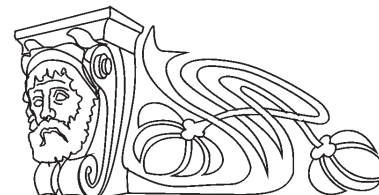




Известия Саратовского университета. Новая серия. Серия: Филология. Журналистика. 2026. Т. 26, вып. 2. С. 183–192
Izvestiya of Saratov University. Philology. Journalism, 2026, vol. 26, iss. 2, pp. 183–192
<https://bonjour.sgu.ru> <https://doi.org/10.18500/1817-7115-2026-26-2-183-192>, EDN: RRFREC

Научная статья
УДК 821.111.09-31-4+929Оруэлл



Проблема личности в творчестве Дж. Оруэлла

Д. Д. Черепанов

Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова, Россия, 119991, г. Москва, ГСП-1, Ленинские горы, д. 1

Черепанов Даниил Дмитриевич, кандидат филологических наук, доцент кафедры истории зарубежной литературы, cherepanovdd@my.msu.ru, <https://orcid.org/0000-0001-9665-6108>

Аннотация. В статье рассматривается творчество Дж. Оруэлла в традиции художественной литературы рубежа XIX–XX вв., отличавшейся обостренным вниманием к проблемам субъекта и субъективности. Утверждается, что интерес Оруэлла к теме разрушения человека под действием враждебных сил, олицетворением которых в романе «1984» становятся Старший брат, внутренняя партия и О'Брайен, нельзя сводить к реакции писателя на катастрофические события XX в. и политическим воззрениям Оруэлла. Вместо этого прослеживается развитие этой темы как одной из центральных для художественного мировоззрения Оруэлла, главные черты которого сложились достаточно рано. Анализируется сложное отношение между программными эссе писателя и поэтикой его романов, в которых обнаруживается устойчивый набор образов, выражающих обостренное чувство мимолетности бытия и смертности человека, особое переживание погруженности во время, ощущение, что необходимо отстаивать «я» против неких внешних сил, иррациональных стихий, равно как и стремление «зафиксировать» на письме, «спасти» силами искусства мир в его конкретной предметности. Наряду с этим в произведениях Оруэлла устойчиво присутствует тема разложения человека под воздействием зла, которое не тождественно смерти и небытию, но изображается в романах как самостоятельное, активное начало, определяющее не только образность, но и композицию произведений.

Ключевые слова: Джордж Оруэлл, субъект, личность, «Дни в Бирме», «Дочь священника», «Да здравствует фикус», «1984»

Благодарности. Исследование подготовлено в рамках государственного задания Московского государственного университета имени М. В. Ломоносова.

Для цитирования: Черепанов Д. Д. Проблема личности в творчестве Дж. Оруэлла // Известия Саратовского университета. Новая серия. Серия: Филология. Журналистика. 2026. Т. 26, вып. 2. С. 183–192. <https://doi.org/10.18500/1817-7115-2026-26-2-183-192>, EDN: RRFREC

Статья опубликована на условиях лицензии Creative Commons Attribution 4.0 International (CC-BY 4.0)

Article

The concept of human being in George Orwell's oeuvre

D. D. Cherepanov

Lomonosov Moscow State University, GSP-1 Leninskie Gory, Moscow 119991, Russia

Daniil D.Cherepanov, cherepanovdd@my.msu.ru, <https://orcid.org/0000-0001-9665-6108>

Abstract. Concentrating on the problems of the subject and the subjectivity, this article views George Orwell in the literary tradition the turn of the 19–20th centuries. The author of the article argues that Orwell's concern with the idea of human destruction under the influence of hostile forces, which are represented in *Nineteen Eighty-Four* by the Big Brother, the Inner Party and O'Brien, cannot be confined to the author's reaction to the catastrophic events of the 20th century and to his political views. Instead, the development of this theme is traced as one of the key ideas in Orwell's artistic worldview, whose main characteristics were formed quite early. The author analyzes a complex interrelation between Orwell's programmatic essays and the poetics of his novels, which reveal a persistent set of images that express an acute feeling of the transiency of existence and human mortality, a special experience being absorbed in time, a feeling that one has to assert one's own self against some external forces, irrational elements, as well as the ambition to "capture" in writing, to "save" the material world by the powers of art. Moreover, in Orwell's works the theme of human decay under the influence of evil is persistently recurrent; this evil is not equal to death or non-existence, but is depicted in novels as an independent, active element, that predetermines both the imagery and the composition of the works.

Keywords: George Orwell, subject, personality, *Burmese Days*, *A Clergyman's Daughter*, *Keep the Aspidistra Flying*, *Nineteen Eighty-Four*

Acknowledgements. The study was conducted under the state assignment of Lomonosov Moscow State University

For citation: Cherepanov D. D. The concept of human being in George Orwell's oeuvre. *Izvestiya of Saratov University. Philology. Journalism*, 2026, vol. 26, iss. 2, pp. 183–192 (in Russian). <https://doi.org/10.18500/1817-7115-2026-26-2-183-192>, EDN: RRFREC

This is an open access article distributed under the terms of Creative Commons Attribution 4.0 International License (CC-BY 4.0)



Причины, по которым произведения Дж. Оруэлла часто рассматриваются в контексте политических взглядов писателя или его отношения к историческим событиям XX в., достаточно очевидны [1, с. 75–77]. Авторитетное справочное издание Кембриджского университета открывается утверждением, что Оруэлл – «прежде всего писатель политический» [2, р. 1]. С. Энгл, автор «Политической биографии» Оруэлла, пытается даже сконструировать своего рода «оруэлловский социализм» или «оруэллизм» [3, р. 107–133]. В этой статье предлагается иной подход к творчеству Оруэлла: в центре внимания – оруэлловская рефлексия над проблемой субъекта и субъективности. Эти понятия, не являющиеся частью словаря самого писателя, используются здесь достаточно широко для обозначения темы, восходящей к «длинному» XIX в., сделавшему своей задачей «всестороннее осмысление Субъективности в творчестве», т. е. поиск, с одной стороны, индивидуальной манеры письма, уникального творческого голоса, а с другой – поиск «я», самовыражение, перетекающее в постоянное создание и пересоздание себя средствами искусства [4, с. 117].

