия в его таинственности.

В пространстве ночи и океана присутствуют образы усталости и болезни (“haggard”, “pale”). Эти маркеры противоположны маркерам пространства Цивилизации (комфарту, здоровью). При этом две группы свойств вступают в контрапунктическую переключку. Примечательно выделение в образе ночи такого свойства, как пустота ночи (“rushing emptiness of the night”), которая вступает в оппозицию пространству Цивилизации, характеризующемуся уплотненностью и упорядоченностью, соответственно формируется ещё один контрапунктический узел.

Контакт с пространством бесконечности и свободы побуждает Бернарда осознать в себе порыв к свободе и недетерминированности. Недаром правительство неодобрительно относится к любви к природе, неупорядоченным пространствам. Любовь к природе либо подавляется, либо она в силу своей отчужденности от общества, своей имманентной свободы пугает и вызывает негативные эмоции, которые жители Дивного Нового мира заглушают. Лишь контакт с открытым пространством пугает, она добровольно замыкается в легком наркотическом опьянении сомой.

Пространство природы в романе, следовательно, способно устроить персонажу очную ставку с собой; оно, наравне с Бернардом, его другом Гельмгольцем и Джоном, объективируется как противник нового миропорядка. Пространство природы составляет оппозицию пространству Цивилизации, противопоставленную по признаку «безграничность – ограниченность», «свобода – контроль».

К пространству природы примыкает пространство островов, на которые ссылаются вышедшие из-под контроля жители Цивилизации. В локусе островов актуализируется образ острова Утопа, он является местом свободы.

Пространство островов формирует оппозицию пространству Цивилизации, соотносимую с оппозицией «хорошая погода – плохой климат». Хорошая погода, является центральным атрибутом пространства бутылки (“skies are blue inside of you, the weather's always fine” [12, с. 69]), ядерного локуса Цивилизации. Острова, напротив, характеризуются суровым климатом. Номинация одного из островов – Iceland – подключает тему зимы, холода, вступающую в оппозицию летней погоде пространства Цивилизации.

В эту оппозицию встраивается также «погода – климат». Пространство Цивилизации определяется атрибутом «погода», актуализирующим тему отсутствия континуальности, маркирующей мир Цивилизации. Пространство островов маркируется климатом, что семантизирует ориентацию на развертывание во времени, а не фиксированность на сиюминутном. Следовательно, оппозиция «погода – климат» встраивается в оппозицию «альтернативное пространство – антиутопическое пространство».

3.3. Семантика пространственно-аудиального кода

«бутыль — песня о бутылки»

Общим атрибутом трех пространств произведения – Цивилизации, Резервации, островов ссылки – является замкнутость, реализующаяся для каждого пространства особым образом.

Пространство островов характеризуется сложной сочетаемостью свободы живущих там нем ссыльных и несвободы. Обладая полной свободой на острове, жители в то же время не способны покинуть его.

Пространство Резервации также отличается закрытостью, но в локусе границы наличествует семантика жестокости и смерти, которая реализуется в описании ограждения со смертельным электрическим током вокруг Резервации.

И, наконец, пространство Цивилизации маркировано тем же парадоксальным сочетанием предельной пространственной разомкнутости и максимальной пространственной замкнутости. Примечательно, что в повести К.С. Льюиса «Расторжение брака» пространство ада наделено тем же сочетанием бесконечности (изнутри) и предельной замкнутости (снаружи) [3, с. 172].

Разомкнутость пространства эксплицируется как в низком коэффициенте сопротивления среды, полной свободе как горизонтальных, так и вертикальных перемещений, скорости, так и в окультуренности формирующих пространство локусов, полном подчинении пространства жителям.

Пространство Цивилизации представляет собой неклассический вариант антиутопического пространства, которое, как правило, всегда отделено от мира, замкнуто, закрыто. Пространство Цивилизации в исследуемом романе, напротив, является монолитом, с частичными вкраплениями инородных пространств – Резервации и островов ссылок.

Примечательны отношения, в которые вступают пространства Цивилизации, Резервации и островов. Пространство островов присутствует лишь в сознании персонажей, следовательно, особенностью пространственной организации романа является фактическое отсутствие альтернативы антиутопическому пространству.

Бернард боится даже думать об Исландии, его мысли обрываются (“Iceland, Iceland...” [12, с.69]). Незавершенность фразы коррелирует с отсутствием локуса острова в тексте романа.

Отношения между пространством Цивилизации и пространством Резервации характеризуются высокой степенью враждебности. Ограждение под напряжением является емким символическим образом. При помощи электрического тока обучают детей в Инкубатории, электрическим током окружена Резервация. В пространственном образе синтезируются мотивы границы, геометрической четкости и смерти. В субстантивно очерченном пространстве забора под напряжением образ границы достигает кульминации, данный образ наделен семантической сверхнагрузкой. В заборе совмещаются два плана, предметный и психологический. Он стоит на стыке двух пространств, Цивилизации и Резервации. Синтаксическая единица “irresistibly the line marched on” [12, с. 70] выражает два основных свойства пространства Цивилизации, воплощенных в образе забора: строгость, «непреклонность» геометрической формы и смерть. Таким образом, тема смерти, духовной и, в данном случае, телесной, получает пространственное воплощение. Вышеприведенная синтаксическая единица является рекуррентной, точно такая же единица описывает движение конвейера с инкубаторскими бутылками (“the procession marched slowly on; on through an opening in the wall, slowly on into the Social Predestination Room” [12, с. 70]), тем самым между Инкубаторием и Резервацией устанавливаются дополнительные отношения параллелизма.

Семантика границ, пространственная замкнутость реализуются в мотиве заборов\ограждений\границ. Пространство Цивилизации на эксплицитном уровне лишено заграждений, но на имплицитном уровне заметно тяготение формирующих его локусов к отграниченности, обособленности. Так, с высоты полета пространство Цивилизации поделено на четкие зоны отдыха, спортивных игр, парков. Строгая геометричность, тяготение к четким линиям, семантизируют тяготение пространства цивилизации к замкнутости. Та же семантика просматривается в числовом коде текста. Обилие цифр вносит в это пространство строгость, окостенение, омертвление.

Пространство Цивилизации характеризуется стремлением к тотальной ограниченности, в конечном итоге, к бутылке. Бутылка — емкий пространственный образ, представляющий собой рамочный знак, предметную проекцию не только пространства Цивилизации, но и явления “conditioning”.

Бутылка является ключевым пространством для жителей Цивилизации. Так, из рассказов Линды о Дивном мире маленький Джон заключает, что там все живут в бутылках и все счастливы.

В песне о бутылке эксплицируется пространство бутылки как средоточие стремлений и желаний жителей Цивилизации:

“Bottle of mine, why was I ever decanted?
 Skies are blue inside of you,
 The weather's always fine;
 For there isn't no Bottle in all the world
 Like that dear little Bottle of mine” [12, с. 51].

Синтаксической единицей “skies are blue inside of you” [12, с. 51] эксплицируется восприятие жителями Цивилизации пространства бутылки как микромоделей Вселенной. Пространство бутылки глубоко антиномично, оно является как предельно замкнутым локусом (“dear little bottle”), так и расширяющимся до масштабов вселенной (“skies are blue”).

Образом бутылки, кроме того, кодируется глубокая внутренняя неудовлетворенность жителей Цивилизации, заглушаемая наркотическим веществом. Стремление вернуться в бутылку тождественно стремлению уйти в иное пространство.

Образ бутылки отличается контрапунктической организацией, присущей всему анализируемому произведению. Модели «бутылка, воспринимаемая извне» и «бутылка, воспринимаемая изнутри» формируют оппозицию по нескольким параметрам.

Бутылка, воспринимаемая извне, в Инкубатории представляет собой крайне тесное пространство, к тому же, на бутылку направлены агрессивные воздействия, призванные сформировать полезную обществу личность. Сравнение “among the

rubies of bottles” [12, с.10] содержит семантику «неживое», «окаменевшее», вступающую в оппозицию семантике жизни. Цифровой код — многочисленные статистические данные, информация о конвейере — и обилие терминов усиливают ситуацию искусственности, общую для жанра антиутопий.

Образ «бутыль изнутри», напротив, насыщен положительными коннотациями, реализующимися как в образе хорошей погоды, так и в звукообразе пения (песня о бутылки). В бутылки подчеркивается ее уникальность, индивидуальность (“no bottle was ever like mine” [12, с.52]), что вступает в конфликт с установкой на унифицированность в мире Цивилизации, обнажая глубоко запрятанную неудовлетворенность жителей Цивилизации своим мироустройством.

Пространственно-аудиальный код «Цивилизация — песня о бутылки» включает экфрасис песни о бутылки и музыкальный экфрасис, предваряющую песню о бутылки музыку [12, с. 51]. Музыкальный экфрасис отличается сложностью, в тексте зафиксированы высота и тембр звуков (“A flat major”), музыкальные термины передают динамику и темп музыкального рисунка (“a gradual deturgescence, a diminuendo”). Широкий диапазон громкости (от еле слышного до оглушающего) семантизирует охвативший все сферы жизни регламент Цивилизации.

В экфрасисе выделяется звукообраз «эфирная музыка\нота» (“ether-music”), нагруженная семантикой уничтожения (“shattering note”). Таким образом, в музыкальном коде Цивилизации появляются антиутопические мотивы разрушения и отрицания всего человеческого. Звукообраз «эфирная музыка» коррелирует с экфрасисом пения (эпизод посещения Джоном концерта, глава 11) и звукообразом голоса, который «был больше, чем человеческим» (“more than human” [12, с.112]). В аудиальной детали «нечеловеческий голос» проступают обезличенность и механизированность, являющиеся доминантами пространства Цивилизации.

В звукообразе «эфирная музыка\нота» эта семантика углубляется, приобретая агрессивные черты. Последнее манифестируется в метафоре “blew human blowers out of existence”([12, с.51]). Так семантизируется враждебность музыки Цивилизации по отношению к людям, и ситуация «музыка заглушает

людей» трансформируется в ситуацию «музыка уничтожает людей». Так создается пространственно-аудиальный код анализируемого романа-антиутопии.

Аналогичная семантика, актуализируемая мотивом тьмы, появляется также в наступившей вслед за пронзительной нотой тишине: “in all but silence, in all but darkness” [12, с. 51] (отметим, что нагруженность тишины семантикой смерти в антиутопическом пространстве наблюдается нами во всех трех исследуемых нами романах).

Темнота приобретает также и временную протяженность (“darkened seconds”) что подчеркивает ее метафизический характер. В образе рассвета, соединенным с образом взрыва (“explosion”), также проступает негативная коннотация, поскольку темнота разрушает реальное пространство, а рассвет, синхронизированный с началом пения песни о бутылки, переносит персонажей в пространство бутылки и, одновременно, в ирреальное пространство наркотика: “they were dancing in another world, the <...>world of soma-holiday” [12, с.51]. Следовательно, образ рассвета отличается парадоксальностью, он приносит разрушение реальности, в которой находятся персонажи, и перемещает их в мир грез.

Таким образом, ситуация исполнения песни о бутылки становится многомерным образом, кодирующим модус бытия в Цивилизации: распад мира на два пространства, причем пространство бутылки является приоритетным и желанным. Данный модус задает поэтику двойственности, понижывающую, как отмечалось выше, все рассматриваемое произведение.

Ситуация обращения к бутылки моделирует восприятие ее не только как идеального (райского) пространства, но и как личности. Аппелятив — bottle o' Mine — в силу своей архаизированности (редуцированный префикс “of”) подключает регистр торжественного дискурса. К тому же, претекстом песни о бутылки является стихотворение Р. Киплинга “If I were hanged on the highest hill” [13, с. 21].

Mother o' mine, O mother o' mine!
I know whose love would follow me still,
Mother o' mine, O mother o' mine!

If I were drowned in the deepest sea.

Моделируемая претекстом ситуация – обращение к матери – переносится на бутылку, наделяя последнюю чертами матери, персонифицируя ее.

Так, образ бутылки является не только пространственным, психологическим, но и эмоциональным центром Цивилизации, что подчёркивается автором введением пространственно-аудиального кода «бутылка – песня о бутылке».

Анализ пространственной архитектоники романа О. Хаксли «Дивный новый мир» позволил нам сделать следующие наблюдения.

Реализация ключевой пространственной оппозиции антиутопии «антиутопическое пространство – альтернативное пространство» и ее соотнесенность с моделью «ад – рай» носят в «Дивном новом мире» неклассический характер. Пространственная структура состоит из пространства Цивилизации, пространства Резервации, репрезентирующего альтернативное пространство, и пространства островов, являющихся пространством ссылки недовольных режимом граждан и, парадоксальным образом, свободы.

Пространство Цивилизации монолитно, оно характеризуется парадоксальным сочетанием предельной пространственной разомкнутости (на эксплицитном уровне) и предельной замкнутости (на имплицитном уровне). На эксплицитном уровне пространство Цивилизации манифестирует черты рая, на имплицитном же уровне знаками пространственно-аудиального кода моделируется инфернальное пространство. В формировании последнего активную роль играет семантика вампиризма, демонизма, болезни и искажения личности.

Пространство Резервации маркировано такими характеристиками, как убожество, нищета, грязь, болезнь. На эксплицитном уровне это пространство формирует оппозицию с пространством Цивилизации по модели «ад–рай», но данная оппозиция снимается хтоническими и инфернальными маркерами пространства Цивилизации, проступающими на имплицитном уровне и закодированными пространственно-аудиальными знаками.

Для трех пространств произведения (Цивилизации, Резервации и островов ссылки\Исландии) объединяющей является семантика замкнутости, реализующаяся для каждого пространства особым образом.

Пространство островов характеризуется сложной сочетаемостью свободы и принуждения. Обладая полной свободой на острове, жители неспособны покинуть его. Пространство Резервации характеризуется той же закрытостью, но в локусе границы добавляется семантика жестокости и смерти (ограждение под электрическим током). Наконец, пространство Цивилизации маркируется парадоксальным единством предельной пространственной разомкнутости и предельной пространственной замкнутости.

Первое — пространственная разомкнутость — эксплицируется полной свободой как горизонтальных, так и вертикальных перемещений, упорядочением пространства (обилие цифр, топонимов), полным подчинением пространства Цивилизации.

Второе — пространственная замкнутость, реализующаяся как на пространственном, так и на психологическом уровнях, — актуализируется в пространстве бутылки, которое становится центральным пространственным образом романа, конденсированным образом как Инкубатория, так и модуса бытия жителя Цивилизации. Бутылка является предметно-пространственной проекцией феномена conditioning. Пространственно-аудиальным кодом «бутылка — песня о бутылке» семантизируется модус бытия в пространстве Цивилизации.

Пространства Цивилизации, Резервации и островов ссылки формируют парадигму «инфернальное пространство (имплицитное) — инфернальное пространство (эксплицитное) — райское пространство (имплицитное)».

Парадигма звукообразов произведения тесно связана с пространственной. Несовпадение эксплицитной и имплицитной моделей пронизывает весь текст исследуемого романа, оно кодируется пространственно-аудиальными знаками, реализуясь как на пространственном, так и персонажном уровнях, и, отражаясь в том числе в приеме контрапункта и поэтике двойственности.

Среди звукообразов Цивилизации семантической нагруженностью выделяется запаховая музыка. В данном случае аудиальный код семантизирует ситуацию отсутствия звуков, описанную музыкальным подкодом. Экфрасис носит своеобразный характер, соотносимый со всем произведением; внешний план (музыка) не соответствует внутреннему (отсутствие звуков, наличие запахов). Пространственно-аудиальный код «Цивилизация—запаховая музыка» актуализирует такие черты антиутопического мира, как пустота, примитивность и несовпадение эксплицитного и имплицитных уровней.

Соположение Резервации и Цивилизации пронизывает весь текст, актуализируясь пространственно-аудиальным кодом. Аудиальный код Цивилизации и Резервации отличается наличием переключек. Доминирующим в аудиальном коде обоих пространств является знак «барабанная дробь». В данном звукообразе выделяется его способность поглощать слушателя. Пространственно-аудиальным кодом, таким образом, семантизируется стремление антиутопического пространства поработить личность.

