

УДК 821.111-3 Хаксли + 82.091

В. С. Рабинович
М. И. Бабкина

«БЫВШИЙ АВТОБИОГРАФИЧЕСКИЙ ГЕРОЙ» КАК ПЕРСОНАЖ ПОЗДНИХ РОМАНОВ ОЛДОСА ХАКСЛИ

В статье рассматривается образ «бывшего автобиографического героя» в поздних романах Хаксли «После многих лет умирает лебедь» и «Остров» как результат трансформации проходящего через все раннее творчество Хаксли образа «автобиографического героя» и ретроспективной критической рефлексии по отношению к нему. Если «автобиографический герой», проходящий через абсолютное большинство романов Хаксли 1920-х — середины 1930-х гг., является своеобразной «синхронной» художественной проекцией авторской личности и мирознания писателя (прежде всего, его позиции «абсолютного сомнения»), то «бывший автобиографический герой» может рассматриваться как проекция ретроспективного «я-образа» Хаксли. Этот образ отражает критическую рефлексию сформулировавшего свою «положительную программу» позднего Хаксли по отношению к своей прежней позиции «абсолютного сомнения». Соответственно, «бывший автобиографический герой» в поздних романах Хаксли предстает как носитель гносеологически и нравственно ущербной позиции. Особое внимание в статье уделено культурному фундаменту, на который опираются «бывшие автобиографические герои» в поздних романах Хаксли, их диалогу с культурными источниками прошлого.

К л ю ч е в ы е с л о в а: «автобиографический герой»; «бывший автобиографический герой»; рефлексия; «абсолютное сомнение»; «положительная программа»; прецедентный бэкграунд; эволюция.

Особое место в образной системе Хаксли занимает герой, которого писатель наделяет собственными биографическими и психологическими чертами

РАБИНОВИЧ Валерий Самуилович — доктор филологических наук, профессор, профессор кафедры русской и зарубежной литературы Уральского федерального университета (e-mail: v.s.rabinovich@at.urfu.ru).

БАБКИНА Мария Игоревна — преподаватель кафедры иностранных языков департамента лингвистики Уральского федерального университета (e-mail: mar-babkina@yandex.ru).

© Рабинович В. С., Бабкина М. И., 2019

и по отношению к которому в мировом литературоведении активно применяется понятие «автобиографический герой».

Место «автобиографического героя» в системе характеров романов Хаксли ранее рассматривалось рядом зарубежных и отечественных ученых, концептуально исследующих творчество этого писателя, таких как Д.-Р. Годффри [8], Г. Уоттс [15], Б. Кришнан [13], Н. К. Ильина [2], Г.-А. Нанке [14] и др. К проблематике эволюции «автобиографического героя» у Хаксли, а также к исследованию прецедентного бэкграунда «автобиографических» и «бывших автобиографических» героев Хаксли обращались ранее и авторы данной статьи [1, 3].

В статье в фокусе нашего внимания оказываются непосредственно «бывшие автобиографические герои»: этим понятием мы будем называть претерпевших существенную трансформацию героев двух поздних романов О. Хаксли: в романе «После многих лет умирает лебедь» (1939) это Джереми Пордидж, в утопии «Остров» (1962) — Уилл Фарнеби, которые, являясь по целому ряду важных параметров продолжателями галереи «автобиографических героев» ранних романов Хаксли, уже перестают быть проекцией его авторского «я».

В относительно ранних произведениях писателя такой «автобиографический герой» все более явно становится отражением авторской судьбы и, главное, эволюции образа мира Хаксли, преодолевает те же кризисы и сомнения, высказывает близкие автору идеи — социальные, эстетические, философские.

По мере изменения взглядов Хаксли меняется и «взростает» и его «автобиографический герой». Так, «автобиографический герой» самого раннего романа «Желтый Кром» — так же, как и Хаксли, начинающий писатель — еще только выходит к обретению собственной картины мира, базирующейся на «абсолютном сомнении», при этом он пропускает через себя разные картины мира, представленные в виде «голосов» разных героев.