Уже достаточно давно была высказана мысль, что Оруэлл, «создавая тексты, вместе с тем создавал себя» (“produced himself”), так что литературное творчество шло рука об руку с поиском-созиданием себя [5, р. 21–22]. В отечественном литературоведении была также отмечена связь между творчеством английского писателя и модернистской традицией с ее стремлением соединять «литературу художественного вымысла» с автобиографией [6, с. 107–108]. К этому следует добавить, что судьба той линии в европейской литературе, которая была связана с творческим освоением субъективного начала, неоднократно становилась предметом рефлексии в эссе и рецензиях Оруэлла. Так, в книге Ш. Дю Бо о Байроне Оруэлл обратил особое внимание на тему жизнестроительства, создания своеобразного мифа, в котором центральная роль отводилась самому поэту – мифа, одновременно *сообщающего* публике нечто о биографии Байрона и вместе с тем *преображающего*, скрывающего, даже искажающего реальность [7, р. 96–97]. Размышляя о судьбах европейской культуры, Оруэлл ощущал, что подводит итоги продолжительного литературного и культурного периода. Эту эпоху он понимал достаточно широко и считал возможным говорить о «современной

европейской литературе» (“modern European literature”) последних четырех столетий как о целом [8, р. 134]. Отличительный признак этой эпохи, по Оруэллу, – представление об «автономном индивиде» [8, р. 134]¹, убеждение в том, что существует некое автономное «я», личность², выражающая себя в художественном слове: «...современная литература по существу своему – проявление индивидуальности» [8, р. 135]. По мнению Оруэлла, важнейшим эстетическим критерием в этот период было требование «честности» литературы в смысле «правдивого выражения мысли и чувств отдельного человека» [8, р. 135].

Характерен набор авторов, которых Оруэлл включал в литературный канон современности: «Гиббон, Вольтер, Руссо, Шелли, Байрон, Диккенс, Стендаль, Сэмюэл Батлер, Ибсен, Золя, Флобер, Шоу, Джойс» [9, р. 15]. Всех этих писателей он охарактеризовал как «бунтарей», а литературу конца XVIII и XIX вв. – как «литературу бунта или разрушения» [9, р. 15], имея в виду болезненное рождение нового мироощущения, в центре которого находится *автономный человек*, выделенный из мирового и общественного целого (или борющийся за создание некоей границы, выделяющий его из коллектива), утверждающий свой собственный закон, освободившийся от «религиозной веры в той форме, в которой она существовала прежде» [9, р. 15]. Особенность новой эпохи, наступающей в XX в., Оруэлл видел в том, что время индивидуального бытия закончилось – «иллюзия автономности» исчезла.

Было бы неверным думать, что интерес Оруэлла к представлению об «автономном индивиде» и его кризису был обусловлен исключительно историческими событиями XX в. Осмысляя собственный творческий путь (эссе «Почему я пишу», *Why I Write*, 1946), он утверждал, что внешними обстоятельствами определяется лишь «материал» (“subject matter”) литературных произведений, в то время как источник творчества, его первоначальный «импульс» задается не эпохой, а «неким эмоциональным отношением к миру» (“an emotional attitude”), которое складывается очень рано и навсегда определяет «литературное лицо» писателя [10, р. 3]. Рассказывая о своем вос-

¹ Здесь и далее перевод наш.

² Оруэлл избегает философских или психологических терминов, вместо них использует цитаты из Шекспира (“to thine own self be true”) или используя синонимы (“the individual”, “a writer”, “one man”).



приятности мира, Оруэлл упоминал одиночество и стремление компенсировать ощущение постоянной «неудачи» (“failure”); к этой черте присоединилось непроизвольное стремление превращать собственную жизнь в «рассказ» или своего рода воображаемый дневник, а также эстетическое удовольствие от «слов как таковых» [10, р. 1–2]. По этому набору черт, заключает Оруэлл, ясно, какого рода книги он был склонен писать в начале своей литературной карьеры: «...гигантские натуралистические романы с печальным финалом, полные подробных описаний и поразительных сравнений, обязательно с множеством пурпурных лоскутов – пассажей, состоящих из слов, выбранных отчасти именно ради их звучания» [10, р. 2–3]. Иронический тон этого замечания внушает мысль, будто писатель преодолел эту программу, оставил ее в прошлом. На самом деле ее соотношение с романами Оруэлла не столь очевидно. В программе, осуществлением которой лишь отчасти стал роман «Дни в Бирме» (*Burmese Days*, 1934), далеко не все «ясно». Прежде всего, стремление к печальным финалам (“unhappy endings”) не вытекает напрямую из предыдущих строк эссе. О природе этого стремления приходится судить по косвенным признакам. Особое значение имеет приведенный Оруэллом в эссе 1946 г. фрагмент воображаемого дневника, иллюстрирующий привычку описывать свои поступки и впечатления, которая сохранялась у будущего писателя с юности и до двадцати пяти лет [10, р. 2]. Образы, перечисленные в этом фрагменте: косой солнечный луч, освещающий полуоткрытый коробок спичек на столе, кошка «черепаховой окраски», лозящая сухой лист (очевидно, сдуваемый ветром) [10, р. 2], – передают ощущение остро переживаемой *временности, мимолетности*, которое дополнительно усиливается из-за того, что сам говорящий находится в неспешном, но непрерывном движении (он открывает дверь, входит в комнату, затем идет к окну, опустив одну руку в карман, и т.д.). Автор записей пытается «зафиксировать», «удержать» с помощью слов яркое, ценное своей красотой, но непродолжительное впечатление, возникающее благодаря его собственному движению, игре света и свойствам разнообразных поверхностей (среди них – «фильтрующие» свет прозрачные занавески, спичечный коробок и сами спички, чернильница, ткань кармана, шерсть кошки, засохший лист...) [10, р. 2]. В творческом кредо Оруэлла такое восхищение «конкретными предметами» (“solid objects”)

и «клочками бесполезных сведений», иными словами, «любовь к поверхности земли», соединяется не только с повышенным вниманием к «стилю», но и с утверждением человеческого «я», которому угрожают болезнь и смерть [10, р. 6]. Сочетание красоты, тепла, «материальности» – индивидуального бытия – и мимолетности, эфемерности – смерти – раскрывает первый аспект оруэлловского стремления к мрачным финалам, которое было, по-видимому, таким же непроизвольным, как тяга к «дневниковой» фиксации воспринимаемого мира: бытие человека и его мира отравлено неудержимым стремлением к небытию, смерти, распаду.