Итак, доминирующим атрибутом антиутопического пространства в романе О. Хаксли «Дивный новый мир» является его деформирующее влияние на человека. В романе-антиутопии У. Голдинга «Повелитель мух», речь о котором пойдет в следующей главе, деформирующее воздействие антиутопического пространства также является ядерной характеристикой как основного пространства (острова), так и внешнего мира, из которого прибывают на остров главные герои.

Глава 4. Роман У. Голдинга «Повелитель мух»: пространственно-аудиальный код

4.1. Поэтика образа острова как антиутопического пространства и аудиальный код

Остров как антиутопическое пространство. Агрессивность и активное деформирующее воздействие на личность являются отличительными свойствами антиутопического пространства. Наиболее ярко эти черты представлены в романе «Повелитель мух», центральный пространственный образ в котором представляет собой топоперсонаж.

В исследуемом романе пространство определяется в первую очередь тем, что действие происходит в особом (с точки зрения семантики, культуры, литературы, мифологии и психологии) месте — на острове. Неоднократно отмечалась особая экзистенциальная нагрузка острова как площадки для принятия «чистого» выбора. Остров является лучшим пространственным объектом, где в изоляции человек оказывается один на один с хаосом существования [57, с. 57].

История эвакуированных детей, одичавших на острове, отражает трагедию бытия. Остров, на который попали герои исследуемого романа, отличается семантической многомерностью.

Немаловажно, что остров в «Повелителе мух» не является нерасчлененным пространством, он делится на подпространства, формирующие полилог и оказывающие различное влияние на персонажей. При этом и герои, со своей стороны, оказывают двойное воздействие на остров. Дети влияют на него физическим способом (разводят огонь в первой и финальной главах, превращают одну из лесных лужаек в место поклонения Зверю) и метафизическим (лужайка, посвященная Зверю, становится локусом зла).

Остров является открытым пространством, коэффициент сопротивления крайне низок. В психологическом же плане остров представляет собой одно препятствие за другим. Детям постоянно нужно прилагать усилия, чтобы следить за костром, соблюдать установленные правила, организовывать свою жизнь. Пространство острова построено по принципу готического романа, пространственная традиция которого проявляется в анализируемом романе еще и в том, что сюжет разворачивается пространственно, архитектоника сюжета напрямую связана с архитектоникой пространства, как это заложено в готическом романе, герой которого, продвигаясь по замку, продвигался вглубь истории, вглубь собственного сознания. Дети, продвигаясь по острову, вторгаясь в пространство джунглей, уходят в темноту. Пересекая остров по направлению к Замку, представляющему собой военную крепость (“fort”), они превращаются в убийц (сознательно убивают одного из героев, Хрюшу, в Замке).

Остров также отличается способностью расширяться как во временном, так и пространственном аспектах.

Первый аспект семантизируется криком, который один из главных персонажей, Джек Мерридю, слышит в джунглях, отправляясь на охоту. Звук словно приходит из тьмы веков (“the abyss of ages” [10, с. 54]). Пространственно-аудиальный код формирует образ острова как вечного локуса, остров оказывается связан с многомерным временным пластом. В описании кораллового рифа дважды фигурирует лексема “arc” [10, с. 31], поддерживая актуализированный в тексте пласт вечности аллюзией на Ноев ковчег.

Второй аспект (способность острова расширять пространственные границы и превращаться в микромодель мира) эксплицируется в синтаксической единице “drop of gold sliding towards the sill of the world” [10, с. 139]. Актуализируемый мотив границы (острова) носит всеобъемлющий характер; на весь мир переносится географическая замкнутость острова, создается образ мира как локуса, отделенного от солнца гигантским стеклом. Одновременно в текст вплетается тема дома, актуализируемая образом подоконника, формирующая оппозицию пространству антидома (острова).

В пространстве острова примечательна следующая черта: остров овеществляет (данное явление в системе поэтики У. Голдинга проанализировано А.И. Кузнецовой [57]) нематериальные понятия, явления, а материальным придает несвойственные им признаки. Так, в пространстве острова становятся зримыми жар (“almost visible as the heat, the heat attacked them” [10, с. 27]), солнечный свет, а также явления ментального и эмотивного характера. Так, дружба и радость приобретают световое воплощение (“shed that strange invisible light of friendship, adventure and content” [10, с. 44]).

В этом свете фраза одного из главных героев, Саймона, адресованная протагонисту Ральфу (“you will get back to where you came from” [10, с. 132]), притягивает к себе дополнительные смыслы. Ральф, участвовавший, пусть и неосознанно, в убийстве Саймона, может вернуться к нравственной цельности, поскольку он отказывается от слепоты и оплакивает тьму человеческого сердца. Ответ Ральфа Саймону (“it is so big” [10, с. 132]) также амбивалентен. Ральф говорит об океане, ситуативно данное прочтение является верным, но под влиянием глобального контекста данной фразой кодируется ментальное пространство открывшейся Ральфу человеческой души.

Один из ключевых концептов текста, ответственность, также получает пространственное воплощение, когда Ральф размышляет о нехоженных тропинках, где нужно выбирать каждый шаг (“a considerable part of one’s waking life was spent watching one’s feet” [10, с. 87]).

Общность острова и персонажей. Остров не является всего лишь полигоном нравственного эксперимента, он связан с детьми отношениями параллелизма. Во-первых, он не статичен, семантические сдвиги, происходящие в образе острова, изоморфны изменению детей. В первой главе моделируется образ острова как незавершенного рисунка великана, остров наделен семантикой игры и забавы. В описании преобладают колоронимы с положительной коннотацией (розовый, голубой), остров сравнивается с глазурью на торте (“icing <...> on a pink cake” [10, с. 27, 65]). В дальнейшем остров словно «взрослеет». В нем открываются

пространства агрессии и тьмы (джунгли). Остров оборачивается к детям своей взрослой стороной, основным подпространством которой становится Замок.

Это движение от «положительного» к «отрицательному» отражается и на структурно-сюжетном уровне. Так, основные события в романе дублируются, проигрываются сначала в безобидном варианте, затем в смертельном. Мальчики сбрасывают скалу в первый день своего пребывания на острове, затем Роджер сбрасывает скалу на Хрюшу. Дети веселятся, разжигая огонь, позднее дети разводят огонь, уничтожая остров. Дети играют в охоту на свинью, а их следующим шагом становится убийство Хрюши.

Между островом и детьми существует связь, которая неоднократно эксплицируется. Так, Ральф и Джек сравниваются с двумя неспособными к общению континентами (“two continents of feeling and experience unable to communicate” [10, с. 65]).

Метафора “Piggy, marooned in a sea of meaningless colour” [10, с. 65] представляет собой особый интерес. Ситуация заброшенности (в море, на острове), моделируемая метафорой “maroon”, создает отсылку к первому эпизоду произведения. Тем самым, между началом произведения и финалом формируется соположение, кодируется ситуация повторного крушения (сначала физического, затем метафизического), но ситуация спасения (дети попадают на остров) трансформируется в ситуацию обреченности, которая затем актуализируется в сцене гибели Хрюши.

Остров в финале романа манифестирует связь также с образом офицера, встретившего Ральфа на берегу. Ральф отмечает на фуражке офицера золотую вязь (“gold foliage” [10, с. 245]) последняя лексема рекуррентна в описании леса.

Поэтика образа острова. Поэтика образа острова включает в себя ряд мотивов, реализующихся пространственно-аудиальным кодом, пространственно-световым взаимодействием, а также группой ключевых образов текста.

Мотив замкнутости. Остров является замкнутым топосом, ограниченным морским пространством. Море, как отмечает В.Н.Топоров, в морском комплексе становится знаком, выражающим неморское значение [94,

с.577]. Исследователь выделяет два типа морского пространства: пространство моря и пространство морского комплекса; в последнем море является локусом для разворачивания глубинного смысла [94, с. 578]. В исследуемом произведении реализуется второй тип, причем море становится знаком, кодирующим активное влияние острова, трансформирующее детей и пространство океана.

Вначале Ральф воспринимает океан как огромное существо, лишаящее детей иллюзий. Он отмечает беспредельность и бесстрастность океана. Однако вблизи острова пространство океана утрачивает свою беспредельность, оно становится частично ограниченным, делится на две части – аквариум и океан (“inside was peacock water, rocks and weeds showing as in an aquarium; outside was the dark blue of the sea” [10, с. 31]). Лексема “aquarium” оказывается включена в сложные образные структуры, создающие образ отграниченного со всех сторон твердым материалом пространства. Островное пространство, таким образом, влияет на океан, заключая его в твердые границы и модифицируя.

Линия горизонта представляется детям четкой и жесткой (“taut” [10, с. 74], “hard blue” [10,с.131]). Аддиктивные эпитеты создают образ заключенного в четкие границы пространства.

В онейрическом пространстве (воспоминания Ральфа) локус дома также наделен замкнутостью. Коттедж, принадлежавший семье Ральфа, отделен от девонширской пустоши забором, через который заглядывали в сад дикие пони (“wild ponies looked into” [10, с. 197]). Предлог с пространственной семантикой “into” подчеркивает замкнутый характер локуса сада и дома. Дом представляет собой плавно сужающееся пространство. Ральф мысленно перемещается из сада в дом, оттуда в свою комнату и постель. Он вспоминает книжную полку: несколько книг всегда лежали поверх других. В этом образе реализуется все тот же мотив защищенности дома как закрытой локации, поскольку книги, положенные сверху других книг, «домиком», моделируют образ крыши. Но эта замкнутость является защищенностью, в отличие от замкнутости острова, насыщенной враждебностью и одиночеством.

Вышеназванными единицами (четкими границами) формируется образ острова как пространства, отчужденного и физически, и метафизически от привычного детям мира. Это обуславливает семантическую многоплановость аудиального образа «звук рога», он становится единственным в данных условиях каналом связи с пространством как родного дома, так и прошлой жизни.

Аудиальные детали в поэтике образа острова. Звук рога вместе с субстантивно очерченным пространством (термин О.А. Клецкиной [49]) морской раковины, которую находят в первой главе романа мальчики Ральф и Хрюша, является аудиально-пространственной точкой перехода в пространство друга Хрюши, обладавшего такой же морской раковинкой. Семантика перехода усиливается подчеркнуто точным указанием локуса (“garden wall” [10, с.15]), садовая стена), в котором Хрюша ранее видел морскую раковину. Возникающий образ огороженного сада включает в себе мотив защищенности. К тому же садовая стена вступает в контекстуальный диалог с локусом дома Ральфа в Девоне, являющимся для мальчика идеальным пространством (он отмечает, что в том доме семья впервые собралась вместе). В доме выделяется микролокус «садовая стена» (“garden wall” [10, с. 116]), через которую в сад заглядывают дикие пони [10, с. 197]. Так образ садовой стены окончательно приобретает устойчивую семантику защиты от вторжения диких (деструктивных) элементов, которая также переносится на звук рога.

Топосы острова и дома формируют бинарные оппозиции: «незащищенное — защищенное пространство», «дружелюбное — враждебное». Однако в тексте наличествуют два аудиальных медиатора, связующие данные топосы. Одним из них, как упоминалось выше, является раковина и издаваемый ею звук. Вторым является попугай в клетке, которого упоминает Хрюша. Попугай связан с раковинкой и звуком рога единым пространством — онейрическим пространством воспоминаний Хрюши и локусом дома. Друг Хрюши, обладавший раковинкой, владел также попугаем, клетка которого висела возле раковины (“he had <...> a bird cage with a green parrot” [10, с. 15]). Однако попугай является также рекуррентным образом в пространстве острова; птичий крик, который будет

рассмотрен ниже, сопровождает ключевые эпизоды романа. В пространстве дома образ тропической птицы становится проекцией острова, а включенность данной проекции в локус дома семантизирует одну из центральных идей романа: зло таится внутри человека, а не приносится извне. Неслучайно крик детей, охотящихся на Ральфа в финальной главе исследуемого романа, сравнивается с криком птиц (“the cry swept <...> like the cry of a flying bird” [10, с.230]). Так остров проявляет то, что было изначально скрыто в детях. Неслучайно имя Хрюши так и остается неназванным, дети, которые вскоре станут дикарями, используют прозвище, данное ему другими детьми, безобидными школьниками, дразнившими одноклассника. Между школьным поддразниванием и дикарской жестокостью, таким образом, намечается связь. Пространственно-аудиальный код в данном случае семантизирует изначальную деформацию человека, проявившуюся на острове.

В сильную позицию (названия первой и последней глав, *The Sound of the Shell* и *Cry of the Hunters*) вынесены звукообразы, которые, таким образом, превращаются в маркеры совершаемого детьми пути, становятся пространственно-аудиальным знаком.

Пространственно-аудиальным кодом семантизируется также включенность острова в пространство войны, охватившей мир в анализируемом романе. В сильную позицию окончания первой главы вынесены следующие аудиальные образы: «взрыв дерева в огне» и «барабанный бой» (“a tree exploded in the fire like a bomb” [10, с. 49], “the drum-roll continued” [10, с. 50]). Данные синтаксические единицы встраивают в текст мотив войны, представленной в двух вариантах соответствующими звукообразами: «взрослый» вариант (бомба) и примитивный, «детский» (барабанная дробь). Таким образом, аудиальные образы формируют кольцевую композицию пространства текста: первый образ, соответственно, выполняет функцию ретроспекции, указывая на войну, от которой спасали детей; второй — функцию проспекции, указывая на войну, которую развяжут на острове дети. Таким образом формируется семантический образ круга, который в тексте дублируется на событийном и образном уровнях.

Примечательно, что обе звуковые детали, связанные с темой агрессии,

привнесены на остров извне, детьми. Ситуация сбрасывания детьми камней со скалы, завершающаяся катастрофой (убийством Хрюши), сопровождается звуковой деталью «скрежещущий звук» (“grating sound” [10, с.50]), которая подключает к тексту семантику искаженности, дисгармоничности, являющуюся одной из констант антиутопии.

В следующей синтагме примечательно объединение звуковых деталей «шум огня» и «барабанный бой» с темой катастрофы, потрясшей весь остров (“the noises of the fire merged into a drum-roll that seemed to shake the mountain” [10, с. 50]). Аудиальный код, таким образом, несет миромоделирующую и перспективную функции. В романе «Повелитель мух» У. Голдинга шум сброшенной мальчиками скалы соединяется с образом разъяренного чудовища: “echoes and birds flew <....> the forest further down shook as with the passage of an enraged monster.” [10, с. 30]. Образ чудовища (зверя) появляется впервые в тексте, и его появление вызвано именно поступком мальчиков, раскачавших и сбросивших с горы обломок скалы. Семантический обертон зла в образе падающей скалы эксплицируется и в синтаксической единице “like a bomb!” [10, с. 30], которой дети сопровождают падение скалы. Но от взрыва бомбы, как упоминает в начале анализируемого романа мальчик Хрюша, погибли все взрослые в городе, из которого эвакуировали детей. Между сброшенной детьми с горы скалой и идущей в мире взрослых войной устанавливается тесная связь. Таким образом, аудиальный код семантизирует привнесенность зла на остров извне, детьми, которые были подготовлены к нравственному разрушению войной.

Сверхважность аудиального кода в анализируемом романе манифестируется в эпизоде смерти Хрюши, когда Ральф сначала слышит и лишь потом видит падающую на Хрюшу скалу (“Ralph heard the great rock before he saw it” [10, с. 217]).

Именно аудиальная деталь (шум падающей скалы, проанализированный выше) маркирует происходящее событие. Так создается пространственно-аудиальный код исследуемого романа и, шире, жанра антиутопии. Аудиальные звукообразы, маркирующие пространство, сигнализируют о его деформации

антиутопическими элементами задолго до того, как они проявляются на других (визуальном, световом) уровнях.

Смерть Саймона и Хрюши, как отмечает Ральф, покрывает весь остров (“the deaths of Piggy and Simon lay over the island like a vapour” [10, с. 220]). В этой же метафоре окончательно формируется ситуация заряженности воздушного пространства острова смертью. К тому же метафора имеет перспективную функцию: в следующем эпизоде окутавшая остров смерть материализуется в черный дым от огня, разведенного охотящимися на Ральфа мальчиками. Огонь уничтожает остров, а злодеяния, совершенные детьми, заряжают смертью воздушное пространство. Так эксплицируется синхронная с островом «гибель» воздушного пространства.