Теодор Гамбрил из написанного двумя годами позже романа «Шутовской хоровод» (1923) уже осуществляет действенный разрыв с традиционной системой ценностей — он покидает школьную церковь (как воплощение этой системы) с «карнавализирующей» идеей «патентованных пневматических брюк» [7, 66; 10, 51]¹, облегчающих стояние на молитве, т. е. общение с Богом, и оказывается втянутым в круговорот также равноценных и равно ущербных идей и образов мира (персонифицированных в других героях).

Филип Куорлз из романа «Контрапункт» (1928) — уже зрелый человек, он полностью утвердился в своей позиции «абсолютного сомнения», хотя и иронизирует по этому поводу, осознавая условность и относительность собственной позиции.

В пьесе «Мир света» (1931), написанной Хаксли в преддверии своего глубочайшего мировоззренческого кризиса 1932–1936 гг., «автобиографический герой» Хьюго Венхэм еще занимает характерную для «докризисного» Хаксли позицию «абсолютного сомнения», но уже тяготится ею, мечтает о положительном идеале:

¹ Здесь и далее полужирным шрифтом выделяется ссылка на оригинальный источник — роман О. Хаксли на английском языке.

«Стать верующим... Человеком, который почитает Бога... Только живой человек может найти живого Бога (перевод наш. — Авт.)» [12, 152].

По ходу действия пьесы «автобиографический» Хьюго Венхэм, в отличие от самого Хаксли начала 1930-х гг., все же приходит к положительному идеалу. Автор таким образом словно бы моделирует через «автобиографического героя» собственное возможное преобразование, подставляя на место позитивного идеала своего героя хорошо известную самому писателю «лоуренсовскую» систему ценностей (для самого Хаксли эта система ценностей совершенной не была).

В романе «Слепой в Газе» (1936) «автобиографический» Энтони Бивис (как и сам Хаксли в 1930-е гг.) переживает ценностный и мировоззренческий кризис и обретает в результате некие позитивные идеалы, которые в романе уже обозначены. Это, в первую очередь, признание осмысленности мироздания и необходимости его совершенствования, а также ценности пацифизма, которые демонстрирует и другой персонаж «Слепого в Газе», Миллер, вписывающийся в галерею «героев-резонеров» из последующих романов.

Отметим, что «автобиографический герой» в романе «Слепой в Газе» изображен в ретроспективе, причем календарно датированные записи Энтони Бивиса, с 1932 по 1934 г., отображают образ мира самого Хаксли в переломный период его эволюции. Фактически на художественное действие романа спроецирована эволюция мирознания писателя, включающая в себя и период «абсолютного сомнения», и выход к системе позитивных ценностей.

В последующих романах Хаксли автобиографический герой трансформируется в **«бывшего автобиографического героя»** (это, прежде всего, Джереми Пордидж из «После многих лет умирает лебедь» и Уилл Фарнеби из «Острова»). По своей биографии, своим личностным чертам и своему образу мира он сохраняет родственность «автобиографическим героям» ранних произведений Хаксли. Однако теперь, с позиции вновь обретенного положительного идеала, взгляд Хаксли на этих героев, скорее, ретроспективно-критический, являющийся своеобразной проекцией критического взгляда Хаксли на себя в прошлом и, главное, на собственную прежнюю позицию «абсолютного сомнения». И если в относительно ранних романах Хаксли позиция «автобиографического героя» совпадала с авторской позицией, то в более поздних романах писателя появляются «герои-резонеры», обосновывающие вновь обретенную Хаксли «положительную программу», а «бывший автобиографический герой» оказывается в общем ряду носителей «ложных» картин мира.