Оруэлл приводил фрагмент воображаемого дневника в эссе 1946 г., говоря о мыслях и чувствах «до-литературного» периода. Однако тема времени и старения не исчезла и в его романах 1930-х гг. Представляя центральных персонажей, повествователь неизменно обращает внимание на их возраст и подчеркивает детали, указывающие на угасание, утрату жизненной энергии. Флори около тридцати пяти лет; описание его внешности намекает не только на воздействие климата, но и на изможденность, усыхание и даже деградацию (учитывая различные ассоциации со словом “sunken”³): “...he did not look older than his age, but his face was very haggard ... with lank cheeks and a sunken, withered look round the eyes” [11, р. 80]. Усталое опущенный рот, морщины вокруг глаз и общий характер лица Дороти («Дочь священника», *A Clergyman's Daughter*, 1935) в неполные двадцать восемь лет предвосхищают скорое (“in a few years' time”) превращение в старую деву [12, р. 256]. Старение, слабость жизненных сил, на которую указывает, в частности, отсутствие шести зубов, – регулярный предмет размышлений Гордона Комстока («Да здравствует фикус», *Keep the Aspidistra Flying*, 1936). Речь персонажа иногда плавно перетекает в речь повествователя, «встраивается» в нее, как в первом предложении романа: “Gordon Comstock, last member of the Comstock family, aged twenty-nine and rather moth-eaten already” [13, р. 577]. С помощью этого приема в один из ключевых эпизодов романа ощущениям Гордона придается нечто универсальное, знакомое «всякому человеку» („Jedermann”); неопределенно-личное местоимение “you” оказывается обращено как бы к читателю,

³ Ср. описание деградации Гордона Комстока, стремящегося безвозвратно (“past redemption”) опуститься «в глубины»: “be free, free to sink down into the ultimate mud” (здесь и далее выделено нами. – Д. Ч.) [13, р. 721].



внезапно в очередной раз осознающему свою смертность и внутреннюю несостоятельность: "...suddenly from deep sleep you are broad awake and full of some dreadful realization – as that you are doomed to die, for instance, or that your life is a failure" [13, p. 681]. С первых страниц заговаривает о своем возрасте и Джордж Боулинг («Глоток воздуха», *Coming Up for Air*, 1939), думающий о приближающейся старости и невольно представляющий при взгляде на вставные зубы в стакане ухмылку голого черепа. В этом случае знаком необратимого бега времени становится не слабость сил, но избыточный вес: "...say what you will, false teeth are a landmark. <...> And I was fat as well as forty-five" [14, p. 432]. В скрытой форме тема старения присутствует и в романе «1984»: самооценка Уинстона, страдающего от варикозной язвы, приступов кашля, с трудом нагибающегося [15, p. 761], прорывается во время объяснения с Джулией: "I'm thirty-nine years old. ... I've got varicose veins. I've got five false teeth" [15, p. 814].

В первых романах Оруэлла присутствуют и описания «конкретных предметов», напоминающие фрагмент воображаемого дневника из эссе 1946 г. Центральные персонажи по-новому ощущают течение времени в тот момент, когда они созерцают пейзажи, пронизанные игрой света, движением, отличающиеся мимолетностью впечатления. Когда Флори впервые замечает, что за десять лет превратился из «многообещающего милого мальчика» в болезненного, несколько опустившегося и почти стареющего человека [11, p. 114], перед его взором появляется особый бирманский пейзаж. В тексте противопоставляются два мотива: быстрое целенаправленное движение ("speeding for England") и неизменная, вечно повторяющаяся картина ("the old stale scene"), в которой взгляд выхватывает обнаженные темные тела носильщиков, воловью упряжку на дороге, индуса с серпом, женщин у ручных жерновов. Объем сцене придают указания на долетающие звуки (скрип осей, перебранка кули, крик цапель) и заливающий весь пейзаж мягкий желтый свет закатного солнца ("sallow evening light") [11, p. 114]. Эти две стихии соответствуют двум состояниям Флори: с одной стороны – вновь пробудившееся ощущение молодости, возможность начать жизнь заново, с другой – понимание, что жизненный путь уже выбран и произошли необратимые изменения к худшему ("vast change and deterioration") [11, p. 114]. Бирманский пейзаж

вызывает у Флори сдвоенное чувство любви-ненависти; понимая, что разлагается, он вместе с тем признает глубокое родство со своей новой родиной: «...он сам до последней клетки стал плотью от плоти бирманской земли» ("...every particle of his body was compounded of Burmese soil") [11, p. 114]. Погружение в рутину колониальной жизни метафорически сопоставляется с обменом частицами тела или прорастанием корней ("He had sent deep roots ... into a foreign country") [11, p. 115].

Схожим образом для Дороти апрельский пейзаж становится символом нового этапа, «взросления». Переворот, произошедший в ее душе, описывается с помощью выражения, практически полностью повторяющего «Дни в Бирме»: "Something had happened in her heart" [12, p. 411] (ср. "Something turned over in Flory's heart" [11, p. 114]). Для Дороти мир «обеднел» и «опустел»; потеряв веру, она обнаружила «пустоту и смерть» в основании бытия ("the deadly emptiness... at the heart of things") [12, p. 422]. Это новое мироощущение соединяется со зрелищем проплывающих за окном поезда речных берегов, поросших ивами, лугов, живых изгородей, покрытых первыми нежно-зелеными почками, изможденного теленка, ковыляющего за коровой, и блестящего заступа старого, больного ревматизмом садовника, окапывающего покрытую призрачными белесыми цветами грушу. Движущиеся за окном предметы, каждый из которых – символ мимолетной игры света и цвета в переходное время года, вызывают у Дороти ассоциацию со стихом "Change and decay in all around I see" из гимна "Abide with Me" Г. Лита [12, p. 411]⁴.