Примечателен звукообраз «улюлюканье» (“ululation”), последний звук, который издают дети перед появлением на острове военного офицера, положившего конец их охоте на Ральфа. Улюлюканье нависает над Ральфом (“advanced <...> and was almost overhead” [10, с. 240]). Метафора объединяет пространственный и аудиальный коды, формирует образ заполнившего пространство острова звука. В финале анализируемого романа остров покрыт черным дымом. Выстраивается логическая цепочка «смерть — улюлюканье — дым», где каждое звено представляет собой метафизическую (смерть), аудиальную (улюлюканье) и физическую (дым) субстанцию, способную простираться в воздухе над неким пространством

Структура пространства острова. В первых главах устанавливается контраст между пространством лагуны и джунглей. Лагуна является этически маркированным локусом, здесь невозможны неэтичные поступки, так как лагуна насыщена семантикой дома\цивилизации. Неслучайно сравнение вод в лагуне с ванной, подключающее код дома (“he might have been swimming in a huge tub” [10, с. 10]). Так, Роджер не может бросить песок в глаза малышу Генри, пока они оба находятся в пространстве лагуны [10, с. 70], память о родителях, запретивших ему когда-то бросать песок в глаза младшему брату, останавливает его. В локусе лагуны доминирует семантика оживленности, реализующаяся пространственно-аудиальным кодом на уровне воздушного пространства и аудиального наполнения (“amid the

breeze, the shouting” [10, с. 44]).

Пространство джунглей вступает в оппозицию пространству лагуны по принципу акротезы. Свет противостоит тьме, аудиальная наполненность (говор, смех) — тишине, этические нормы — слепому азарту и кровожадности. Необходимо отметить, что именно молчание является релевантным маркером джунглей. Тишина в джунглях получает физическую протяженность (“silence was more oppressive than the heat” [10,с.27,54]). Тишина нарушается криком птицы, вступающим в контекстуальный диалог с криком птицы, открывающим текст романа. “Witch-cry” сменяется “harsh cry” [10, с. 27, 54]. Эта смена соответствует трансформации образа острова (от волшебного локуса к локусу жестокости), а также ключевому движению текста и сознания персонажей: от иллюзий (детей в начале романа) к жестокой реальности. Звукообраз «хриплый птичий крик» (“a hoarse cry” [10, с. 116]) маркирует также рассвет после появления на острове мертвого парашютиста, проступающий в этом звукообразе мотив болезни вносит в образ рассвета негативную семантику. Неслучайно оппозиция «свет — тьма», речь о которой пойдет ниже, актуализируемая пространственно-аудиальным кодом, является одной из ключевых в романе.

Оппозиция «свет — тьма». В описании рассвета дня, следующего за появлением мертвого парашютиста на острове, фигурирует синтаксическая единица “the dawn was wiping out the stars” [10, с. 111]. Рассвет на острове не наступает, поскольку ключевым в данном образе становится мотив уничтожения света (звезд). В лексеме «рассвет» появляются отношения противоречия (энантиосемии) между основным и контекстуальным значениями (рассвет как источник света и рассвет как источник тьмы).

Первые два трагических события романа (приземление на острове мертвеца и трагическая смерть Саймона) происходят ночью, физическая темнота коррелирует с тьмой метафизической, но, по мере того, как зло завладевает душами детей, физическая тьма отступает на второй план, уступая место метафизической тьме, завладевающей пространством дня, и все последующие события (принесение жертвы Зверю, убийство Роджером в Замке Хрюши) происходят уже днем.

В образе утреннего света, просочившегося в шалаш, построенный детьми, на следующее утро после падения мертвеца, соединяются эмотивная и физическая характеристики (“sad and grey” [10, с.116]), свет лишен яркости и оптимизма, следовательно, он ослаблен и уже не в силах противостоять набирающей силу тьме, что носит перспективный характер, подготавливая финальную катастрофу (гибель Хрюши).

Синтаксическая единица “somewhere beyond the dark edge of the world there were the Sun and the Moon” [10, с. 111] сигнализирует о закрытости острова от источников света — луны и солнца. Солнце на острове приобретает отрицательную коннотацию, в образе появляется семантика злобы, агрессии (“the sun’s enmity” [10, с. 13]). В образе исходящего от солнца тепла присутствуют семы «удар», «тяжесть» (“the heat <...> became a blow”[10, с. 65]). Тем самым пространство острова приобретает инфермальную семантику, так как образ огня, не дающего света, характеризует адское пространство.

Мотив утраты света разворачивается также и в образе несущего спасение и утраченного огня (дети разводят костер на берегу, но не поддерживают огонь, и корабль, который мог бы забрать их домой, проплывает мимо, не заметив их). Угасший костер называется мертвым (“the fire was dead” [10, с.77]), таким образом, мотив угасшего света встраивается в анализируемую выше оппозицию «жизнь-смерть».

В эпизоде похищения очков Хрюши пространственно-световое взаимодействие сближается с аудиальным кодом (“an oblong of darkness hung before them and there was the hollow sound of the surf” [10, с.196]), мотив тьмы (“oblong of darkness”) и звукообраз «шум прибоя» (“hollow sound of the surf”), объединенные в единую микрогруппу, вступают в отношение диалога. В звукообразе «шум прибоя» впервые в романе появляется семантика опустошенности (“hollow”), центральная для образа тьмы. Таким образом, формируется ситуация захвата тьмой не только пространства острова, но и пространства океана, поскольку опустошенность, соединенная с образом тьмы, посредством вышеназванного звукообраза переносится на океан.

В этом же фрагменте (“an oblong of darkness relieved with brilliant spangles” [10, с. 196]) появляется номинация звезд блесками. В начале романа для звезд доминантной являлась семантика жизни. В анализируемой фразе звезды называются «блестками», в последнем образе доминирует семантика искусственности, одна из констант антиутопии, которая снимает семантику жизни в образе звезд.

Примечательно, что в онейрическом пространстве Ральфа именно свет маркирует безопасное (городское) пространство (“what could be safer than the bus centre with its lamps and wheels” [10, с. 197]), как максимально окультуренное и потому способное защитить от дикого (“wild” [10, с. 197]) пространства.

Следует отметить, что источник света (фары) объединяется в единую микрогруппу с геометрической формой круга (“wheels”), в то время как в вышеприведенной синтагме тьма объединяется с геометрической формой прямоугольника (“oblong”). Примечательно, что аналогичную парадигму «свет – окружность – альтернативное пространство», «тьма – квадрат – антиутопическое пространство» мы наблюдали в романе Дж. Оруэлла «1984», где антитетическая пара «круг – квадрат» является одной из центральных оппозиций текста.

Оппозиция «свет — тьма» также активно участвует в формировании образа острова. Так, одним из ключевых топосов романа является пространство Замка – площадка в скалах, куда уводит предпочетших стать дикарями детей Джек. Именно в Замке происходит осознанное убийство Хрюши. Одной из характеристик Замка является тот факт, что из него, как отмечает Ральф, не видно сигнального огня, который дети разводят на берегу. Таким образом, маркерами топоса Замка являются агрессия и слепота. Мотив слепоты, актуализирующийся также в сцене похищения дикарями очков Хрюши, сближается с мотивом тьмы и становится маркером утративших этические ориентиры детей.

Примечательно, что остров в исследуемом романе представляет собой ограниченное как горизонтально, так и вертикально пространство. Тучи громоздятся над островом (“the clouds were pressing down on the island” [10, с. 52]). В описании неба ведущими являются колоронимы «медный» (“copper”), «черный» (“black”) [10,

с. 130]. Первый колороним актуализирует в тексте два значения, цвет и материал, моделируя ситуацию непроницаемости острова. Второй интенсифицирует трагическую составляющую романа, он становится доминирующим цветомаркером острова (“the sky was black”[10, с.241]).

Темнота является доминантным маркером джунглей. В момент первого контакта Ральфа с джунглями мальчик всматривается во тьму (“Ralph peered into the darkness” [10, с. 27]). Ответом на взгляд Ральфа является реакция джунглей, легкая вибрация. Следовательно, контакт между Ральфом и джунглями устанавливается. Неслучайно именно Ральф предлагает первым охотиться на свиней в следующем эпизоде. Тьма как маркер джунглей является рамочным знаком, первое текстуальное упоминание джунглей соединяется с мотивом тьмы и в пределах одной микрогруппы с мотивом агрессии (“the darkness of the forest proper and <...> the scar”[10, с. 7]) актуализирующимся словом «шрам», входящим в тематическое поле «война» («ранение»).

Примечательна устанавливаемая синтагмой “shadows were lurking” [10, с. 46] семантическая параллель между тенями (алломотив тьмы) и дикими зверями (персонифицирующая метафора). В описании джунглей наличествует также мотив гниения (“trees were rotting” [10, с. 12]), что создает между джунглями и Замком, который Ральф при первом взгляде называет гнилым (“rotten place” [10, с.126]), дополнительные отношения параллелизма. Вследствие этого на джунгли переходит семантика агрессии и войны, присущая Замку. Последняя актуализируется звукообразом «боевой клич» (“war-cry” [10, с. 209]), номинацией «крепость» (“bastion”[10, с. 31]) и форт (“fort” [10, с. 126]).

По мере сюжетного развертывания текста мотив тьмы сближается с образом Зверя. Джек уходит в джунгли, не боясь темноты, о которой предупреждает его Ральф: “but the sun is nearly set. I might have time” [10, с. 62].

В этом диалоге на передний план выходит мотив темноты, которая наступит после захода солнца. Тьма и джунгли представляют угрозу для Ральфа, но не для Джека, который, хотя и не уверен в том, что успеет вернуться до захода (“might”), но все же не откладывает похода в джунгли.

Глубинный смысл диалога вскрывается в главе 8: "We were going to look for the beast. There won't be enough light" [10, с. 141].

Ральф подчеркивает, что найти зверя без света нельзя. В образе света проявляется дополнительная семантика: свет становится тем, без чего нельзя выходить на поиски Зверя (то есть, Зла).

Свет—время—речь. Примечательно, что в тексте устанавливается тесная связь между солнечным светом и временем. Так, Хрюша предлагает Ральфу соорудить солнечные часы, причем он мотивирует свое предложение тем, что детям нужно спастись с острова – "...so as we could be rescued" [10, с. 74]. Эксплицируется доминантная для антиутопии тема сближенности трехмерного времени с подлинным бытием. Дети, утрачивая трехмерное время, удаляются от своего спасения (и косвенно, солнца) и вступают в область тьмы. Редуцированное время антиутопии коррелирует с неподлинным бытием как основным модусом бытия в антиутопическом пространстве.

Тема соединенности времени и солнца эксплицируется также в синтаксической единице "the sun in his eyes reminded him how the time was passing" [10, с. 90], формирующей образ солнца, как содержащего в себе семы «время» и «память», так же являющихся константами жанра антиутопии.

Свет соединяется также с одним из центральных мотивов произведения — мотивом речи. "The slice of gold made speech possible" [10, с. 117] — связь мотивов света и речи закрепляется данной синтаксической единицей, а молчание, соответственно, сближается с семантикой тьмы. Аудиально-световой код моделирует образ тьмы, которая лишает детей речи.

Связь между тьмой и немотой эксплицируется также следующим образом: Ральф не может выразить свое отчаяние словами, и, пока он молчит, на небе танцуют звезды (" he fell silent, while the vivid stars were spilt and danced all ways" [10, с. 225]). Акт отказа от речи сопровождается описанием движения звезд. Молчание Ральфа, таким образом, вступает в оппозицию танцу звезд. Данная синтагма вступает в диалог с синтагмой, описывающей появление на горе звездной ночью мертвого парашютиста: "so as the stars moved across the sky, the figure sat on the mountain-top and bowed and sank and bowed again" [10, с. 112].

В обоих эпизодах как молчание Ральфа, так и молчание мертвого парашютиста сопровождается активным движением звезд. Во второй фразе между звездами и мертвым парашютистом устанавливается отношение противопоставления, подчеркиваемое одновременностью совершаемых ими действий (“as” – «в то время как»). Танец звезд становится знаком, кодирующим жизнь-как-движение. Этому концепту противопоставлены неподвижность мертвеца и молчание Ральфа, связанные отношениями параллелизма посредством вышеприведенных синтагм. Молчание, таким образом, встраивается в оппозицию «жизнь – смерть». Заговорить Ральф способен только при появлении солнца. Свет высвобождает в нем эту способность в силу того, что свет противостоит тьме, в романе сопологаемой молчанию. Отсюда вытекает мотивированность упоминания такого качества звезд как яркость (“vivid stars” [10, с. 225]). Звезды являются носителями света, но звездного света оказывается недостаточно для того, чтобы Ральф обрел речь.

Звезды и мертвец противопоставлены друг другу в анализируемой фразе. Образ звезд является одним из лейтмотивов пространства, звезды персонифицированы, выражают ряд смыслов. Звезды — источники света, носители живого начала, их пространство безгранично; пространство парашютиста предельно ограничено, труп связан парашютом.

Интересно также противопоставление движения звезд и мертвеца. В описании движений мертвеца наличествуют повторы глагола и союза, создающие замкнутую монотонную последовательность (“bowed and sank and bowed again” [10, с. 112]). Звезды также подвижны, но их движение наполнено смыслом, целенаправленно (“moved across the sky” [10, с. 112]). Движения мертвеца механичны и бессмысленны, так формируется оксюморонный образ «подвижный мертвец».

Данный образ, образ жизни-в-смерти, является одним из устойчивых лейтмотивов антиутопии, реализуемым в данном романе, в том числе, в образе звезд, который является также экспликатором мотива света.

После смерти Саймона звезды утрачивают семантику носителей света, а в последнюю ночь перед убийством Хрюши звездный свет оказывается бессилен

перед тьмой: “the darkness save for the useless oblong of stars was blanket-thick” [10, с. 198]. Звезды формируют «беспольный прямоугольник», эта геометрическая форма может быть рассмотрена как аллюзия на гроб. Звезды, противопоставленные мертвецу в начале романа, к финалу романа утрачивают способность прогнать тьму.

Гора, на вершине которой находится мертвый парашютист, поглощает свет звезд: “round them the close sky was loaded with stars, save where the mountain punched up a hole of blackness” [10, с.112]. Данной синтагмой формируется базовая пространственная оппозиция; пространство неба, характеризующееся наполненностью (“loaded”) звездами, противопоставлено черной пустоте горы. Свет и наполненность противопоставлены тьме и пустоте, таким образом, темнота контекстуально сближается с пустотой. Так формируется образ тьмы как отсутствия не только света, но и бытия. Так выстраивается семантическая цепочка: «тьма – пустота — небытие».

Звезды также являются одним из основных маркеров лужайки Саймона. На лужайке Саймона распускаются ночные цветы, в названии которых присутствует сема света (“candle-buds”). Образ цветов тесно связан с персонажами. Так, Саймон дает цветам название, выделяя повтором лексемы “candle” их функцию носителей света [10, с. 33]. Джек же отрубает бутоны и объявляет цветы несъедобными, манифестируя семантические константы агрессии и алчности, пронизывающие все произведение.

В описании лужайки (“the candle-buds opened their wide white flowers glimmering under the light that pricked down from the first stars” [10, с. 65]) цветы объединяются в единую монтажную фразу со звездами. Возникает образ одинокого света в ночи, который и становится ведущим для лужайки Саймона, а также лейтмотивным для антиутопических текстов. Лужайка представляет собой защищенный, но не замкнутый локус, благодаря образу звезд пространство размыкается вертикально, подключается топос бесконечности. Звезды становятся лейтмотивом образа Саймона. В пространстве острова, где остаются другие дети, темнота овеществляется (“an extinguisher” [10, с. 66]), а само пространство вытягивается по вертикали, отдаляя от детей звезды (“remote stars” [10, с. 66]), то

есть, в пространстве других мальчиков тьма занимает доминирующее положение. Эмотивным наполнением пространства мальчиков является беспокойство (“the shelters were full of restlessness” [10,с.66]), контрастирующее с эмотивным наполнением пространства Саймона. В последнем беспокойство исчезает (“urgency died away” [10, с. 27,66]).