Итак, «бывшие автобиографические герои» Джереми Пордидж из «После многих лет умирает лебедь» и Уилл Фарнеби из «Острова» — так же блестяще образованные гуманитарии, занимающиеся научным (Джереми Пордидж) или литературным (Уилл Фарнеби) творчеством. Для самого Хаксли тяжелейшей травмой юности была мучительная онкологическая смерть матери; опыт потери именно в детстве или юности и именно по онкологической причине горячо любимого близкого человека переживают «автобиографические герои» Хаксли Теодор Гамбрил и Энтони Бивис, а в жизни «бывшего автобиографического героя» Уилла Фарнеби источником первого чувства подлинной утраты стала онкологическая

смерть тетушки Мэри. Того же Уилла Фарнеби из «Острова» объединяет с собственно «автобиографическими героями» Хаксли и с самим Хаксли факт сложных взаимоотношений с отцом.

Однако же более значимы в контексте эволюции мирознания Хаксли мировоззренческие пересечения «бывшего автобиографического героя» Хаксли с его «автобиографическим героем» и с самим писателем, общность рефлексии по поводу одних и тех же социальных, философских, нравственных и эстетических проблем, а также объединяющая их «культурологичность», «цитатность» мировоззрения. «Бывший автобиографический герой» из относительно поздних романов Хаксли, подобно «автобиографическому герою» из его более ранних романов, находится в состоянии перманентной «игры» с мировой культурой, однако если в более ранних романах Хаксли эта «игра» отражает «абсолютное сомнение» самого Хаксли, то такая же «игра» с мировой культурой «бывших автобиографических героев» Джереми Пордиджа и Уилла Фарнеби уже позиционируется по отношению к обретенному позитивному идеалу самого Хаксли.

Итак, в пространстве Джереми Пордиджа из «После многих лет умирает лебедь» свободно сосуществуют самые разные образы и символы мировой культуры и искусства, большая часть которых не включена в пространство истинных ценностей, хотя и не противопоставлена им явно. Скорее, это нечто пограничное, украшающее жизнь интеллектуала, который, по его собственному признанию («Ваш скромный ученый... даже и не хочет докапываться ни до какого смысла» [6, 272; 9, 219]), не делает явных ценностных различий между произведениями культуры и искусства, которые либо соответствуют, либо не соответствуют его эстетическому вкусу, но тем не менее являются признанными шедеврами и уже поэтому заслуживают внимания.

«Бывшему автобиографическому герою», интеллектуалу Джереми Пордиджу «...всегда было трудно переваривать прямые, непосредственные впечатления, это всегда более или менее выводило его из равновесия. Жизнь становилась безопасной, вещи обретали смысл, только если их переводили в слова и заключали в книжный переплет» [6, 25; 9, 19]. Стремление облечь реальность в эстетическую, прежде всего литературную, форму приводит к тому, что речь и мысли Джереми пересыпаны культурологическими аллюзиями и отсылками.

«Культурологические» ассоциации (причем больше «декорирующего» нежели ценностно ориентирующего характера) появляются в первых строках романа: «культурологичен» даже условный знак, с помощью которого Джереми и «цветной» шофер должны узнать друг друга на вокзале, — это томик стихов Вордсворта. Затем неожиданная мысль заставляет Джереми Пордиджа задуматься: «...а не принято ли здесь пожимать руку шоферам?» [6, 5; 9, 3]. Интеллектуал Джереми и эту мысль не оставляет без культурологической аналогии, вспоминая знаменитую формулу писателя Р. Киплинга: «...просто чтобы показать, что ты не корчишь из себя важную птицу, хотя твоей стране и выпало на долю нести *бремя Белого Человека?*» [6, 6; 9, 3]. «Кипплинговская» аллюзия возникает в сознании Джереми Пордиджа в момент «практического» решения — подать или не подать руку чернокожему шоферу, но в результате никаких зримых последствий не имеет: «В конце

концов он решил воздержаться. Точнее, решение было принято за него» [6, 6; 9, 3]. В данном случае отсылка к тексту Р. Киплинга, скорее, декорирует реальность и является атрибутом сознания Джереми Пордиджа, который не делает ценностных различий между множеством известных ему образцов культуры.