Отдельного рассмотрения заслуживает роман «Глоток воздуха», в котором особенно

⁴ В романе «Да здравствует фикус» такой прием присутствует в «снятом» виде. Например, первая глава открывается звуком часов, отбивающих половину третьего, откликом часового звона с другой стороны улицы (движение звука как бы «размечает» пространство пейзажа, распространяясь, как рябь по воде, в душном воздухе – "The ding-dong of another, remoter clock – from ... the other side of the street – rippled the stagnant air") и нервным движением центрального персонажа, открывающего и закрывающего пачку сигарет [13, p. 577]. Как и в «воображаемом дневнике», повествователь следует за медленно движущимся по книжному магазину Гордоном, фиксируя впечатления и мысли. Другой пример – «датировка» времен года в Лондоне по предметам, на которые падает опущенный взгляд при движении по тротуару: "...the things you see lying about on the pavement. In late winter it is mainly cabbage leaves. In July you tread on cherry stones, in November on burnt-out fireworks" [13, p. 720].



часто встречается соединение темы «утраченного времени» и описания трудноуловимых, мимолетных впечатлений: например, церковные службы вспоминаются Боулингу как сочетание запахов, звуков и движений, включая медленно ползущее по полу солнечное пятно [14, р. 447].

Достаточно давно было отмечено, что ощущение «бессмысленности жизни, ведущей к смерти» – один из сквозных мотивов в произведениях Оруэлла 1930-х гг. [5, р. 56]. К. Смол, указывая на параллели между стихотворением Оруэлла “Sometimes in the Middle Autumn Days” (1933), мировоззрением Чумаря (Bozo), персонажа из очерка «Фунты лиха в Париже и Лондоне» (*Down and Out in Paris and London*, 1933), проблематикой романа «Дочь священника» и биографией писателя, предполагал, что разнообразные литературные маски давали Оруэллу возможность, с одной стороны, проговорить волновавшие его проблемы, а с другой – скрыть их, иронически отстраниться от них [5, р. 53–59]. Тема напряженной и, в конечном счете, безнадежной борьбы против смерти характерна для многих текстов Оруэлла. Она трактуется по-разному; центральные персонажи романов подходят к ней как бы с противоположных сторон. Дороти Хэйр поражена мыслью о «пустоте» и «холоде», лежащих в основе бытия, и переживает мучительный внутренний переворот; для Гордона Комстока размышления о предстоящей войне и бомбардировках Лондона – что-то вроде игры, в ходе которой он пытается «выделить» себя, противопоставить себя миру коммерции. Не чужд такому самолюбованию и Джордж Боулинг, который, боясь катастрофы, иногда все же «торопит» ее наступление, ощущая себя «пророком» среди толпы слепцов [14, р. 444]. Эта тема присутствует не только в художественных произведениях, но и в эссеистике Оруэлла. Она составляет, в частности, идейный центр очерка «Как умирают бедняки» (*How the Poor Die*, 1946), в котором описание парижской больницы подводит к поразившей рассказчика мысли: «...мне вдруг стало ясно, что это превращение в отвратительную кучу отходов ... и была той самой “естественной” смертью, о которой просят во время литании» [16, р. 228]. Повествователь с иронией называет превращение в «кучу отходов» уделом «удачливых», доживших до старости; иронию вызывают у него и готовность верующих принимать такую смерть как милость Божию, и обозначение старения, болезней и смерти – как «естественных» процессов. «Оза-

рение», посетившее рассказчика, по существу, означает бунт против мировоззрения, которое Оруэлл обозначил как «религиозное отношение к жизни» [17, р. 295]⁵. Особенно задевает автора очерка безличный характер происходящего: пациенты в больнице не удостоиваются ни слова, ни взгляда от врачей и персонала, еще при жизни превращаясь в «номера» или неодошевленные объекты: «Те пациенты, которые не могли платить за лечение и носили форменную пижаму, рассматривались в первую очередь как *медицинский образец*” (“*a specimen*”)⁶ [16, р. 226]. «Усыхание» или, наоборот, распухание лица, утрата словесного начала, от которого остается только фраза “Je pisse”, – все это символически означает исчезновение личности, вызванное не только человеческой черствостью, но и «природным» ходом вещей. Этим обусловлено возмущение автора эссе, направленное против Бога и против природы (не случайно в стихотворении “*A happy vicar I might have been...*” времена, когда люди могли «припасть» к природе, отнесены к прошлому, причем прошлому воображаемому, фиктивному) [10, р. 4–5].

Закономерным образом тема смерти как «поражения» или «неудачи» появляется и в последнем художественном произведении Оруэлла. В одной из заключительных глав романа «1984» Уинстон Смит слышит от О’Брайена: «Пока человек один – свободен – он всегда терпит поражение. Иначе и быть не может, ибо каждый человек обречен умереть, и это его самая большая неудача» (“*failure*”) [18, р. 896]. Впрочем, О’Брайен лишь повторяет мысль самого Уинстона: «Пока люди остаются людьми, *смерть и жизнь – одно и то же*» [18, р. 823]. Реплики О’Брайена по поводу внешнего вида Уинстона, стоящего перед зеркалом в Министерстве любви, продолжают размышления автора эссе о парижской больнице: «Что вы? Мешок с грязью. ... Если вы – человек, то таково человечество» [18, р. 901]. В этом свете становится яснее, почему Оруэлл, сообщая в 1946 г. о намерении написать новый роман после семилетнего перерыва, констатирует: «Этот роман обязательно обернется неудачей, поскольку *всякая книга – неудача*» [10, р. 7]. Так писатель

⁵ Следует в этой связи указать на развитие схожих тем в эссе «Лир, Толстой и шут» (1947), «Размышления о Ганди» (1949).