Лужайка Саймона как пространство света вступает в оппозицию лужайке Зверя. Последняя представляет собой пространство дневной тьмы, что эксплицируется как колоронимом «черный», доминирующим в описании лужайки, так и синтагмой “there were no shadows but pearly stillness that made everything unreal” [10, с. 118]. Отсутствие теней моделирует ситуацию отсутствия солнечного света. Контекстуальная сема лексемы “stillness” («безжизненность») придает пространству лужайки хтоническую окраску. Так лужайка Зверя становится пространством захватившей день темноты.

В образе же уничтожающего остров огня мотив губительной тьмы получает кульминационное развитие, черный дым окутывает остров (“the black smoke” [10, с. 243]). Черным становится небо (“the sky was black” [10, с. 241]), так формируется образ тотального захвата мироздания тьмой, коррелирующий с образом тьмы человеческого сердца, оплакиваемой Ральфом (“the darkness of man’s heart” [10, с. 243]).

Воздушное пространство. Активную роль в формировании образа острова в анализируемом романе играют семантика воздушного пространства и пространственно-световое взаимодействие. Пространство острова и надостровное — воздушное — пространство формируют сложную систему, воздушное пространство является носителем кластера смыслов, отражает изменения, происходящие в пространстве острова. Архитектоника острова включает в себя, таким образом, два пространственных массива, землю и воздух. Если первое отличается сложной структурированностью, делится на подпространства, то воздушное пространство характеризуется цельностью, но способностью изменяться. Воздух становится контейнером для метафизических и эмотивных элементов.

Воздушное пространство вынесено в ударную позицию, название одной из глав (*Beast from Air* [10, с. 111]). Начиная с этой главы, воздушное пространство становится местом обитания зверя. Нужно отметить неточность перевода на русский язык названия главы «Зверь сходит с небес» в переводе, выполненном Е. Суриц [2, с. 85]. Необходимо разграничивать собственно воздушное пространство и пространство неба. Заглавие романа отсылает к образу демона, который именуется в Библии, помимо прочего, князем воздуха. В Библии короля Иакова, на которую, несомненно, ориентировался У. Голдинг, фигурирует следующее наименование — «*Prince of air*» («князь воздуха» [8]). Следовательно, в Библии проводится четкое разделение между пространством воздуха, в котором господствует демон, и пространством неба (*Heaven*). Демон не принадлежит пространству собственно неба, именно поэтому в «Повелителе мух» Зверь не сходит с небес, как следует из предложенного Е. Суриц варианта перевода, а попадает на остров из воздушного пространства.

Синтагма “*the air was*” многократно повторяется в тексте. Единообразие данной единицы, фиксирующей состояние надостровного пространства (воздушной системы) подчеркивает поступательное движение происходящих на острове перемен. Воздушное пространство приобретает в тексте ряд дополнительных смыслов, а семантика воздушного пространства претерпевает сдвиги, изоморфные сюжетной структуре текста.

В первом эпизоде (“*the air was thick with butterflies, lifting, fluttering, settling*” [10, с. 30]) воздушное пространство представлено как наполненное бабочками, причем движение бабочек переносится на воздух, который становится не толькоместищем, но и носителем этого движения.

“*The air was bright*” [10, с. 26] — под влиянием контекста (мальчики в состоянии восторга осматривают остров) лексема “*bright*” расширяет значение, приобретая психологическую окраску. Воздушное пространство становится эмоционально наполненным. Примечательно, что в данной микрогруппе солнечный свет сохраняет положительную коннотацию, которая в ходе дальнейшего сюжетного развертывания будет сменена на отрицательную.

“The air was hot and still” [10, с. 50] — в момент убийства свиньи воздушное пространство становится жарким и неподвижным. Эту точку можно считать переходной, семантика воздушного пространства начинает меняться.

“The air was full of noise and terror” [10, с. 76] — ключевые события (смерть свиньи и начавшееся за этим правление на острове Повелителя мух) выражаются пространственным кодом. Семантика воздушного пространства углубляется, пространство заполняется как на аудиальном уровне (шум), так и на метафизическом (ужас).

В сцене танца, предшествовавшего убийству Саймона (“...between the flashes of lightning the air was dark and terrible”), воздушное пространство становится пугающим для детей.

Две последних фразы вступают в отношения диалога, а семантика воздушного пространства претерпевает радикальное изменение. В первой фразе моделируется образ воздушного пространства как вместилища звуков и эмоций. Аудиальная деталь «шум» вступает в отношение соположения с эмоцией «ужас», их объединяет нерасчлененность (“noise and terror”).

Во второй ужас становится уже имманентным свойством воздушного пространства, а не вмещаемой им эмоцией (“dark and terrible”). Примечательно и отсутствие аудиальных деталей в данной синтагме. Звукообраз «шум» уступает место звуковой пустоте посредством минус-приема, моделируя ситуацию вытеснения небытием, актуализирующуюся в финальном эпизоде тотального уничтожения острова. Именно аудиальная деталь маркирует начало эпизода «убийство Хрюши». Ральф слышит странный звук (“in the silence a curious air-noise” [10, с. 216]). В слове-образе, объединяющем воздушное пространство и звукообраз «шум» (“air-noise”), аккумулируются смыслы, описанные выше: агрессия, страх. Звук раздается в молчании, которое, таким образом, объединяется с мотивом смерти.

В финале анализируемого романа воздушное пространство наполняется смертью, что эксплицируется в следующей синтаксической единице: “ the fall

through the air of the true, wise friend called Piggy” [10, с. 243]. Пространство воздуха становится вместилищем смерти, и неслучайно вслед за этим остров погибает.

Аудиальный код в поэтике островности. Н.Н. Брагина на материале творчества Н.В. Гоголя пришла к выводу о системных соответствиях между классической четырехчастной формой симфонии и периодами творчества писателя [27]. Будучи примененными к поэтике образа острова и композиции романа «Повелитель мух», наблюдения этого исследователя позволили нам выявить сходство пространственно-звуковой поэтики острова с построением классической симфонии. Данное сходство неслучайно в свете следующих фактов увлечения У. Голдинга музыкой.

В интервью 1990 года журналу «Аврора», издаваемому университетом Атабаски, писатель говорит, что музыка является его главным после литературы увлечением. К любимым композиторам писатель причисляет Л. Бетховена, И.С. Баха, С.С. Прокофьева. У. Голдинг замечает, что роман «Пирамида» написан в форме сонаты. Писатель рассказывает, что изначально он не задумывал писать роман в сонатной форме, но, заметив, что роман принимает именно эту форму, уже сознательно следовал ей. У. Голдинг отмечает, что финал романа (история старого пианиста) на самом деле представляет собой мелодию, разработанную в различных вариациях [154].

В свете вышеизложенного неслучайным становится выявленное нами соответствие между четырьмя частями симфонии (*allegro*, *adagio*, *scerco*, финал) и четырьмя сюжетно-композиционными частями, на которые разделяется роман «Повелитель мух»: 1) первый день на острове, 2) подготовка к охоте, 3) появление Зверя, 4) финал.

Первая часть (главы 1, 2) характеризуется быстрой сменой событий и оптимистичным настроением, которые соответствуют инвариантной семантике первой части симфонии — *allegro*.

Вторая часть (главы с 3 по 7) отличается резким изменением темпоральной организации текста, время приобретает циклический характер, замедляется; дети не отдают себе отчета в том, сколько времени провели на острове,

предложение Хрюши смастерить часы не находит поддержки, детьми овладевает апатия. Все это позволяет установить аналогию с медленным, неторопливым течением второй части симфонии — *adagio*.

Третья часть романа (главы 8 и первая половина 9) соответствует третьей — игровой — части симфонии. На уровне временной организации текста темп вновь ускоряется, на сюжетном уровне дети заняты игрой (охотой). В тексте романа концепты «игра» и «охота» семантически сближаются, в результате чего «игра» приобретает локальную сему «гибель».

В третьей части симфоний Д.Д. Шостаковича, отмечает музыковед М.Г. Арановский, возникают зловещие обертоны, семантизирующие зло, но не классическое, грозное, а повседневное, бытовое [18, с. 55]. Вышесказанное созвучно образу Зверя, появляющегося именно в соотносимой с третьей, игровой частью симфонии, части романа. Таким образом, симфоническая организация просматривается в данной структурной части на ряде уровней: 1) темпоральном, 2) идейно-смысловом, 3) образном.

Финал (вторая половина 9-ой главы, эпизод встречи на берегу) соответствует кульминации классической симфонии. В эпизоде финальной встречи на берегу актуализируются ключевые конфликты и оппозиции текста: война — мир, дети — взрослые, свет — тьма, плач — смех, игра — спасение, иллюзия — реальность.

Контрапунктической переключке музыкальных тем соответствует организованная топосом берега пограничность, конфронтация, реализуемая как на уровне персонажей (Ральф — дикари, Ральф — офицер), так и на метафизическом уровне (вода — суша, гибель — спасение).

Соположение форме симфонии проявляется в романе «Повелитель мух» также на пространственном уровне. Топосы острова соответствуют вышеназванным частям симфонии. Светлое, радостное пространство лагуны является как основным локусом первой части, так и соположимым *allegro* локусом. Пространство лужайки Саймона с остановившимся временем, лиричным настроением, созданным аудиальными деталями «крик возвращающихся домой птиц», «гудение пчел», соответствует *adagio*.

Homo ludens (игровой, комической части) полностью соответствуют пространство джунглей, ставшее сценической площадкой для игры в охоту. Наполненное смехом пространство Замка также соположимо homo ludens, что отражает внутреннюю связь локусов Замка и джунглей: оба локуса являются пространствами смерти, имевшей вначале игровую форму.

Топос берега нагружен семантикой пограничности. В топосе берега, помимо этого, обостряются все центральные оппозиции произведения («дети — взрослые», «мир — война», «смех — плач»). Он также насыщен семантикой гибели и спасения, что соответствует финальной кульминации классической симфонии. Таким образом, берег становится пространственно-аудиальным аналогом симфонического финала.

Аудиальный код в поэтике острова «Повелителя мух» определяется во многом включенностью острова в водный комплекс. Аудиальные знаки семантического поля «вода», следовательно, широко представлены в поэтике островности. Особенный статус острова как пограничного топоса реализуется в аудиальном подкоде берега, в котором представлены группы как водного аудиального комплекса, так и, собственно, островного (земля). Как следствие, в нем формируются аудиальные детали с устойчивой многоплановой семантикой: крик птицы, шум прибоя, ветер.

Примечательно, что в английских классических «островных» текстах аудиальный код острова формируется художественными деталями, насыщенными семантикой «покой», «безмятежность». Аудиальные детали с семантикой «тревога», «деструктивность» вносятся в пространство острова извне, человеком. (Исключением является остров в пьесе Дж. Барри «Мэри-Роуз», являющийся inferнальным топоперсонажем. Примечательно, что в поэтике образа острова доминантным является именно аудиальный код. Музыкальный экфрасис семантизирует злую волю острова, остров «призывает» свою жертву злобной музыкой, которой та не в силах сопротивляться [7, с. 278].)

4.2. Топос берега как пространственная проекция основных оппозиций романа

Пространственной доминантой финального эпизода анализируемого романа является топос берега, который организует повествование в смысловом и содержательном плане. По мере сюжетного развертывания именно в топосе берега актуализируются глубинные смыслы текста.

Топос берега определяется его пороговостью, в нем устанавливается контакт между двумя пространствами, воды и суши, следовательно, он насыщен семантикой данных континуумов. Локус берега является точкой перехода, тотальной перемены, выхода в беспредельное пространство воды или вхождения в ограниченное пространство суши. Семантика пограничности является ведущей в локусе берега.

Топос берега также часто включает семантику спасения, что заложено традицией робинзонад, которая актуализируется во встрече Ральфа и офицера. Локус берега в контексте становится местом контакта гибели и спасения, офицер несет спасение, за Ральфом гонятся огонь и дикари. Уничтожающий остров огонь персонифицирован, в описании пожара преобладают мотивы пожирания (“swallowed”, “licked” [10, с. 241]). Метафора “the sky was black” [10, с. 241], кроме того, включает в пространственную организацию эпизода, помимо суши и воды, также пространство неба, тем самым вертикально раздвигая пространственные рамки происходящего. Кольцо огня размыкается лишь на берегу, берег становится порогом между жизнью и смертью, стихией воды и стихией огня.

Фразой “the sky was black”, кроме того, моделируется погруженность острова во тьму, являющаяся, как установлено выше, лейтмотивной для анализируемого текста. В образе уничтожающего остров огня мотив тьмы получает кульминационное развитие, тьма захватывает пространство огня, затемняет его. Возникающий образ черного пламени имеет ярко выраженную инфернальную маркировку, пространство гибнущего острова становится хтоническим.

Берег является также пространственно-аудиальной точкой контакта между рядом актантов. В финальном эпизоде семантика контакта становится доминирующей, к ней подключаются символические смыслы и центральные метафизические темы текста.

Контакт (визуальный, вербальный, аудиальный) устанавливается между Ральфом и офицером. Сталкиваются два пространства, пространство офицера и Ральфа, взрослого и ребенка. К тексту подключается пространство прошлого: “we were together then” [10, с. 241], а также культурно-историческое: “a pack of British boys would have been able to put up a better show” [10, с. 242].

Пространственная организации встречи распадается на две модели. Первая, эксплицитная: Ральф стоит между миром детей и миром взрослого как посредник. Немаловажно, что контакта между другими детьми и офицером не происходит. Ральф стоит между детьми и офицером, его позиция становится изоморфна расположению берега, его пространство пронизано той же пороговостью. Ральф, как объединивший в себе знание и победу, находится на границе между взрослым и его неведением о зле и детьми, поддавшимися этому злу.

Вторая модель представляет собой пространственный контур встречи на имплицитном уровне: Ральф исключен из общего пространства взрослого и детей, военизированного пространства, его окружает кольцо зла. На имплицитном уровне между детьми и офицером устанавливается общность, исключаящая Ральфа. Эта общность напрямую зависит от одной из центральных оппозиций текста «дети — взрослые».

Первой главой романа формируется следующая оппозиция: «пространство взрослых/мир атомной войны — пространство детей/светлый мир острова». В мире взрослых царит смерть. “They are all dead” [10, с. 12] — эта фраза Хрюши с троекратным повтором («все мертвы») формирует образ безнадежно мертвого мира. Напротив, в мире детей, попавших на остров, доминируют образы света, тепла, приключений, мальчики, осматривающие остров с горы, полны оптимизма. В оппозицию «дети — взрослые» встраивается и сам остров, его

пространственная организация. В начале текста формируется образ острова как юного зверька. Колороним «розовый» и образ гонящихся за своими хвостами бризов-котят усиливают семантику детской игры (“breezes chased their tails like kittens”, “pink lagoon” [10, с. 37]).

Доминирующим колоронимом острова в первых главах является «розовый» со свойственной ему положительной аксиологической нагрузкой. Также моделируется образ острова как незавершенного рисунка великана. В то же время остров имеет форму, схожую с кораблем. Соположение данных двух контуров (корабля и рисунка) на пространственном уровне кодирует пронизывающее все произведение соположение внутреннего и внешнего, кажущегося и реального. С этим явлением тесно связана и отмечавшаяся выше дубликация основных событий, которые происходят дважды в безобидном и смертельном варианте. Сам остров отличается двойственностью, несовпадением с самим собой, что объединяет его с детьми и с их действиями. Примечательна проступающая в данном образе поэтика контрапункта, доминирующая в финальном эпизоде произведения.

По мере сюжетного развертывания остров словно «взрослеет». Он оборачивается к детям своей взрослой стороной, основным подпространством которой становится военная крепость. Данная ситуация изменения семантики с положительной на отрицательную просматривается также в контекстуальном поле колоронима «розовый», который наравне с колоронимом «красный» становится базовым маркером локуса убийства — Замка (“the pink cliffs, pink boulders” [10, с. 27, 125]).