Примечательно, что на пути к замку Стойта (символизирующему в романе существующее «ложное» мироустройство) «культурологичный» Джереми воспринимает окружающий его «потребительский рай» в обилии культурологических контекстов (многие из которых изначально заданы и отчетливо видимы; другие — не столь явны, но без труда «вычитываются» интеллектуалом Джереми). Но все эти контексты и подтексты (как за окном машины, в которой едет Джереми, так и в его собственном сознании) образуют хаотическое нагромождение, лишённое объединяющих смыслов.

Далее уже во владениях Стойта, глядя на апельсиновые поля, Джереми вспоминает цитаты из Гете и Марвелла, в которых так или иначе упомянуты эти южные фрукты: «*“Im dunklen Laub die goldn Orangen gluhen”*², — пробормотал он про себя, а затем: “Меж ветвей блестят они. Как фонарики в тени”. У Марвелла, решил он, лучше, чем у Гете. И апельсины словно заблестели ярче, обрели большую значимость» [6, 25; 9, 19]. Эти цитаты, как и другие культурные символы, оказываются легко вписаны в пространство владений Стойта, олицетворяющих «ложный» мир и образ жизни, и являются, с легкой руки Джереми Пордиджа, «декорацией» этого образа жизни и никак не противостоят ему.

В последнем романе Хаксли «Остров» (1962) в роли «бывшего автобиографического героя» — т. е. носителя теперь ретроспективно критически оцениваемой Хаксли позиции «абсолютного сомнения» — выступает Уилл Фарнеби. Его сознание, подобно сознанию всех прочих «автобиографических героев» и «бывших автобиографических героев» Хаксли, «интертекстуально» и «цитатно». Впрочем, «бывший автобиографический герой», интеллектуал Уилл Фарнеби, порой использует в своей речи различные отсылки и аллюзии достаточно случайно, некоторые из них невозможно отнести к какой-либо системе ценностей — возможно, потому, что у самого Фарнеби ценностной основы нет, он остается на чуждой для «позднего» Хаксли позиции абсолютного скептицизма. И наряду с ценностно окрашенными для Уилла Фарнеби «баховскими», «блейковскими», «рембрандтовскими» образами, которые возникают в его сознании и подсознании в моменты прозрения, в его мыслях и речи много случайных упоминаний, отсылки, аллюзий; его мысль и речь «цитатны» — он словно бы мыслит уже существующими в культуре сюжетами, образами, мотивами, смыслами, которые образуют в его мысли и в его речи причудливую мозаику. Так, в самом начале романа Уиллу Фарнеби вдруг припомнилась «...любимая из поэтических строк: “Ты спросишь: кто поддержит разум мной?” Ответ: сгустившаяся эктоплазма, ранний Дали» [5, 9; 11, 11]. Далее, в разговоре с одной из жительниц утопического острова Пала, Фарнеби касается вопроса разнообразия взглядов на мир — и сразу же вводит разговор в прецедентный контекст: «А как надо смотреть на людей? — спросил

² «К листе, горя, там померанцы льнут». — «Миньона», пер. С. Шервинского.

наконец Уилл. – Взглядом Фрейда или Сезанна, Пруста или Будды?» [5, 266; 11, 255–256]. Даже вспоминая о медленной и мучительной смерти от рака своей любимой тетушки Мэри, он акцентирует для себя внимание на том, что умирающая, не в силах смириться со своей участью, ненавидела в это время даже музыку Брамса, напоминаящую ей о самых счастливых днях ее молодости: «В доме напротив кто-то разучивал вальсы Брамса, которые когда-то любила играть тетя Мэри. <...> Иди и скажи им, чтобы перестали, – сказала она... пронзительным, резким голосом. <...> Но вдруг ее злорада перешла в отчаяние, и жалкая незнакомка разрыдалась» [5, 317; 11, 304–305]. Музыка Брамса – еще одна деталь, создающая общий «прецедентный» фон.