⁶ Стоит отметить параллель между «номерами» из больничной палаты (например, пациентом по прозвищу «Номер 57») и «номерами» из романа Е. Замятина «Мы», прочитанного Оруэллом незадолго до написания очерка.



заранее характеризовал роман, финал которого вполне заслуживает наименования “unhappy ending”. Можно думать, что есть связь между поражением центрального персонажа романа, Уинстона Смита, ощущающего себя «человеком вообще», «последним человеком», уходящим в небытие, и «неудачей», которой должна, по мысли Оруэлла, обернуться и всякая книга, и всякая жизнь, заканчивающаяся распадом «я». С этой точки зрения последний роман Оруэлла соединяет в себе разнообразные варианты решения проблемы, представленные в предыдущих произведениях: все их центральные персонажи в конечном счете принимают свой удел, отказываясь от «бунта», выделяющего их из мира. Литературное творчество в этом свете становится способом (заведомо тщетным) борьбы против небытия, протестом: на этом основании Оруэлл сравнивал труд писателя с плачем младенца, требующего внимания [10, р. 7]. Все литераторы, по Оруэллу, «тщеславны, эгоистичны и ленивы» (“vain, selfish, and lazy”) – в том смысле, что они, в отличие от «человеческой массы», не готовы отказаться от «чувства индивидуального бытия» (“abandon the sense of being individuals”) и посвятить себя «жизни для других», т. е. не готовы отказаться от своего «я», растворить его в жизни других. Вместо этого творческие люди – избранное меньшинство – до последнего момента своевольно отстаивают ту грань, которая выделяет их «я» из внешнего мира (“determined to live their own lives to the end”) [10, р. 7]. Именно это стремление отстоять свое «я», выделить его из мира и защитить от небытия роднит художника и младенца – и оно в известном отношении обречено на неудачу.

В своем понимании творчества Оруэлл продолжает литературную традицию рубежа XIX–XX вв., особым образом открывшую для себя «необратимость времени» и поставившую цель «трансформации себя в книгу» в смысле «противопоставления личного артистизма – смерти, гнетущему “всё течёт”, пустоте мира без “я”, своеобразного «поиска абсолюта через творчество» [19, с. 259]. В качестве самого важного, глубинного мотива, побуждающего писателя работать, Оруэлл указывает на некую «тайну» (“a mystery”). Создание каждой книги – «чудовищная, истощающая все силы борьба, подобная продолжительному приступу чудовищной болезни», на которую писатель ни за что не решился бы, «если бы его не понуждал некий демон» (“some demon”) [10, р. 7]. Оруэлл пытается отождествить «демона» с «инстин-

ктом», рационализировать это начало и сразу же берет сказанное назад, признавая, что этот «демон», в отличие от детского эгоизма, предполагает внутреннее противоречие: с одной стороны, творчество выделяет художника из мира, с другой стороны, оно побуждает *отказаться* от своей личности (“efface one’s own personality”), сделав содержанием произведения *увиденное*: «Хорошая проза подобна оконному стеклу» [10, р. 7]. Тайна, о которой идет речь, становится для пишущего своеобразной «гарантией» его собственного существования: она одновременно и «субъективна», так как действует в глубине души и образует ее «фундамент» (“the very bottom”), и «объективна», поскольку остается некоей «непостижимой» и «непреодолимой» силой, воспринимающейся как нечто внешнее для человеческого «я». Эта тайна обещает как бы синтез, сохранение личность и вместе с тем – подлинное погружение во внешний мир. Осознание «неудачи», на которую обречен художник, по-своему предполагает завершение эпохи «автономного индивида», т. е. необходимость в новой творческой программе.

Вторая тема, настойчиво обращающая на себя внимание, когда речь идет о путях развития или деградации индивида у Оруэлла, – тема зла, которое в художественной ткани романов Оруэлла не тождественно смерти и небытию⁷. Роман «Дни в Бирме» обязан своим мрачным колоритом отнюдь не только интригам судьбы У По Кина; стихия мамоны, воплощением которой является этот божок с кроваво-красным ртом (“perfect teeth, blood-red from betel juice”), действует повсеместно [11, р. 76]. Символическим указанием на нее является своеобразный фрагмент импровизированной «черной мессы», который Флори напевает, созерцая с холма город Кьяктаду: “‘Bloody, bloody hole!’ he thought, looking down the hill. And ... he began to sing aloud, ‘Bloody, bloody, bloody, oh, how thou art bloody’ to the tune of ‘Holy, holy, holy, oh how Thou art holy’”⁸ [11, р. 81]. Здесь также присутствует образ крови (“bloody”), предвосхищающий финал

⁷ По выражению В. А. Чаликовой, зло у Оруэлла «управляет жизнью так властно и последовательно, что порой кажется, что “оно”, это скрытое зло, и есть жизнь» [21, с. 18].

⁸ Флори называет свое тайное несогласие с «сахитами», проявляющееся лишь украдкой, «маленькой черной мессой» (“a little Black Mass on the sly”, *Burmese Days*. Р. 97). Г. Боукер обращает внимание, что в романе «Да здравствует фикус» (“Keep the Aspidistra Flying”) сатирическое обличение мамоны (“the money-god”, по выражению Оруэлла) вынесено в эпиграф, переименованный 1 Кор. 13 [22, р. 170].



романа. У читателя возникает ощущение, что жизненный путь Флори, заканчивающийся самоубийством, был предопределен изначально: его «беды» начались еще «в утробе матери», когда «случай (chance) наградил его сизой меткой во всю щеку» [11, р. 110]. Это же пятно, «дьявольское уродство» Флори, усиливающее в глазах Элизабет Лакерстин его публичное унижение, становится в конечном счете причиной катастрофы и гибели центрального персонажа (“It was, finally, the birthmark that had damned him”) [11, р. 244].