Немаловажно, что для центрального антагониста Джека детство является аксиологически отрицательно маркированным концептом. Мальчик активно ориентируется на мир взрослых, что проявляется в ситуации называния своего имени. Джек настаивает, чтобы к нему обращались по фамилии, как принято в мире взрослых (“why should I be Jack? I am Merridew” [10, с. 21]). Одна из реплик Джека, эксплицирующая его ориентацию на культурно-национальный код англичан, в рассматриваемой финальной сцене дословно повторена офицером, что

закрепляет параллель между Джеком и взрослым (“...the English are best at everything” [10, с. 48]).

Однако аксиологическая нагрузка оппозиции «дети — взрослые» постепенно трансформируется. Всё, что происходит на острове к финалу (убийство Саймона, превращение мальчиков в раскрашенных дикарей), Хрюша называет ребяческим поведением (“like a crowd of lads” [10, с. 216]). Положительная маркировка смещается от детей к взрослым, по мере того, как дети начинают отступать от внушенных им нравственно-этических норм, носителями которых остаются в сознании Ральфа, Саймона и Хрюши взрослые, от которых они и ждут спасения. Ральф, Саймон и Хрюша понимают, что взрослые не допустили бы того, что творится на острове. Взрослые принесли бы спасение.

Пространственно-аудиальный код семантизирует одну из центральных тем романа — трагическую неспособность взрослых остановить зло как в своем мире, так и на острове. Остров и внешний мир расколоты как пространственно, так и аудиально. Ральф просит мир взрослых о сигнале (“if only they could get a message to us <...> send us something grown-up... a sign or something” [10, с. 111]). Из мира взрослых прибывает мертвый парашютист. Единственное сообщение, которое поступает на остров, представляет собой образ смерти. Островом начинает править не только распад, но и небытие. В описании появления на острове взрослого, от которого дети ждали спасения, доминирующими являются образы насилия и уничтожения (“a corkscrew trail across the sky” [10, с. 111]).

Лексическая единица “corkscrew”, помимо основного значения, в контексте способна актуализировать и другое, первичное значение «откупоривать», «открывать». Таким образом, создается семантическая параллель между прибытием мертвого парашютиста из заостровного пространства и архетипичной ситуацией раскупоренного сосуда (ящика Пандоры), из которого вырываются несчастья и беды. Лексическая единица “corkscrew” подключает и аллюзивный пласт, встраивая мотив спадшего с неба сатаны. Данный образно-смысловой комплекс формирует ситуацию падения парашютиста как наполненную злом и становящуюся источником катастрофы на острове.

Следовательно, заданная в первой главе аксиологически положительная маркированность первого члена оппозиции «дети — взрослые» исчезает, и оппозиция становится неоднозначной.

Амбивалентен и образ офицера, он связан отношениями параллелизма и с Джеком, и с Ральфом. Офицеру близко восприятие острова как идеального места, а также ценности дружбы и общности, декларируемые Ральфом. На событийном уровне офицер близок Ральфу, так как он приносит спасение.

На уровне подтекста эта общность трансформируется. Последнее высказывание офицера включает упоминание о романе Р. Баллантайна «Коралловый остров». Разрушенный детьми миф об идиллии на острове оказывается существующим в сознании офицера. Появляется ключевая для текста оппозиция «мираж — реальность», заданная в первой главе образом острова, навеваемыми им чарами, звукообразом колдовского крика птицы (“a witch-like cry” [10, с. 3]), синтаксической единицей “the magic of the first day” [10, с. 243].

Следовательно, возникает семантика круга. Остров уничтожен, как и миф о коралловом острове, и невинность, но в сознании офицера, коралловый остров существует, а одичавшие мальчики в его глазах выглядят обыкновенными детьми.

Взрослый видит то же, что и дети в первый день на острове. Происходит столкновение незнания и знания. Пространство острова, каким его увидели дети в первый день, и каким его видит офицер, и пространство острова, гибнущего от огня.

Отношения параллелизма, устанавливающиеся между детьми и офицером, укрепляются наличием связи между Джеком и офицером. Офицера и Джека связывает следующее: их личное пространство маркировано оружием, Ральф, в противоположность им, не вооружен. Офицер, как отмечалось выше, дублирует фразу Джека о превосходстве английских мальчиков (“a pack of British boys <...> would have put up a better show” [10, с. 242]). Устойчивое словосочетание “put up a show” приобретает амбивалентный смысл под воздействием ядерных для анализируемого романа мотивов миража и иллюзии, в нем актуализируется значение «притворяться». Парадоксальным образом именно это и происходит на глазах офицера; одичавшие мальчики притворяются, что ничего страшного не

произошло, и они вновь всего лишь маленькие дети (“a semicircle of little boys” [10, с. 241]).

Офицер лишен имени и лишен лица. Ральф отмечает фуражку, белую форму, револьвер, но его лица не видит. Мотив безликости сближает офицера с детьми-дикарями, сигнализирует об их внутренней общности. Револьвер, замеченный Ральфом, занимает сильную позицию в тексте, он упоминается дважды. Тема оружия расширяется лексемами «револьвер», «автомат» (“a revolver”, “a sub-machine gun” [10, с. 241]). Пространство взрослого (офицера) детерминировано атрибутами войны. Следовательно, офицера и детей во главе с Джеком объединяет пространство войны, из которого исключен Ральф.

Сцена встречи на берегу построена по принципу контрапункта. Синтаксические единицы “the sky was black”, “the officer grinned cheerfully”, “the fire<...> swallowed noisily” [10, с. 241] создают художественную модель тотальной обособленности двух миров. В одном мире шумит огонь, достигающий неба (вселенская катастрофа), в другом — оптимистично усмехается офицер. Ситуация, когда дети просили взрослых о сигнале, а вместо этого на острове появился мертвый парашютист (глава V), инверсируется. Теперь уже дети подают взрослым сигнал (ведь мальчики развели костер, дым которого привел военный корабль к острову), и этот сигнал вновь представляет собой трагичный знак, а именно, уничтожение\смерть. Последняя семантика выражается метафорами поля «поглощение» (“licked, swallowed noisily” [10, с. 241]). И вновь послание не может быть прочитано, что эксплицируется в оптимистичном смехе офицера. Так берег становится пространственно-аудиальной границей между миром слепого незнания и миром побеждающего зла.

В рамках анализа топоса берега в исследуемом романе необходимо отметить, что семантика берега также отчетливо проступает в одном из ключевых подпространств «Повелителя мух», лужайке Саймона. В описании лужайки присутствует семантика берега, как объединяющего пространство воды и суши. С наступлением ночи лужайка превращается в морское дно (“submerging the easy between the trees till they were dim and strange as the bottom of the sea” [10, с. 65]). Так

в лужайке Саймона появляется семантика амбивалентности, принадлежности одновременно к пространству воды и суши, характеризующей топос берега. Следовательно, лужайка Саймона подключается к топосу берега, являющемуся проекцией основных оппозиций романа. В то же время на топос берега по принципу обратной связи распространяется оппозиция «жизнь — смерть», формируемая лужайкой Саймона и лужайкой Зверя.

Образ лужайки Саймона как пространства, наполненного жизнью, активно формируется аудиальным кодом. На лужайку в трансформированном виде проникают звуки острова: крик птиц, гул пчел, крики чаек. Данные художественные детали наполнены положительной коннотацией. Образ пчел в анализируемом фрагменте связан с образом пастбища (“booming of a million bees at pasture” [10, с. 63]), таким образом, он обогащается пасторальными мотивами мира и трудолюбия. Звукообраз пчелиного гула ассоциативно («пчелы — мед — сладкое») связывает пространство лужайки Саймона с пространством дома Хрюши, так как в начале романа Хрюша рассказывает о лавке своей тети, подчеркивая, что он привык есть много сладкого. Пчелиный гул, таким образом, становится аудиомедиатором между пространством лужайки и пространством дома (лавки Хрюшиной тети).

Эта связь поддерживается и звукообразом «птичий крик», который в локусе лужайки Саймона соединяется с мотивом дома (“the crying of the gulls that were returning to their roosts” [10, с. 64]). Так пространственно-аудиальным кодом формируется образ лужайки Саймона как локуса дома. Неслучайно именно Саймон обещает Ральфу, что тот вернется домой. Личное пространство Саймона — это пространство дома, противопоставленное пространству острова, как антидома.

Следует отметить, что птичьи звуки, проникающие на лужайку Саймона (“the sounds of the bright fantastic birds” [10, с. 64]), меняются, утрачивают жесткость (“harsh cry”), свойственную им за пределами этого топоса.

Семантика околдовывания, актуализирующаяся в звукообразе «колдовской крик птицы» в первом эпизоде исследуемого романа (“a bird flashed upwards with a witch-like cry” [10, с.3]) смягчается, уступая место семантике фантастичности (“fantastic birds” [10, с. 64]). Эта трансформация сигнализирует об

особом статусе лужайки Саймона, являющейся замкнутым топосом внутри острова. Рассмотрим ее подробнее.

Звукообраз «колдовской крик птицы» подключает к анализируемому роману аллюзивный пласт и развивает тему колдовства и тьмы\зла. Мотив колдовства в «Повелителе мух» соединен с мотивом искажения пространства или личности, что эксплицируется в главе I. Дети исследуют остров и отмечают, что лишь берег не искажен миражами до неузнаваемости (“not magicked out of shape or sense” [10, с. 26]). Следовательно, мотив колдовства, во-первых, искажает форму предметов и, во-вторых, лишен логики\смысла. Тем самым актуализируются черты антиутопического пространства, отмеченные нами при анализе эпизода ночной демонстрации в романе-антиутопии Дж. Оруэлла «1984»: искажение личности и абсурдность (или ее вариант, глупость). Но в топосе берега колдовство утрачивает свою силу. В то же время колдовской крик птицы в пространстве лужайки Саймона также меняется, следовательно, лужайка становится островом внутри острова, что актуализирует семантику береговости, проступающую в описании лужайки как морского дна.

(Немаловажен актуализируемый анализируемым звукообразом шекспировский код, о котором уже было сказано выше, когда мы рассматривали «Бурю» У. Шекспира как один из претекстов романа «Повелитель мух». Пьеса «Макбет» открывается совещанием трех ведьм, ключевой для прочтения всей пьесы становится фраза “so fair and foul a day” [15, с. 1051], полностью соответствующая образу острова в романе «Повелитель мух». Первой главой формируется образ волшебного, прекрасного места, который далее полностью отрицается. Создается амбивалентная ситуация, остров, с одной стороны, словно набрасывает на детей свои чары. Семантика колдовства присутствует: в образах колдовского крика птицы; в охватившей Ральфа дремоте, лишаящей желания отвечать на вопросы, вспоминать прежний мир; в словах “glamour”, “mirage” [10, с. 5]. Одновременно актуализируется и противоположная семантика, остров рассеивает иллюзии, открывает Ральфу таящееся внутри человека зло.

Шекспировский код, подключенный фразой о ведьминском вскрике птицы, формирует читательские ожидания. В глобальном контексте романа «Повелитель мух» актуализируются и мотивы стремления к власти, и мотивы обольщения злом, и мотивы утраты человечности вследствие этого. Можно усмотреть определенную связь между образами Банко и Саймона, которые по мере своих сил пытаются разоблачить силы зла и терпят бедствие, гибнут.)

Примечателен эпитет «волшебный», произнесенный Джеком при исследовании Замка (“a wizard fort” [10, с. 128]). Замок становится локусом смерти, когда там убивают Хрюшу. Слова лексико-семантической группы «колдовство» в исследуемом романе, таким образом, служат средством развертывания не только мотивов обмана и деформации (предметов и детей), в них появляется контекстуальная семантика «агрессия».

Отсутствие вышеназванных слов в описании лужайки Саймона подчеркивает отсутствие агрессии и деформации в данном локусе, превращая этот топос в пространство жизни, противостоящее пространству смерти, в том числе и на аудиальном уровне. Так, все рассмотренные выше звуки проникают на лужайку Саймона извне, с острова. Сама лужайка маркируется тишиной, но данный звукообраз не эксплицируется лексемой “still”, являющейся рекуррентной для описания молчания джунглей, молчания лужайки Повелителя мух и молчания мертвеца и становящейся контекстуальным синонимом смерти. Звуки, проникающие на лужайку Саймона, насыщены семантикой дома, уюта, покоя. Следовательно, аудиальный код лужайки Саймона формирует образ тишины, насыщенной жизнью, которая вступает в оппозицию образу молчания как наполненности смертью. К тому же вновь актуализируется семантика берега, лужайка Саймона становится своего рода береговой линией между звуками острова и молчанием лужайки Зверя.

В заключение следует отметить, что лужайка Саймона является также границей между светом и тьмой. Когда остров заливают ночная тьма, на лужайке распускаются ночные цветы, как отмечалось выше при анализе образа звезд в «Повелителе мух» [10, с. 65].

4.3. Пространственно-аудиальное воплощение оппозиции «речь — молчание»

Берег становится локацией предельного обострения одной из центральных оппозиций романа — «речь — молчание». Тема молчания как монологической замкнутости, неспособности на общение с Другим, а, значит, отказа от подлинного бытия (как заметил К.С. Льюис, погибшая душа бесконечно мала, замкнулась в себе неспособна слышать [3, с. 172]) является центральной для антиутопических текстов, в силу того, что антиутопия исследует проблему бытийственности человека. Кроме того, тема ложного диалога, тесно смыкаясь с темой иллюзорности, формирует одну из базовых констант антиутопии — пространство лжи.

Категория коммуникации, подлинного и неподлинного диалога, несет сверхнагрузку в романе У. Голдинга «Повелитель мух». Одним из центральных эпизодов романа является диалог Саймона с головой свиньи, в котором остров становится участником данной коммуникации. Одновременно остров является лишаяющим имен пространством. И, наконец, в структуре пространства острова выделяются подпространства звука и подпространства молчания, причем семантика молчания под влиянием как локального, так и глобального контекстов сближается с семантикой смерти. Аудиальный код, таким образом, становится релевантным маркером пространства, что доказывает выдвинутую нами гипотезу о пространственно-аудиальном коде как жанровообразующем коде английской классической антиутопии.

Молчание острова эксплицируется как невступление в коммуникацию (“uncommunicative forest” [10, с.45]). Между пространством джунглей и пространством взрослых устанавливаются отношения параллелизма именно через данный маркер. Взрослые не отвечают детям, просящим о помощи, их мир является по отношению к выброшенным на остров детям миром молчания. Ральф осознает это нарушение коммуникации, и, веря, что сигнал из мира взрослых может спасти детей, просит взрослых о сигнале (“if they could only send a message to us” [10, с.110]).

Сообщение, посланное детям из мира взрослых, представляет собой тотальное молчание мертвеца, то есть между миром детей и миром взрослых устанавливается коммуникация, но место речи в этом акте коммуникации занимает молчание. Молчание мира взрослых становится качественно иным. Если в начале романа оно вызвано невозможностью выйти на связь, то теперь молчание приобретает онтологическую наполненность, оно является посланием, которое дети пытаются раскодировать. Кроме того, в образе мертвого парашютиста молчание семантически сближается со смертью.

Примечательно, что между Ральфом и Хрюшей устанавливается молчание в момент предательства Ральфа и обиды Хрюши: “stillness descended on them” [10, с. 26]. В то же время общим маркером речевого поведения Джека и Ральфа является команда “shut up” [10, с. 27]. Правда, со стороны Ральфа данная фраза чаще всего лишена агрессивности (“Ralph spoke absently” [10, с. 59]), он произносит ее рассеянно, как бы автоматически.

Молчание объединяется с темой смерти в вынесенном в сильную позицию (финал первой главы) эпизоде пожара: “the crowd was as silent as death” [10, с. 52]. Известие о смерти мальчика с пятном на лице, который первым заговорил о Звере и исчез, встречается молчанием, и само молчание уподобляется смерти.

Молчание, наступившее после того, как дети упустили столь долгожданный корабль, нарушается лишь пощелкиванием костра и шипением жарящегося мяса (“click of the fire and the soft hiss of the frying meat” [10, с. 27, 86]). Звук костра и жарящегося мяса оттеняется тишиной. Так в молчании детей проступает семантика отказа от спасения.