Впрочем, в поздних романах Хаксли сюжет во многом (если не в первую очередь) организован именно соприкосновением «бывших автобиографических героев», с их позицией «абсолютного сомнения», с «позитивным идеалом» (вербализованным «героем-резонером» мистером Проптером в романе «После многих лет умирает лебедь» или же воплощенным в утопическом мироустройстве из романа «Остров»). Этот «позитивный идеал» соответствует мирознанию Хаксли, обретенному после «перелома» середины 1930-х гг., и «бывшие автобиографические герои» Хаксли в определенные моменты оказываются на грани такого «перелома» и принятия открывшегося им «позитивного идеала». Эти герои как бы застыли на той черте, которую сам Хаксли преодолел в прошлом. В этом отразился взгляд писателя на самого себя в прошлом, точнее – на то, каким бы он сам мог бы быть, если бы остановился в своем поиске на определенном этапе, когда особенно трудно было найти выход из интеллектуального тупика.

Для «бывших автобиографических героев» из романов «После многих лет умирает лебедь» и «Остров» характерно сожаление (или нечто похожее на сожаление) по поводу собственной неспособности увидеть смысл, по поводу многих лет жизни, проведенных в отрицании, и по поводу образа жизни, который стал следствием непризнания неких важных, сакральных ценностей, придающих смысл человеческому существованию и в целом существованию окружающего мира.

Проблемски прозрения «бывших автобиографических героев» в обоих «поздних» романах Хаксли выражаются в похожих по смыслу словесных формулах. Джереми Пордидж «...читал все главные книги на эту тему... читал Шанкару и Экхарта, св. Иоанна Креста и индийские манускрипты, Шарля де Кондрана, и “Бардо”, и Патанджали, и Псевдо-Дионисия. ...и именно благодаря тому, что он был задет за живое, Джереми стал предпринимать самые отчаянные усилия, чтобы высмеять их не только перед другими, но в первую очередь перед самим собой» [6, 121; 9, 95].

А Уилл Фарнеби из «Острова» размышляет о себе: «“Несчастный недоумок”, – на поверхность всплыл пузырьрек иронического замечания. Бедный недоумок, который ни в одной области не говорил “да”... Так, будучи собой, он постоянно отрицал красоту и истину... Уильям Асквит Фарнеби был всего лишь испачканным фильтром, на выпуклости которого люди, природа и даже его любимое искусство появились темными от грязи и недонесшими себя полностью» [5, 324–325; 11, 312].

Соответственно, в определенные моменты Джереми Пордидж готов признать правоту слов «героя-резонера» мистера Проптера — и под их влиянием становится более критичным к цитатам и культурным аллюзиям, «начинающим» его голову. В частности, об этом свидетельствует эпизод, где Джереми рассуждает о стихах Вордсворта: «Пусть на челе твоём и нет следа // Высоких дум — близка ты к небесам, // Ты в лоне Авраамовом живешь, // Тебе доступен сокровенный Храм, // Не видим мы, но Бог с тобой всегда» [6, 167; 9, 131].

«— Тонко, и даже весьма, — вслух сказал Джереми. <...> Смысл тут внутри, как муха в янтаре. Или, вернее, мухи вовсе нет; один янтарь; янтарь-то и есть смысл» [Там же]. Вопрос, есть ли все-таки «смысл» в процитированном отрывке из Вордсворта, остается открытым для Джереми Пордиджа, но возможность такого смысла им уже подразумевается.

Уилл Фарнеби из «Острова», соприкоснувшись с утопической реальностью Острова, проникается к ней искренней симпатией — и безответственная «игра» с образами, символами, смыслами мировой культуры сменяется в его сознании «промысливанием» мироздания уже всерьез — и временным соприкосновением с неким подобием Высшей истины.

Хотя Уилл Фарнеби приехал на Остров именно для участия в уничтожении его утопического мироустройства, в конце концов он сближается с островитянами и делает попытки перенять их взгляд на мир. Вследствие этого далеко не все прецедентные источники, которые фигурируют в сознании и речи Уилла Фарнеби, являются выражением его абсолютного скептицизма — в некоторых случаях они оказываются родственными ценностям утопического Острова.