История Флори, проходящего один «этап становления» за другим [11, р. 110], изображается как своеобразная пародия на роман воспитания – «становление» означает в данном случае моральную и физическую деградацию. Родимое пятно, подобно отсутствующей тени Петера Шлемиля, выделяет Флори среди сверстников в школе и делает его изгоем – и оно же обнажает в мальчике ревностное стремление не только занять свое место в школьной иерархии, но и унижить обидчиков. Встраиваясь в мировой порядок, Флори приобщается к власти, он подчиняется, унижается, отрекается от себя – и вместе с тем утверждает себя, унижая других. Надежда на новую жизнь, появившаяся у Флори с приездом Элизабет Лакерстин, иллюзорна: Флори мечтает о «цивилизованной девушке, не пакка-мемсахиб» [11, р. 114], которая бы дала ему силы вырваться из засасывающего его водоворота одиночества, – но Элизабет «самой природой предназначена» именно для роли образцовой мемсахиб [11, р. 249]. Читателю, в отличие от Флори, это обстоятельство известно изначально, поэтому даже те части романа, в которых Флори оживляется и предчувствует возможное перерождение, напоминают об античной трагедии, герой которой, думая, что он борется против рока, на деле лишь ускоряет катастрофу⁹. Тему злого рока дополнительно

подчеркивают некоторые эпизоды романа: например, землетрясение прерывает Флори как раз в тот момент, когда он собирался сделать предложение Элизабет, которое, по всей вероятности, было бы принято; сразу же после этого обстановка меняется из-за прибытия лейтенанта Веррелла, затмившего Флори в глазах Элизабет и ее тетушки. Та же последовательность событий (резкий переход от благополучия к несчастью) повторяется во второй раз: решительный удар, сломивший Флори, обрушивается на него, когда он впервые решился выступить против общественного мнения и проявил себя в чрезвычайных обстоятельствах. Именно в этот момент происходит катастрофа: из героя, которому Элизабет – уже во второй раз – едва не ответила согласием, Флори вновь превращается в изгоя. «Осуждение» Флори означает не просто возвращение к исходному положению: любовь к Элизабет казалась ему – вполне в духе литературной традиции – последней дорогой к спасению, осмысленному и наполненному бытию; с ее появлением в нем вновь пробудилась «способность страдать, а главное – надеяться» [11, р. 245]. Отказ Элизабет завершает «воспитание» Флори: он окончательно уверяется, что тоска по чему-то высшему, светлому и чистому (а также – мещанскому; символ этого чувства – дом с роялем) – заведомо безнадежна и доставляет лишь мучения. Под воздействием этого «урока» Флори совершает самоубийство. Принципиальный характер этого поступка подчеркивается тем, что Флори перед этим убивает свою собаку, уверяя, что не причинит ей вреда (т.е. лишь избавляет ее от страданий).

Тема рока, играющего с центральным персонажем романа, дополняется ироничным штрихом в последней главе, сообщающей, что У По Кин так и не смог осуществить часть своего жизненного плана – построить пагоды, которые бы искупили его многочисленные злодеяния, и сам оказался жертвой судьбы [11, р. 249]. При всей пародийности такого наказания злодея после его полного торжества, У По Кин – не только кукловод, властитель, но и «неудачник». Путь этого персонажа протекает под знаком преклонения перед властью как таковой, воплощенной в образах английских солдат, колониальной администрации, судьи и т.д. Иронически отмечая, что У По Кин достиг «всего, чего может добиться смертный» [11, р. 249], повествователь подчеркивает, что У По Кин еще при жизни превращается в «крокодила», «огромного фарфорового божка» или

⁹ Связь этого романа с жанром трагедии становится еще более заметной, если учесть «геометрическое» распределение 25 глав романа на условные части, каждая по пять глав, напоминающие пять действий. Первые пять глав образуют экспозицию; Флори впервые знакомится с Элизабет в 6-й главе, к 15-й главе (2-е и 3-е действие) после череды неудач он добивается определенного успеха и почти делает предложение, которого ждет Элизабет; с 16-й главы Флори в немилости, так как его вытесняет Веррелл, и лишь в конце 20-й главы он вновь начинает рассматриваться как «подходящая партия» для Элизабет (4-е действие); главы 21 и 22 превращают Флори в героя, в 23-й Веррелл окончательно уезжает и «акции» Флори в глазах Элизабет достигают максимума; в 24-й главе происходит катастрофа; 25-я глава – эпилог, сообщающий, в частности, что Элизабет удачно вышла замуж за представителя комиссара.



«паразита», растворяется в избранной им среде, в то время как Флори теряет свой облик лишь после смерти (шрам его обесцвечивается, имя и обстоятельства жизни мгновенно забываются).

Символическое выражение двух аспектов центральной проблемы в романе «Дни в Бирме» дано в двух образах: насекомых, «совершивших самоубийство с помощью керосиновой лампы» (“had committed suicide against the petrol-lamp”) [11, р. 244], и прозрачной, почти невидимой ящерицы, охотящейся на мотылька как раз в тот момент, когда Флори нажимает на спусковой крючок [11, р. 246]. Полет мотылька к лампе, заканчивающийся гибелью, напоминает о ситуации Флори: в отличие от других англичан, вполне довольных жизнью в Индии и своим будущим, Флори страдает из-за присущего ему стремления к некоей высшей, подлинной жизни, которое в конечном счете и приводит к его обособлению, одиночеству и самоубийству; но эта смерть произошла не без внешнего воздействия, незаметного для Флори, но вполне очевидного для читателя, – образом этой силы становится полупрозрачная ящерица, не видимая для мотылька.

В других произведениях Оруэлла 1930-х гг. тема зла как повсеместно действующей силы отходит на второй план, но не исчезает. Очерк «Фунты лиха в Париже и Лондоне» открывается рассказом Шарли о его извращенных похождениях под улицами Парижа, в центре которых – вождение, садизм, желание проявлять власть, причиняя другим страдания. Некий дьявольский ритуал совершается в окрашенном в красный цвет подземном царстве, «в недрах пирамиды» (“at the heart of a pyramid”) [22, р. 18]; символическим ключом, открывающим доступ к этому святилищу, в котором свет льется будто сквозь чаши с кровью, становится тысяча франков. Все это Шарли именует проникновением в тайны подлинной любви; его монолог оказывается одним из центральных элементов своеобразной «увертюры», открывающей очерк. Черная месса появляется в третьей главе романа «Дочь священника»: ее произносит бывший клирик, мистер Толбойс, славословящий «Люцифера, князя воздушного» на тот же мотив, что и Флори [12, р. 355]. Эта часть третьей главы занимает особое место в структуре романа (она оформлена в виде драматического фрагмента и тем самым выделена); для Дороти слова «этого ужасного расстриги с Трафальгарской площади» становятся концентрированным

выражением метафизического бунта против Бога-властителя, для которого рождение и смерть разумных существ – всего лишь «развлечение» (“diversion”) [12, р. 423]. И хотя Дороти не планирует присоединиться к «черной мессе» (как ей это полусуто предлагают Толбойс и Уорбертон), она ощущает присутствие «князя воздушного» в образе понизывающего до костей ночного холода, противопоставить которому можно либо механически повторяющиеся слова молитв (начало романа), либо «горшок с клеем на печи», т.е. маленький и заведомо недостаточный источник тепла, «склеивающего» расколотый мир.