В следующей микрогруппе (“making pig-dying noises and shouting” [10, с. 27, 86]) нечленораздельный шум (“noises”) занимает место членораздельной речи. Слово-образ “noises” представляет собой рамочный знак, выдвинутый в сильную позицию, финальную фразу текста. В анализируемой фразе им актуализируется мотив смерти (“pig-dying”). Таким образом, молчание и аудиальная деталь «шум» объединяются общим контекстуальным сближением с мотивом смерти и в данном качестве противопоставляются речи как насыщенной семантикой жизни.

В синтагме “the noises of the fire merged into a drum-roll that seemed to shake the mountain” [10, с. 50] звукообраз «шум» объединяется также со звукообразом барабанного боя, интенсифицируя семантику агрессии.

В анализируемом тексте выделяются два типа молчания: молчание как небытие и молчание как речевое поведение\альтернативный акт.

В начале эпизода джунгли беззвучны (“the forest was still” [10, с. 27; 59]). Лексема “still” способна в данном контексте поддерживать несколько значений: «беззвучность», «неподвижность» и «безжизненность» [144, с. 1665]. (Последнее значение заложено, в частности, в производной лексеме “still-born” — «мертворожденный» [144, с. 1025].)

Лексема “still” («тишина») трансформируется в единицу “silence” («молчание»): “silence accepted the gift” [10, с.165]. Данная трансформация семантически значима. В лексеме “silence” отсутствует сема «неподвижность», наличествующая в лексеме “stillness”. Следовательно, сменой лексем моделируется переход от недеятельности к активности, к речевому поведению, поддерживаемый и актом принятия жертвы, совершаемым молчанием (персонифицирующим остров).

Важно отметить, что пространственно-аудиальный код «лужайка Зверя — молчание» семантизирует активность зла на острове. Остров, как воплощение зла, становится актантом. Молчание становится совершаемым локусом лужайки, обретающей статус актанта, альтернативным коммуникационным актом (“the silence accepted the gift”[10, с.165]). Пространственно-аудиальный код семантизирует активный захват злом территории как физической (лужайка), так и метафизической (души детей).

Как убедительно демонстрирует в своем исследовании Н.Д. Арутюнова, в значение глагола «молчать» и его производных входит отрицание, что является важным фактором. Внутреннее отрицание маркирует отклонение от нормы, приравнивает неслучившееся к случившемуся, несказанное к сказанному. Недействие становится полноценным эквивалентом действия (антидействием)[20].

В анализируемом романе ситуация запроса ответа повторяется дважды. Ральф обращается к миру взрослых, Саймон обращается как к авторитетному

собеседнику к пространству лужайки, наделяя ее чертами топоперсонажа. Именно тогда молчание острова переходит в монолог свиной головы (“run away, said the head silently” [10, с. 157]), которая велит Саймону сбежать.

Немаловажно, что в графическом пространстве текста в оформлении речи головы отсутствуют графические маркеры прямой речи. Они появляются лишь в эпизоде диалога Саймона и Повелителя мух, который происходит на стыке онейрического и реального пространств.

Молчание острова семантически сближается также с темой смерти, что поддерживается на уровне звукообразов жужжанием кружащих над свиной головой мух, и это жужжание оттеняет молчание. Молчание лужайки, на которой приносят дар Зверю, становится семантически сближенным и с образом Зверя, то есть Зла. Неслучайно именно с этого момента остров становится закрытой не только горизонтально, но и вертикально локацией: “the clouds were sitting on the land” [10, с. 164].

После смерти Саймона Ральф не может заговорить. Когда ему это удастся, Хрюша заставляет его молчать (“Ralph said nothing. They continued to sit gazing with impaired sig” [10, с. 185]). В микросцене общего молчания соединяются образы слепоты и смерти. Нагруженность молчания семантикой смерти проявляется и в эпизоде гибели Хрюши. Ральф пытается, но оказывается не в состоянии заговорить. Утрата слова становится первым следствием гибели Хрюши.

В аудиальном коде «Повелителя мух» отличается полисемантической смех. Смех контекстуально сближается с нравственным распадом и смертью. Для анализа роли концепта «смех» в «Повелителе мух» обратимся к основному претексту произведения, роману Р.М. Баллантайна «Коралловый остров». В последнем ситуация смеха неоднократно повторяется, смех чаще всего маркирует младшего из персонажей, Петеркина. Если два других главных героя «Кораллового острова» Ральф и Джек соотносимы с одноименными персонажами «Повелителя мух», то Петеркину в системе персонажей «Повелителя мух» соответствует Хрюша. Они связаны аллитеративно (Peterkin, Piggy), к тому же Петеркина в шутку зовут поросенком (когда Петеркин сталкивается со свиньей, друзья шутят: “when Greek

meets Greek”[6, с. 72]). Но Петеркина и Хрюшу объединяет еще и тот факт, что они оба являются младшими по отношению к прочим персонажам. Они оба чаще всего вызывают смех, и здесь коренится глубокое различие между мирами обоих текстов. Смех, вызываемый Петеркином, добрый, дружеский, он объединяет детей и никого не ранит. Смех детей над Хрюшей является смехом разъединяющим. Немаловажно, что смех разделяет даже Ральфа и Хрюшу, ведь именно Ральф провоцирует первый взрыв смеха в адрес Хрюши, раскрыв прозвище последнего, таким образом, этот смех становится прямым результатом его предательства. Глагол, описывающий воздействие всеобщего смеха на Хрюшу (“crushed”[10,с.26]), несет перспективную функцию, указывая на гибель Хрюши, раздавленного скалой, в финале. Метафора, таким образом, сближает эпизоды «дети смеются над Хрюшей» и «Роджер убивает Хрюшу», делая первый репетицией второго.

Смехом встречают дети Ральфа и Хрюшу перед тем, как Роджер сбрасывает на Хрюшу камень. Именно смех предваряет убийство [10, с.211], причем он представлен в нескольких вариантах от легкого хихиканья до грубого хохота (“light excited laughter”, “giggle”, “loud derisive jeer”, “shivering, silvery, unreal laughter”). Сначала трансформация смеха разворачивается по принципу восходящей градации, огрубления, кульминационной точкой становится исступленный рев. Но далее идет резкий спад (“shivering, silvery, unreal laughter”[10,с.213]), и в звукообразе смеха исчезают грубость и насмешка, смех утончается, обретает ирреальность (“unreal”). Кластер эпитетов (“shivering”, “silvery”, “unreal”) формирует параллель между смехом детей и миражами острова, эксплицируемыми теми же лексемами. Семантика ирреальности (“unreal”) соотносима с одной из константных тем антиутопии, темой уничтожения подлинной жизни. Тема смерти, многообразно представленная в произведении (охота, убийство, свиная голова, мертвый парашютист), в данном эпизоде кодируется аудиальным знаком.

Смех также является одним из релевантных маркеров свиной головы. Так категория смеха как маркера духовной дезинтеграции становится ключевой в тексте. Преодолевается смех как тление человеческой души противопоставленным ему в ударной финальной позиции текста плачем Ральфа.

Оппозиция «молчание — речь» становится предельно обостренной в финальной сцене, когда именно молчание характеризует детей. Доминирующими маркерами образа Джека становятся смерть и молчание, между которыми устанавливается семантическая связь (“a little boy who wore the remains of an extraordinary black cap on his red hair and who carried the remains of a pair of spectacles at his waist” [10, с. 242]). Лексическая единица “remains” («остатки») под воздействием приема повтора, а также под влиянием глобального контекста способна поддержать в данной синтагме значение «останки».

Второй доминантой образа Джека в финале романа становится молчание (“and stood still” [10, с. 242]). Как отмечалось выше, в лексической единице ‘still’ зарождается дополнительный смысл, который вновь эксплицирует и углубляет тему смерти.

Формирование образа Джека как мертвеца поддерживается также и тем, что в финале романа Ральф не воспринимает Джека. Хотя последний находится в поле его сознания, Ральф все же вспоминает его наравне с погибшим Саймоном, то есть, Джек для Ральфа мертв (“Simon was dead — and Jack had...” [10, с. 243]). Группа «Саймон — Джек — Ральф», сформированная в первой главе совместным путешествием трех мальчиков по острову, вновь возникает в финале романа, но уже переформируясь в сложную парадигму: «физическая смерть\Саймон — духовная смерть\Джек — жизнь\Ральф».

Из детей заговорить в состоянии лишь Ральф, но и его слово уступает место плачу. И если смех в контексте романа является маркером дезинтеграции, то плач становится маркером душевной цельности. Плач становится новым членом парадигмы «смех — речь — молчание — плач».

В коммуникации на берегу принимают участие три актанта: офицер, Ральф и уничтожающий остров огонь. Участие последнего представлено как имплицитно на уровне персонифицирующих образов (“swallowed”, “licked” [10, с. 241]), так и эксплицитно на уровне звуковых образов (рев огня). На уровне текстовой организации «реплики» огня чередуются с репликами офицера и Ральфа.

Коммуникационным сообщением острова становятся деструктивные аудиальные элементы, сцепленные с образом тотального уничтожения.

Голос плачущего Ральфа возвышается, перекрывая деструктивные аудиальные элементы. Синтаксическая единица “his voice rose” [10, с. 243]) создает семантическое движение вверх, вступающее в отношения контраста с образом смерти (падения со скалы) Хрюши. Плач Ральфа и смерть Хрюши формируют бинарную оппозицию, и, как было замечено выше, в контексте этой оппозиции, заменяя концепт «жизнь», плач семантически сближается с жизнью. Объединение двух векторов движения (вверх и вниз) в единую микрогруппу, кроме того, соотносится с центральной идеей текста: антиномией человека, способного как на падение (Джек, дети), так и на восстание (Ральф).

В анализируемой фразе наличествует поэтика контрапункта, организующая весь эпизод. Контрапунктически выстроено переключение временных пластов в тексте анализируемого эпизода. Прошлое (первые дни на острове) реализуется в двух вариантах: реальном, как его помнит Ральф (“we were together then” [10, с. 243]), и иллюзорном, каким его представляет офицер (“I know” [10, с. 243]).

Совмещаются также и образы острова: 1) из книги Р.М. Баллантайна «Коралловый остров», 2) иллюзорный остров первого дня для детей и для офицера и 3) реальный остров, уничтожаемый огнем.

Затем происходит монтаж точек зрения офицера и Ральфа в пределах одной фразы (“with filthy body, matted hair and unwiped nose Ralph wept for the end of innocence, the darkness of the man’s heart” [10, с. 243]). Так, офицер видит грязного, покрытого синяками ребенка (“filthy body”, “matted hair”, “unwiped nose”), а Ральф видит тьму человеческого сердца (“the darkness of the man’s heart”). В последней фразе объединены физический и метафизический смыслы, что отражает общую поэтику текста, в том числе и проанализированную выше способность острова придавать физические параметры метафизическим явлениям.

Как отмечалось выше, пространственная организация острова в анализируемом романе соответствует структуре классической симфонии. Топос

берега, как локус развертывания ключевых пространственно-аудиальных оппозиций произведения, становится пространственно-аудиальным аналогом симфонического финала. Как следствие, плач Ральфа выдвигается в сильную позицию как завершающий симфоническое построение элемент.

Немаловажно, однако, актуализированное в предлоге с пространственной семантикой “under” доминирование черного дыма, то есть, темноты, являющейся одним из центральных образов романа (“his voice rose under the black smoke” [10, с. 245]). В образе дыма объединяется семантика тьмы и огня, так формируется образ адского пламени. Голос Ральфа возвышается над огнем, но еще выше оказывается облако темного дыма. Пространственно-аудиальный код «плач – тьма острова» семантизирует трагичность бытия. Даже знания о тьме человеческого сердца недостаточно для того, чтобы ее преодолеть.

В финальную позицию текста вынесены личное пространство офицера и его голос. Плач Ральфа не является для офицера поддающимся раскодировке сообщением, он лишь шумовая (информационная) помеха, что эксплицируется в синтаксической единице “surrounded by these noises” [10, с. 245]. Пространственно-аудиальным кодом «кольцо – шум» моделируется ситуация заключенности офицера в круг звуковых помех, к которым он относит равно и рев огня, и плач Ральфа. Офицер размыкает этот круг, устремляя взгляд на военный корабль, этот акт семантически равен выбору между горьким знанием правды о человеческом сердце и слепой войной в пользу последней.

Как отмечалось выше, кольцо является одним из насыщенных многоплановой семантикой приемов композиции. Кольцевая структура отражает тот факт, что дети попадают на остров из охваченного войной мира и возвращаются вновь в него. Остров является центром текста, семантическим, структурным, мифологическим, символическим. Концепт круга лежит в основе композиции. Сам остров представляет собой кольцо, хотя остров обладает другой формой, он схож с кораблем, но метафизической формой острова остается круг, что отражается в том числе на уровне языка. Например, определение острова дается следующим образом: “a piece of land surrounded by water” [144, с. 760], т.е. лексическая единица “surround”

имплицитно окружность. Остров окружен другим кольцом, кольцом взрослого, военизированного мира. Семантика круга проступает и на других уровнях текста. Так, дети впервые сплачиваются в дружеский круг, когда смеются над Хрюшей, формируется пространственно-аудиальный знак «круг – смех», углубляющий негативную коннотацию круга в романе.

Концепт круга в эпизоде «Роджер кидает камни в Генри» приобретает особенное значение: цивилизация, ограждающая маленького Генри от Роджера, получает геометрическую специализацию, воплощаясь в концепте круга.

В пространственной организации финального эпизода семантика круга проступает в нескольких конфигурациях: огонь окружает остров и Ральфа. Ральф окружен войной (детьми-дикарями и военным), офицер окружен шумом, и, наконец, вокруг острова смыкается кольцо войны.

В финальной микросцене офицер хранит молчание. Как установлено выше, молчание в тексте становится семантически параллельным смерти. Этот мотив усиливается тем, что глаза молчащего офицера устремлены на военный корабль, несущий смерть. Возникает семантическая параллель с молчанием, наполняющим пространство джунглей, молчащим миром взрослых и молчанием свиной головы. Трагичность финала обусловлена вынесением молчания, семантически сближающегося, как установлено выше, со смертью, в сильную позицию.

Анализ пространственно-аудиального кода романа У. Голдинга «Повелитель мух» позволил нам прийти к следующим выводам.

При анализе содержательного плана и поэтики острова выделены следующие свойства острова: остров придает метафизическим явлениям пространственные контуры; свет, жара, этическая неопределенность, тьма человеческого сердца кодируются в анализируемом романе пространственно-аудиальными знаками. Остров манифестирует черты универсума, микромоделей Вселенной, отделенной от прочего мироздания. Остров вступает в отношения параллелизма с персонажами, сначала являясь местом игры, забавы, и под конец превратившись в место физической и духовной смерти.

Остров связан отношениями параллелизма также и с образом офицера (золото фуражки соположимо золоту листвы, рекуррентной в описании острова лексемы), и с образом военного корабля (форма острова схожа с формой корабля).

В пространстве острова пространственно-аудиальными деталями реализуются также взаимоисключающие семантика заключенности в границы, как горизонтальной, так и вертикальной, и семантика незащищенности (Ральф мечтает о стенах дома, сада, обо всем, что может стать преградой).

К доминантам произведения нами отнесено также пространственно-аудиально-световое взаимодействие.

Анализ пространственно-аудиального аспекта оппозиции «свет-тьма» позволил нам выявить ее полисемантическую, установить соположение тьмы и света ключевым локусам произведения, а также кодирование образами тьмы и света центральной темы романа — таящегося в человеке зла.

Лужайка Саймона и лужайка Зверя формируют оппозицию пространственно-аудиальным кодом и пространственно-световым взаимодействием.

Следующим семантическим узлом пространственно-аудиального кода острова является семантика околдовывания, реализующаяся аудиальной деталью «колдовской крик птицы», образами полуденных миражей и подключением шекспировского подтекста (крик птицы соотносим с открывающей пьесу «Макбет» сценой).

Антиутопическое пространство в романе представлено как несколько подпространств острова: топос Замка, топос джунглей, топос лужайки Зверя, топос лагуны, топос горы. В финале романа пространственно-аудиальным кодом «рев огня — смех» семантизируется тотальный захват острова антиутопическим пространством как пространством уничтожения.

Пространственно-аудиальный код активно формирует оппозицию между лагуной как проекцией дома\цивилизации\мира и джунглями как проекцией антидома\беззакония\войны. Джунгли маркируются молчанием, которое в тексте приобретает контекстуальную синонимичность смерти. Звукообраз барабанного

боя, являющийся знаком-заместителем пространства войны, включаясь в пространство джунглей, переносит, тем самым, на последнее семантику смерти.

К центральным темам романа «Повелитель мух» в результате анализа мы отнесли актуализируемую пространственно-аудиальным кодом тему коммуникации, подлинного и ложного диалога и молчания, несущего в контексте семантику смерти. Молчание характеризует упавшего на остров с парашютом мертвеца, ставшего единственным посланием мира взрослых, свиную голову и пространство лужайки Зверя; молчание становится доминирующим маркером детей в финале романа.

В семантике молчания появляются контекстуальные семы «смерть», «отказ от спасения». В финале романа оппозиция «молчание — речь» преобразуется в парадигму «слово — молчание — смех — плач», где плач Ральфа семантически сближается с жизнью, а смех детей — со смертью.

Как вариант модели «монологичность» пространственно-аудиального кода нами был рассмотрен финальный эпизод «Повелителя мух» (встреча на берегу). Анализ позволил выделить следующие его аспекты: отсутствие контакта между актантами, включенность пространства острова в псевдиалог, закрытость сознания, коррелирующая с трагической замкнутостью мира, безысходность, хтонический характер аудиотопоса берега, а также парадигма «слово — молчание — смех — плач».

В ходе проведенного исследования нами была выявлена ключевая для поэтики финального эпизода пространственно-аудиальная конфронтация семантики круга и семантики пороговости. Берег насыщен семантикой пороговости, он является локусом конфронтации воды и суши, гибели и спасения, детей и взрослых, знания и незнания, молчания и хтонически окрашенных звуковых деталей (шум огня, барабанная дробь). Однако ведущим в финальном эпизоде является не локус берега с семантикой пороговости, а мотив (пространственный образ) круга, насыщенный многоплановой семантикой. На глубинном уровне семантика круга дополняет и меняет семантику порога, и берег становится пограничной зоной между смертью, поглощающей остров, и смертью, заключающейся в образе военного корабля.

Заключение

Завершая исследование, необходимо еще раз остановиться на основных положениях, легших в основу данной работы, и выводах.

Поэтика островности, связанная с «памятью жанра» (ориентацией антиутопии на утопию), работает в антиутопических текстах на ряде уровней: как архетип, как условие создания пограничной ситуации, как универсальный топос. Как следствие, в антиутопии резко повышается интенсивность топосов, пространственные элементы легко метафоризируются, включаются в символично-образные ряды.

Наряду с пространственным кодом нами выделяется аудиальный код как жанровообразующий антиутопию. Резюмируя вышеизложенный анализ категории звука и ее частной реализации (музыкального экфрасиса) в литературе, можно сделать следующие выводы: 1) категория звука тесно связана с категорией бытия; 2) звуковые детали активно кодируют незвуковые смыслы, что проявляется на всех уровнях текстовой структуры; 3) аудиальный код реализуется как на уровне звуковых образов, так и ритмически-метрических явлений.

Аудиальные знаки активно кодируют пространственную информацию, что ведет к формированию пространственно-аудиальных точек перехода или диалога пространственно-звуковых континуумов. Аудиальный код оказывает влияние на ключевые мотивы антиутопии, аудиотопизируя их, причем это касается как образов предметного плана (вещи), так и психологического (ситуации, конфликты).

Нами были выделены и описаны два типа аудиального кода: акустический и ритмико-динамический. При этом знаки аудиального кода второго типа чаще всего вступают в отношения соположения не с локальным участком текста, а с глобальным целым, задают ритмико-динамическую модель всего произведения, формируют ритмико-динамические художественные образы.

Аудиальные знаки первого типа активно участвуют в формировании аудиотопосов: топосов, неотъемлемым компонентом которых является звук. Они также становятся медиаторами, устанавливая диалог между пространственными структурами. Особенный интерес представляют аудиальные детали в качестве экспликаторов пространства и пространственные образы как контейнеры звука.

Музыкальный экфрасис как подкод аудиального кода имеет особое значение в жанре антиутопии. Знаки музыкального кода активно кодируют оппозицию «антиутопическое пространство — альтернативное пространство», следствием чего является формирование оппозиций «дисгармония — гармония» (знаки первого типа) и «однообразие — многовариантность» (знаки второго типа).

Учитывая вышеприведенные положения, нами был проанализирован пространственно-аудиальный код классических романов-антиутопий Дж. Оруэлла «1984», О. Хаксли «Дивный новый мир» и У. Голдинга «Повелитель мух». Данное исследование включало выделение цепочки наиболее интенсивных топосов и звукообразов текста как знаков, способных конденсировать информацию о мире произведения, персонажах, конфликтах; анализ эксплицитного и имплицитного уровней функционирования топосов и звукообразов в тексте; исследование лексической экспликации пространственных и звуковых образов; изучение формируемых пространственно-аудиальными образами оппозиций и диалогов. В результате исследования мы пришли к следующим заключениям.

Пространство в антиутопических текстах представлено системой оппозиций, ключевой из которых является «антиутопическое пространство — альтернативное пространство». Данная оппозиция последовательно реализуется звуковыми деталями, что позволило нам сделать вывод о единстве пространственного и аудиального кодов антиутопии. Агрессивность и деформирующее влияние на личность являются отличительными чертами пространств, маркированных как антиутопические в исследуемых нами романах.

В ходе анализа нами были выявлены и сгруппированы константы, общие для всех трех исследуемых нами романов.

Пространственно-аудиальным кодом в исследуемых нами романах кодируются такие доминантные черты антиутопического мира как унифицированность, деформированность, дисгармония, немота персонажей, незащищенность от агрессивного воздействия тоталитарного режима.

Пространственно-аудиальный код антиутопии как жанра, в центре которого стоит бытийственность человека, также интенсивно кодирует оппозиции «жизнь — смерть», «добро — зло», «свет — тьма». Последняя антитетическая пара, а также мотив угасающего света и огня, не дающего света, являются общими для выбранных нами романов доминантами.

Особенно необходимо отметить реализуемую пространственно-аудиальным кодом группу мотивов, связанную с концептом неподлинного бытия, — неподлинное бытие\мертвенность. К данной группе также относятся: мотив разрыва между формой и содержанием, иллюзией и реальностью, соответствующий поэтике контрапункта и теме двойственности (роман О. Хаксли «Дивный новый мир»); мотив глухоты\беззвучия (роман Дж. Оруэлла «1984»); мотив миража и обезличивания, соответствующий семантике околдовывания (роман У. Голдинга «Повелитель мух»).

Тема неподлинного бытия получает еще одну форму актуализации в романах-антиутопиях: иллюзорность. Тема иллюзорного бытия в рассматриваемых нами романах актуализируется в двух вариантах: а) пространство неподлинного бытия является пространством миража; б) пространство неподлинного бытия является пространством лжи и ловушки.

Пространственно-аудиальным кодом в антиутопии актуализируется группа концептов, связанных с системой «бытие как диалог»: «диалог», «монолог», «ложный диалог». Оппозиция «речь — молчание» в антиутопических текстах встраивается в оппозицию «жизнь — смерть». Нами была проанализирована актуализация вышеперечисленных констант в пространстве исследуемых романов.

К перспективам дальнейшего исследования можно отнести изучение наиболее характерных для антиутопии сцеплений континуумов. Подобное направление представляется нам плодотворным в силу тяготения антиутопии, как

сложного жанра, к синтезу кодов. Особенный интерес представляют коды, формирующиеся на пересечении пространственной и цветовой, пространственной и световой, пространственной и ольфакторной плоскостей.

Библиографический список

Художественная литература

1. Беньян Дж. Путь паломника. — СПб., Азбука-Аттикус, 2015. — 400 с.
2. Голдинг У. «Повелитель мух». — М., АСТ МОСКВА, 2009.— 350 с.
3. Льюис К.С. Расторжение брака. — М., Дом надежды, 2003, —175 с.
4. Чосер Дж. Кентерберийские рассказы. — М., ХудЛит., 1946, —508 с.
5. Austen J. Persuasion. — London, Oxford University Press, 2008, — 249 p.
6. Ballantyne R.M. The Coral Island. — London, Oxford University Press, 1993. — 268 p.
7. Barrie J.M. Peter Pan and other Plays. — London, Oxford University Press, 1999. —338 p.
8. Bible. — Nashville, Thomas Nelson Publishers, 1984. —764 p.
9. Bradbury R. Fahrenheit 451. — СПб., Антология, 2004. — 126 с.
10. Golding W. Lord of the Flies. — СПб., Капо, 2005 — 253 с.
11. Hardy T. //An Anthology of English and American Verse. — М., Progress Publishers, 1972. — 719 p.
12. Huxley A. Brave New World. — NY., Harper & Row Publishers, 1946. —177 p.
13. Kipling R. The Light That Failed. — М., Progress Publishers, 1976. — 286 с.
14. Orwell G. 1984. — СПб., Капо, 2010. — 381 с.
15. Shakespeare W. — London, HarperCollins Publishers, 1994. — 1433 p.

Научно-исследовательская литература

16. Абросимова Л.В. Историко-философский анализ концепций диалогизма XX века (М. Бубер. О. Розеншток-Хюсси, М.М.Бахтин): дисс. ... канд. филол. наук. — М., 2008. —171 с.
17. Аникин Г.В., Михальская Н.Л. Английский роман XX в. - М., Высш.шк., 1982. — 192 с.
18. Арановский М.Г. 15 Симфония Д. Шостаковича и некоторые вопросы музыкальной семантики.//Вопросы теории и эстетики музыки. Вып.15. Л. 1979. — С. 55-94.
19. Арановский М.Г. Музыка как форма интеллектуальной деятельности. — М., Книжный дом Либроком, 2009. — 240 с.
20. Арутюнова Н.Д. Молчание: контексты употребления// Логический анализ языка: Язык речевых действий. —М., Наука, 1994. —189 с.
21. Атаманова Н. В. Семантика звукообозначений в поэтике Ф.И. Тютчева: дисс. ... канд. филол. наук. — Брянск., 2006. —226 с.
22. Бабенко Л.Г. Лингвистический анализ художественного текста. Теория и практика. — М., Флинта. Наука, 2003. — 496 с.
23. Баталов Э.Я. В мире утопии: Пять диалогов об утопии, утопическом сознании и утопических экспериментах. — М., Политиздат, 1989. —319 с.
24. Бахтин М.М. Автор и герой в эстетической деятельности. \Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества.— М., Искусство, 1979. — 424 с.
25. Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе.\Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики.— М., Худ. лит., 1975. — 502 с.
26. Борисенко Ю.А. Риторика власти и поэтика любви: дисс.... канд. филол. наук. — Ижевск, 2004. —190 с.
27. Брагина Н.Н. Поэтика Н.В. Гоголя в свете музыкальных аналогий: автореферат дисс. ... канд. филол. наук. — М., 2001. — 241с.
28. Брега С.С. Феномен антиутопии в социальных практиках

- современности: автореферат дисс. ... канд. филол. наук. — М., 2010. — 184 с.
29. Быстрова О.В. Русская литературная антиутопия 20-х гг. XX в.: проблема жанра: автореферат дисс. ... канд. филол. наук. — М., 1996. — 170 с.
30. Васина-Гроссман В.А. Музыка и поэтическое слово. Ч.1. — М., Изд. Музыка, 1972. — 148 с.
31. Воробьева С.Ю. Поэтика диалогического в прозе Е.И. Замятина 1910-20-х годов: дисс. ... канд. филол. наук. — Волгоград, 2001. — 237 с.
32. Гаврикова Ю.С. Интертекстуальность англоязычных антиутопий: автореферат дисс. ... канд. филол. наук. — Воронеж, 2004. — 20 с.
33. Гальцева Р. А. Помеха – человек: Опыт века в зеркале антиутопии / Р. Гальцева, И. Роднянская // Новый мир. 1988. № 12. — С.217-230.
34. Гиленсон Б.А. В поисках «другой Америки»: из истории прогрессивной литературы США / Б. А. Гиленсон. — М., Худ. лит. 1987. — 318 с.
35. Гиршман М.М. Ритм художественной прозы. — М., Советский писатель, 1982. — 366 с.
36. Головачева И.В. Литература и наука в творчестве Олдоса Хаксли: дисс. ... док. филол. наук. — СПб., 2008. — 516 с.
37. Гольденберг А.Х. Локус дома в мифопоэтике Гоголя. // Вестник волгоградского университета. 2011. №8. — 6 с.
38. Грешных В.И. Ранний немецкий романтизм: фрагментарный стиль мышления. — Л., ЛГУ, 1991. — 144 с.
39. Григоровская А.В. Пространственно-временная организация и мотивная структура в антиутопии 2000-х годов («ЖД» Д. Быкова и «Метро 2033» Д. Глуховского): автореферат дисс. ... канд. филол. наук. — Тюмень, 2012. — 24 с.
40. Гринкевич Ю.В. Восприятие пространства в русскоязычной и англоязычной культурах: на материале пространственно-геометрических концептов круг и квадрат: дисс. ... канд. филол. наук. — М., 2006. — 271 с.
41. Губанова Е.Н. Семантика пространства в постмодернистском

художественном тексте: автореферат дисс. ... канд. филол. наук. — М., 2009. — 159 с.

42. Дьякова К. В. Своеобразие звукового пространства художественной прозы Е.И. Замятина: дисс. ... канд. филол. наук. — Тамбов, 2011. — 204 с.

43. Дыдров А.А. Утопия и антиутопия как специфические формы отношения к модусу будущего. // Вестник Челябинского государственного университета. 2010. № 20 (201). Философия. Социология. Культурология. Вып. 18. — С. 11–14.

44. Заломкина Г.В. Поэтика пространства и времени в готическом сюжете: дисс. ... канд. филол. наук. — Самара, 2003. — 224 с.

45. Зверев А.М. Когда пробьет последний час природы: Антиутопия XX века / А. Зверев // Вопросы литературы, 1989, №1. — С. 26-69.

46. Зверев А.М. «О старшем брате и чреве кита: набросок к портрету Оруэлла» \ «Джордж Оруэлл: „1984” и эссе разных лет». — М., «Прогресс». 1989. — С. 100-110.

47. Иванова Н.А. Музыкальный код в произведениях Б.К. Зайцева. // Вестник Брянского государственного университета. 2013, № 2, — Брянск, РИО БГУ. — С.193-197.

48. Ивашева В.В. Английская литература XX век. — М., Просвещение, 1967. — С.230-238.

49. Истомина Е.П. Мотив границы в художественном сознании И.А. Гончарова: дисс. ... канд. филол. наук. — Ярославль, 2011. — 213 с.

50. Каракан Т.А. О жанровой природе утопии и антиутопии. // Проблемы исторической поэтики. — Петрозаводск, изд-во ПетрГУ, 1992. Вып. 2. С.159.

51. Карельский А. Сказки и правда Гофмана. // Гофман. Т.А. Новеллы. М., Правда. 1991. — 480 с.

52. Клецкина О.А. Пространственно-временной континуум в системе поэтики трилогии У. Голдинга «На край земли: морское путешествие»: дисс.

... канд. филол. наук. — Великий Новгород, 2004. — 225 с.

53. Козьмина Е.Ю. Поэтика романа-антиутопии: На материале русской литературы XX века: дисс. ... канд. филол. наук. — М., 2005. — 222 с.

54. Коломийцева Е.Ю. Проблемы изучения литературной антиутопии //Вестн. Ставропол. гос. пед. ун-та. Социально-гуманит. науки. — 1998. — Вып. 14. — С. 98-102.

55. Комаров С.Г. Остров как притчевый хронотоп в английской драматургии XX века. // Филология и человек. 2007. Вып.4. — С. 26-40.

56. Комлева Н.Л. Антиутопическая традиция в американской литературе 80-х гг.: дисс. ... канд. филол. наук. — Саранск, 2007. — 207 с.