В романе «Да здравствует фикус»¹⁰ образ «черной мессы», искажающей сами понятия о Боге, добре и свете, появляется в эпитафии, где приводится «адаптированная» цитата из гимна любви ап. Павла («Если я говорю языками человеческими и ангельскими, а любви не имею...», 1 Кор. 13:1–7, 13), в которой слово «любовь» последовательно заменено на слово «деньги», «мамона» (“money”). Образ «денежного божества» и тема подмены, искажения священных понятий сопровождают Гордона на протяжении всего романа. Утверждая, что он «объявил войну мамоне» [13, р. 604], Гордон на самом деле не пытается преодолеть ее закон (“the money code” [13, р. 603]), оказаться «по ту сторону» респектабельности, приличия, проблем самооценки – не случайно он, в отличие от рассказчика «Фунтов лиха» или Дороти, неизменно остается в четырех стенах, не выходит «на дорогу». Он неспособен найти иное, подлинное основание для своего бытия, «древо жизни». (Такое бессилие найти иной источник жизненной энергии подчеркивает формула, внезапно приходящая Гордону на ум в финале романа: “The aspidistra is the tree of life” [13, р. 732].) Поэтому он оказывается не *противником* мамоны, а ее поклонником, выбирает худший из путей, «поклоняется богатству, но терпит неудачу в погоне за ним» [13, р. 603]. Намерение бороться против мамоны очевидным образом отсылает не столько к социалистическим программам, которые Гордон мельком обсуждает с другом-издателем, сколько к Евангелию: «блаженны нищие» (Лк. 6:20), «не заботьтесь для души вашей, что вам есть и что пить, ни для тела вашего, во что одеться»

¹⁰ Название “Keep the Aspidistra Flying” отсылает к тому же Толбойсу, который напевает эту фразу на мотив “Deutschland, Deutschland über alles”.



(Мф. 6:25), «не можете служить Богу и маммоне» (Мф. 6:24). Однако на деле эта борьба совершается под знаком эгоизма, подросткового бунта, нежелания превращаться в одного из множества безликих «маленьких людей» (“little docile cit”) [13, р. 606], повторяют «путь всякого человека» [13, р. 731]. В размышлениях Гордона подспудно звучит тема *власти*, он желает строить себя по образцу Цезаря или Люцифера («лучше править в аду, чем прислужить в раю»), – но оказывается всего лишь в роли «мелкого беса» или осужденного грешника («лучше прислуживать в аду, чем прислуживать в раю, коли на то пошло») [13, р. 603]. Противопоставляя человеку «образованному» рабочих из «низших классов», у которых «в жилах течет кровь, а не деньги», Гордон дает характеристику самому себе: у него, получается, вместо крови – деньги (причем наблюдается «малокровие»). Следовательно, эпиграф описывает не внешний мир, с которым поэт вступает в борьбу, но самого персонажа. Это *он сам* втайне совершает «черную мессу», думая, что бросает вызов внешнему миру, а на самом деле – выражая себя. Это *он* называет единственное свое бесспорно доброе дело – заботу о Розмари и ребенке – капитуляцией перед «законом мамоны», принятием скрытого в сердце «вожделения» (“he had acknowledged his desire and surrendered to it”) [13, р. 731] и тем самым в очередной раз меняет места слова «любовь» и «деньги».

С особенной силой тема зла как вездесущей стихии, играющей человеком, провоцирующей бунт лишь для того, чтобы вернее погубить восставшего, уничтожить его личность, появляется в романе «1984» (*Nineteen Eighty-Four*, 1947–1948, публ. 1949). В нем содержатся указания на то, что темная сила, разрушающая Уинстона, имеет не человеческую природу: продолжительная слежка не объясняет того обстоятельства, что голос О’Брайена присутствовал в снах Уинстона задолго до того, как тот услышал его наяву. Сон, спровоцировавший внутреннее брожение центрального персонажа, имел место за семь лет до начала действия романа [18, р. 757]; О’Брайен утверждает, что на протяжении именно такого срока руководит Уинстонам, сравнивая себя с режиссером мистериальной драмы о изобличении еретика [18, р. 898]. Следует учитывать, что сны Уинстона имеют особую связь с реальностью. Самый заметный случай – видение «Золотой страны» [18, р. 760], которое предвосхищает появление очень похо-

жего пейзажа наяву [18, р. 816]. Уинстон ощущает, что его сны имеют своего рода пророческое значение. Они получают подтверждение через детали окружающего мира, так вокруг Уинстона складывается целая сеть воображаемых образов (“imaginings”) [18, р. 844], подталкивающих его к определенным мыслям и поступкам и при этом обманчивых: все они – часть той «драмы», о которой говорил О’Брайен, ведущей к финальному отказу Уинстона от себя, отречению от матери и принятию *власти* как божества. Уинстон тем самым доводит до предела линию, намеченную в образах Шарли, Гордона, ищущего власти над Розмари, Боулинга-подростка, ощущавшего, что приобщается к «мужской» стихии, когда зло подшучивает над окружающими, ловит рыбу и топчет живых птенцов, и других подобных персонажей [14, р. 467].