57. Кравченко Я.П. Моделирование художественного пространства как средство формирования аксиологического смысла романа Э. Бронте «Грозовой перевал». //Мир языков: ракурс и перспективы: сборник материалов VIII Междунар. науч.-практ. конференции, Минск, 21 апреля 2017 г.: в 6 ч. Ч. 4 / БГУ. — С. 34-38.

58. Кривых Е.Ю. Метафизика воли в немецкой философии и культуре: А. Шопенгауэр, Р. Вагнер, Ф. Ницше. // Вестник Оренбургского государственного университета. 2009. Вып.2. — С.4-9

59. Кузнецова А.В. Антиутопический роман У. Голдинга «Повелитель мух»: своеобразие жанра: дисс. ... канд. филол. наук. — Магнитогорск, 2006. — 194 с.

60. Кузнецова А.И. Пространственные мифологемы в творчестве У. Голдинга: дисс. ... канд. филол. наук. — М., 2004. — 232 с.

61. Ланин Б.А. Русская литературная антиутопия XX в.: дисс. ... док. филол. наук. — М., 1993. — 350 с.

62. Ланин Б.А. Анатомия литературной антиутопии // Обществ. науки. — М., 1993. — № 5. — С. 154-163.

63. Лихачев Д.С. Поэтика древнерусской литературы. — Л., Лениздат. 1972. — 388 с.

64. Лихачев Д.С. Внутренний мир художественного произведения. //Вопросы литературы. 1968. №8. — С. 74-87.
65. Лосев А.Ф. Античная литература. — М., Омега-Л. 2005. — 541 с.
66. Лотман Ю.М. Заметки о художественном пространстве. \\Ученые записки Тартусского университета. Вып. 641.—Тарту, Тартуский государственный университет, 1984. — С. 448-472.
67. Лотман Ю.М. Проблемы художественного пространства. //Труды по русской и славянской филологии. Вып 209.— Тарту, Тартуский государственный университет. 1968. — С. 5-50.
68. Лотман Ю.М. Художественное пространство в прозе Гоголя // В школе поэтического слова. Пушкин. Лермонтов. Гоголь. — СПб., Азбука. 2015. — 412 с.
69. Любимова А.Ф. Жанр антиутопии в XX веке: содержательные и поэтологические аспекты: учеб. пособие по спецкурсу / А. Ф. Любимова; М-во образования Рос. Федерации, Перм. гос. ун-т. — Пермь: ПГУ, 2001. — 90 с.
70. Малышева Е.В. Контрапункт как прием организации текста антиутопии. // Вестник ЛГУ им. А.С. Пушкина. 2011. №1. Т.7. — С.137-143.
71. Малышева Е.В. Структурно-композиционные и лингвостилистические особенности антиутопии как особого вида текста: дисс. ... канд. филол. наук. — СПб., 1998. —154 с.
72. Мансурова А.В. Поэтика звукообразов в лирике М.Ю.Лермонтова: дисс. ... канд. филол. наук. — Томск, 2004. —195 с.
73. Маркина Н.В. Художественный мир Рэя Брэдбери: традиции и новаторство: автореферат дисс. ... канд. филол. наук. — Самара, 2006. —29 с.
74. Маркова В.В. Семантика безмолвия и природы в «Преступлении и наказании». // Русская речь. 2015. № 3. — С.11-18
75. Меркулова М. Г., Сатюкова Е. Г. «Английскость в отечественном литературоведении: теоретическое осмысление и изучение понятия.// Гуманитарные исследования. 2010. №4. — С. 221-226.

76. Михайлов А.Д. Французский рыцарский роман и вопросы типологии жанра. — М., КомКнига, 2006. — 350 с.
77. Морозкина Е.И., Камалов Р.И. Художественная реализация модели «внутреннее-внешнее» в композиции романа Н. Готорна «Дом о семи фронтонах». //Вестник Башкирского университета. 2013. № 1. — С. 89-93.
78. Морская Л.Ю. Символика островного пространства в литературе.// Известия Саратовского университета. Новая серия. Серия Филология. Журналистика.2014. Вып.3. — С. 112.
79. Морсон Г. Антиутопия как пародийный жанр // Утопия и утопическое мышление. — М., Прогресс, 1991. — С. 233-251.
80. Мосина В.Г. Проза Джорджа Оруэлла: Творческая эволюция: дисс. ... канд. филол. наук. — М., 2000. — 619 с.
81. Мялкин А.В. Философия Древней Греции. — М., МГЛУ, 2005. — 516 с.
82. Ницше Ф. Рождение трагедии из духа музыки. — Спб, Азбука Классика, 2005. —208 с.
83. Новикова Т. Пространственно-временные координаты в утопии и антиутопии: Андрей Платонов и западный утопический роман; Ст. из США // Вестн. Моск. ун-та. Сер.9. Филология. — 1997. — № 1. — С. 67-77.
84. Ортега-и-Гассет Х. Эстетика. Философия культуры. — М., 1991. — С. 200.
85. Панамарева А.Н. Музыкальность в драматургии А.П. Чехова: дисс. ... канд. филол.наук. — Томск, 2007. — 188 с.
86. Панкратова М.Н. Свет и тьма в творчестве Ф М Достоевского, основы подхода к исследованию малоизученного аспекта поэтики// Вестник МГУ. Серия 9. Филология/ 2007. №3. — С. 97-104.
87. Пыхтина Ю.Г. Лексическая экспликация психологического пространства в творчестве М.Ю. Лермонтова. // Вестник ОГУ. № 11(172)/ноябрь 2014. — С.4-8.
88. Рабинович. В.С. Олдос Хаксли, эволюция творчества: дисс. ...

канд. филол. наук. — Екатеринбург, 1999. — 384 с.

89. Рабинович В.С., Бабкина М.И. Диалог музыки и литературы в творчестве Олдоса Хаксли. // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. 2017. Т.9. Вып.2. — С.90-96.

90. Руднев В.П. Прочь от реальности. — М., Аграф, 2000. — 432 с.

91. Сабина О.Б. Жанр антиутопии в английской и американской литературе 30-50-х годов 20 века // Вестник МГУ. Серия 9. Филология. 1990. № 2. — С.51-57.

92. Савинова А.Г. Музыкальный код в художественной прозе Н. В. Гоголя: образы колокола и колокольчика. // Вестник Томского государственного университета. 2010. Вып. № 333. — С.17-20.

93. Соловьева Е.Е. Музыкальный код и музыкальный экфрасис. // Череповецкий государственный университет. 2016, № 2(16). — С.119-128.

94. Спиригина О.А. Структурно-семантические особенности диалогизма на материале романа Ф.М. Достоевского «Бесы» и М. Горького «Жизнь Клима Самгина»: дисс. ... канд. филол. наук. — Казань, 2013. — 251 с.

95. Струкова Т.Г. Жанр морского романа и его модификации в английской литературе XIX-XX вв.: дисс. ... док. филол. наук. — М., 1999. — 396 с.

96. Тараненко И.В. Лексическое представление социокультурного пространства в жанре антиутопии: дисс. ... канд. филол. наук. — СПб., 2001. — 206 с.

97. Тимофеева А.В. Жанровое своеобразие романа-антиутопии в русской литературе 60-80-х годов XX века: автореферат дисс. ... канд. филол. наук — М., Рос. ун-т дружбы народов, 1995 — 18 с.

98. Ткачева А.Р. Художественное пространство как основа интерпретации художественного мира: дисс. ... канд. филол. наук. — Тверь, 2002. — 211 с.

99. Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Образ. Символ. — М., «Прогресс».

«Культура», 1995. — 624 с.

100. Топоров В.Н. Пространство и текст // Текст: семантика и структура. — М., Наука, 1983. — 301 с.

101. Тузовский И.Д. Образ будущего в современных социокультурных концепциях: дисс. ... канд. филол. наук. — Челябинск, 2009. — 199 с.

102. Федоров Ф. П. Романтический художественный мир, пространство и время. — Рига, Зинатне, 1988. — 218 с.

103. Флоренский П.А. Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях. — М., Издательская группа «Прогресс», 1993. — 324 с.

104. Фрейденберг О.М. Сюжетная семантика «Одиссеи» // Язык и литература. Т.4. — Л., 1929. — С.59-74.

105. Хайдеггер М. Время картины мира. // М.Хайдеггер. Время и бытие. — М., Республика, 1993. — 447 с.

106. Хализев В. Е. Теория литературы. — М., Высшая школа, 2005. — 404 с.

107. Хитарова Т.А. Архетипические образы Верха и Низа в романе с притчевым началом: автореферат дисс. ... канд. филол. наук. — Краснодар, 2003. — 30 с.

108. Хомук Н.В. Художественная проза Н.В. Гоголя в аспекте поэтики барокко: автореферат дисс. ... канд. филол. наук. — Томск, 2000. — 236 с.

109. Чаликова В.А. Настоящее и будущее сквозь призму утопии / В. Чаликова // Современные буржуазные теории общественного развития. — М., ИНИОН, 1984. — С.74-121.

110. Чаликова В.А. Несколько мыслей о Джордже Оруэлле // Знамя. — 1989. № 8. — С. 222-225.

111. Шадурский М.И. Литературная утопия от Мора до Хаксли: проблемы жанровой поэтики и семиосферы. Обретение острова.— М., Издательство ЛКИ, 2007. — 160 с.

112. Шаймарданова Р.Т. Мир музыки в творчестве М. Булгакова: дисс.

... канд. филол. наук. — Екатеринбург, 2006. — 180 с.

113. Шанина Ю.А. Мифопоэтика романов У. Голдинга: автореферат дисс. ... канд. филол. наук. — Уфа, 2007. — 251 с.

114. Шафер О.Б. Пространственность человеческого существования: экзистенциальное измерение: автореферат дисс. ... канд. филос. наук. — Томск, 2008. — 13 с.

115. Шестакова Т.А. Роман Евгения Замятина «Мы» в контексте древних музыкально-эстетических учений // Вестник Челябинского государственного педагогического университета. — Челябинск, 2009. № 10—1. — С. 249–260.

116. Шишкина С. Г. Истоки и трансформация жанра антиутопии в XX веке. — Ивановский государственный химико-технологический университет, 2009. — 229 с.

117. Шишкина С.Г. Литературная антиутопия: к вопросу о границах жанра.// Ивановский государственный химико-технологический университет. 2007. вып.2. — С.199 -207

118. Шопенгауэр А. Мир как воля и представление. — М., Эксмо, 2017. — 640 с.

119. Шпенглер О. Закат Европы. — М., Мысль, 1993. Т.1.— 667 с.

120. Шутая Н.К. Типология художественного времени и пространства в русском романе XVIII - XIX вв.: дисс. ... док. филол. наук. — М., 2007. — 468 с.

121. Щепина О.Н. Семантика художественного пространства в романе Дж. Остин «Мэнсфилд-Парк»: дисс. ... канд. филол. наук. — Нижний Новгород, 2001. — 181 с.

122. Щукина Д.К. Интерпретация художественного текста: Категория времени в романе М. Булгакова «Белая гвардия»: дисс. ... канд. филол.наук. — СПб.,1996. — 191 с.

123. Юрьева Л.М. Русская антиутопия в контексте мировой литературы / Л.М. Юрьева. —М., Рос. акад. наук, Ин-т мировой лит. им. А.М. Горького,

2005. — 317 с.

124. Яковлева Л.Ю. Механизмы символизации пространства и времени в искусстве XX века: дисс. ... канд. филол. наук. — СПб., 2016. —189 с.

125. Baker J.R. William Golding: A Critical Study. — New York, St. Martin's Press, 1965. — 189 p.

126. Boyd S.J. The Novels of William Golding. —Brighton, New York, Harvester press: St. Martin's Press, 1988. —215 p.

127. Boyle T.E. Golding's Existential Vision//William Golding: Some Critical Consideration. Ed. by Jack Biles and Robert O. Evans. — The University Press of Kentucky, 1978. —296 p.

128. Browning W.G. Toward a Set of Standards for Anti-Utopian Fiction. — Cithara. — 1070. № 10. — P.18-32.

129. Dick B.F. William Golding. —New York, Twayne Publishers, 1967. — 119 p.

130. Dicken-Fuller N. William Golding's Use of Symbolism. — Lewes (Sussex), Book Guild. 1990.— 82 p.

131. Epstein E. L. Notes on Lord of the Flies/ Golding W. Lord of the flies. Edited by James R. Baker, Arthur P. Ziegler. (Casebook Edition. Text, Notes & Criticism.). — New York, The Berkley Publishing Group, 1964. — 291 p.

132. Fromm E. Afterword to George Orwell's 1984. — New York, 1962. — 384 p.

133. Frye N. Varieties of Literary Utopias // Manuel F.E. Utopias and Utopian Thought. —Boston, 1967. —321 p.

134. Hillegas M.R. The Future as Nightmare: H. G. Wells and the Anti-utopians// M.R. Hillegas. —New York, OUP,1967. —200 p.

135. Hodson L. William Golding.— Edinburgh, Oliver and Boyd, 1969. — 116 p.

136. Howe I. Orwell's Nineteen Eighty-Four: Text, Sources, Criticism edited by Irving Howe. — New York, Harcourt Brace Jovanovich, 1963. — 450 p.

137. Hynes S. *William Golding // Critical Essays on William Golding*. New York. — London, Columbia University Press, 1962. — 48 p.
138. Ketterer D. *The Apocalyptic Imagination, Science Fiction and American Literature\ Science Fiction. // Science Fiction. A Collection of Critical Essays*. — Prentice-Hall, Inc. Englewood Cliffs, New Jersey, 1976. —155 p.
139. Kumar K. *Utopia and Anti-utopia in Modern Times/ K. Kumar*. — Oxford, Basil Blackwell, 1987. — 447 p.
140. *Macmillan Dictionary*. — Malaysia, Macmillan Publishers Limited, 2005. —1692 p.
141. Medcalf S. *William Golding*. —Harlow, Essex, Longman Group, ltd. 1975. — 43 p.
142. Morgan A. *Nowhere Was Somewhere: How History Makes Utopias and How Utopias Make History*. — Chapll Hill: Univ.N.C. Press, 1946. — 234 p.
143. Morson G. *The Boundaries of Genre. Dostoevsky's Diary of a Writer and the Traditions of Literary Utopia*. — Fustin, University of Texas Press, 1981. — 142 p.
144. Mumford L. *The Myth of the Machine. Technics and Human Development*. — New York, 1966. — 352 p.
145. Oldsey B.S., Weintraub S. *The Art of William Golding*. —New York, Harcourt, Brace & World, Inc.third Avenue, 1965. — 178 p.
146. Pemberton C. *William Golding*. — Harlow, Essex, Longman, Green & co LTD, 1969. — 30 p.
147. Redpath Ph. *William Golding: A structural Reading of his Fiction*. — London; Boston, Faber & Faber, 1986. —191 p.
148. Sargent L.T. *British and American Utopian Literature, 1516-1975*. — Boston (Mass), Hall. — 324 p.
149. Schher S.P. *Verbal Music in German Literature*. — New Haven, Yale University press, 1968. — 181 p.
150. Tiger V. *William Golding: The Dark Field of Discovery*. — London. Colder&Boyars, 1974. —244 p.

151. Walsh Ch. From Utopia to Nightmare. — London, Bles, 1962.—190 p.

Интернет- источники

152. Matter W.W. The Utopian Tradition and Aldous Huxley. Science-Fiction Studies. — 1975. Volume 2, Part 2. — P. 146-151.

<https://www.depauw.edu/sfs/backissues/6/matter6art.htm>(дата обращения 30.06.2018)

153. Schäfer M. The Rise and Fall of Antiutopia: Utopia, Gothic// Science Fiction Studies. Volume 6, Part 3, November 1979.

<https://www.depauw.edu/sfs/backissues/19/sch%C3%A4fer19art.htm> (дата обращения 30.06.2018).

154. Scott, MaryLynn. Universal Pessimist, Cosmic Optimist: William Golding. AuroraOnline:<http://aurora.icaap.org/index.php/aurora/article/view/50/63> (дата обращения 20.03.2018).