Итак, можно утверждать, что мысль Оруэлла постепенно развивалась на протяжении 1930–1940-х гг. Хотя центральные персонажи большинства его романов не совершают самоубийства (а иногда обретают даже относительное благополучие), они все же обостренно переживают течение времени, свою смертность, мимолетность всего ценного и прекрасного; их попытки взбунтоваться, выделиться из окружающего мира обречены на неудачу; большинство из них так или иначе пасуют перед стихией тьмы, пустоты, обмана. Устойчивое воспроизведение этих тем создает образ неизбежного краха, «неудачи», ожидающей всякого человека. С этой точки зрения получают новое значение размышления Оруэлла о смысле творчества и о завершении эпохи «автономного индивида», как бы подводящие итог литературному освоению субъективности в литературе XIX и начала XX в.

Список литературы

1. Кабанова И. В. Английский роман тридцатых годов XX века. Саратов : Изд-во Саратовского ун-та, 1999. 98 с.
2. Rossi J., Rodden J. A political writer // The Cambridge Companion to George Orwell / ed. by J. Rodden. Cambridge ; New York : Cambridge University Press, 2007. P. 1–11. <https://doi.org/10.1017/CCOL0521858429.001>
3. Ingle S. George Orwell: A political life. Manchester ; New York : Manchester University Press, 1993. 146 p.
4. Толмачёв В. М. Где искать XIX век? // Зарубежная литература второго тысячелетия: 1000–2000 : учеб. пособие / под ред. Л. Г. Андреева. М. : Высшая школа, 2001. С. 117–185.
5. Small C. The Road to Miniluv: George Orwell, the State, and God. London : V. Gollancz, 1975. 220 p.



6. Кабанова И.В. Документальное и вымышленное в автобиографии: Джордж Оруэлл и Сирил Конноли // Филологический класс. 2012. № 2 (28). С. 107–112.
7. Orwell G. Review of «Byron and the Need of Fatality» by Charles du Bos // The Collected Essays, Journalism and Letters : in 4 vols. / ed. by S. Orwell, I. Angus. Vol. 1: An Age Like This, 1920–1940. New York : Harcourt Brace Jovanovich, 1968. P. 95–97.
8. Orwell G. Literature and Totalitarianism // The Collected Essays, Journalism and Letters : in 4 vols. / ed. by S. Orwell, I. Angus. Vol. 2: My Country Right or Left, 1940–1943. New York : Harcourt Brace Jovanovich, 1968. P. 134–137.
9. Orwell G. Notes on the Way // The Collected Essays, Journalism and Letters : in 4 vols. / ed. by S. Orwell, I. Angus. Vol. 2: My Country Right or Left, 1940–1943. New York : Harcourt Brace Jovanovich, 1968. P. 15–18.
10. Orwell G. Why I Write // The Collected Essays, Journalism and Letters : in 4 vols. / ed. by S. Orwell, I. Angus. Vol. 1: An Age Like This, 1920–1940. New York : Harcourt Brace Jovanovich, 1968. P. 1–7.
11. Orwell G. Burmese Days // Orwell G. Animal Farm; Burmese Days; A Clergyman's Daughter; Coming up for Air; Keep the Aspidistra Flying; Nineteen Eighty-Four. London : Secker & Warburg, Octopus, 1976. P. 69–249.
12. Orwell G. A Clergyman's Daughter // Orwell G. Animal Farm; Burmese Days; A Clergyman's Daughter; Coming up for Air; Keep the Aspidistra Flying; Nineteen Eighty-Four. London : Secker & Warburg, Octopus, 1976. P. 254–425.
13. Orwell G. Keep the Aspidistra Flying // Orwell G. Animal Farm; Burmese Days; A Clergyman's Daughter; Coming up for Air; Keep the Aspidistra Flying; Nineteen Eighty-Four. London : Secker & Warburg, Octopus, 1976. P. 575–737.
14. Orwell G. Coming Up for Air // Orwell G. Animal Farm; Burmese Days; A Clergyman's Daughter; Coming up for Air; Keep the Aspidistra Flying; Nineteen Eighty-Four. London : Secker & Warburg, Octopus, 1976. P. 431–571.
15. Orwell G. Nineteen-Eighty Four // Orwell G. Animal Farm; Burmese Days; A Clergyman's Daughter; Coming up for Air; Keep the Aspidistra Flying; Nineteen Eighty-Four. London : Secker & Warburg, Octopus, 1976. P. 742–925.
16. Orwell G. How the Poor Die // The Collected Essays, Journalism and Letters : in 4 vols. / ed. by S. Orwell, I. Angus. Vol. 4: In Front of Your Nose, 1945–1950. New York : Harcourt Brace Jovanovich, 1968. P. 223–233.
17. Orwell G. Tolstoy, Lear and the Fool // The Collected Essays, Journalism and Letters : in 4 vols. / ed. by S. Orwell, I. Angus. Vol. 4: In Front of Your Nose, 1945–1950. New York : Harcourt Brace Jovanovich, 1968. P. 287–302.
18. Orwell G. Nineteen Eighty-Four // Orwell G. Animal Farm; Burmese Days; A Clergyman's Daughter; Coming up for Air; Keep the Aspidistra Flying; Nineteen Eighty-Four. London : Secker & Warburg, Octopus, 1976. P. 741–925.
19. Толмачёв В. М. О границах символизма // Вестник Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета: Филология. Философия. История. 2004. № 3. С. 247–267.
20. Чаликова В.А. Жанровые и автобиографические источники романа Оруэлла «1984» // Феномен утопии в общественном сознании и культуре : сб. науч. тр. памяти В. А. Чаликовой. М. : ИНИОН РАН, 2021. С. 14–75. <https://doi.org/10.31249/utopia/2021.00.02>, EDN: SBCCHT
21. Bowker G. Inside George Orwell: A biography. New York : Palgrave Macmillan, 2003. 496 p.
22. Orwell G. Down and Out in Paris and London. London : Gollancz, 1933. 288 p.

Поступила в редакцию 21.10.2025; одобрена после рецензирования 04.11.2025; принята к публикации 10.02.2026
The article was submitted 21.10 .2025; approved after reviewing 04.11.2025; accepted for publication 10.02.2026