Это можно сказать, в частности, о музыке Баха, которая и в более раннем творчестве Хаксли была символом высшей гармонии, божественного начала (в то время, когда еще ни о какой «положительной программе» Хаксли речи не шло).

Да и сам Фарнеби, слушая Баха, прозревает в нем глубокий вневременной смысл: «И в каждой фразе донельзя знакомой мелодии открывалась небывалая красота, восходящая вверх, будто фонтан из множества струй, к новому откровению, столь же незнакомому и удивительному, как сама эта музыка» [5, 326; 11, 313]; «Она была... ясная, чистая, божественно пустая» [Там же]. Однако в момент наивысшего единения Уилла с мирозданием и Бах перестает быть для него олицетворением *абсолютного* духовного начала: он осознает незначительность любых духовных откровений и человеческих свершений перед лицом вечности. «Понимание без знания и лучезарное блаженство неизмеримо превосходят даже Иоганна Себастьяна Баха», — отмечает Фарнеби [5, 328; 11, 315]. Подробнее о роли музыки в романах Хаксли см. в статье [4].

Особое место в мирознании «бывшего автобиографического героя» Уилла Фарнеби — в качестве своеобразного прецедентного фундамента его рефлексии и ее взаимодействия с мирознанием обитателей Острова — занимает поэзия У. Блейка. Сравнивая состояние перманентного счастья обитателей острова Пала, которое здесь является скорее правилом, чем исключением, с неустроенностью внешнего, «цивилизованного» мира, где счастье и состояние гармонии с самим собой, наоборот, скорее исключение, чем правило, Уилл Фарнеби цитирует

У. Блейка: «На всех я лицах нахожу Печать бессилья и тоски»³ [5, 217; 11, 208]. В некоторых своих аспектах поэзия Блейка (подобно трагедии Софокла «Царь Эдип» в «Острове» и трагедиям Шекспира в романе «О дивный новый мир») в рамках романа Хаксли — еще один яркий символ «дисгармоничной» цивилизации со своими страхами, страстями, внутренними конфликтами. И в кульминационный момент, когда на Уилла снисходит озарение, он вспоминает слова Блейка: «Благодарность — это сами небеса» [5, 345; 11, 333], которые раньше, с точки зрения позиции скептицизма, казались ему «чистейшей чепухой»: «Чистейшая чепуха! Но теперь я вижу, что Блейк попросту фиксирует факт. Да, благодарность — это и есть небеса» [Там же].

Впрочем, «бывшие автобиографические герои» из поздних романов Хаксли, оказавшиеся на грани прозрения и обретения позитивного идеала, но не решившиеся перешагнуть эту грань, занимают в ценностных системах романов Хаксли «После многих лет умирает лебедь» и «Остров» разное место. Так, «бывший автобиографический герой» из романа «После многих лет умирает лебедь» Джереми Пордидж описан еще с безусловной авторской симпатией — как умный и интеллектуально честный человек, который не принес никому зла. Соприкоснувшись с «положительной программой» героя-резонера мистера Проптера и в итоге не став ее приверженцем, он тем не менее вывел для себя из этого соприкосновения «практическую» формулу: «...раз ты не можешь быть уверен, что в конечном счете творишь добро, так старайся по крайней мере никому не вредить» [6, 197; 9, 151–152].

Изначально родственный ему по взгляду на мир скептик и интеллектуал Уилл Фарнеби из «Острова» уже становится наемным соучастником уничтожения идеального, в глазах Хаксли, мироустройства Острова, по «заказу», за плату.

Уилл Фарнеби прибыл на остров Пала с тайной миссией — в качестве связного между внешним по отношению к Острову миром и заговорщиками на самом Острове (которые называют себя Крестоносцами Духа), стремящимися уничтожить утопическое мироустройство острова Пала. Оставаясь внутренне чуждым всякой «политике», Уилл Фарнеби тем не менее, еще практически ничего не зная об Острове, соглашается исполнить деликатное поручение своего работодателя лорда Альдехайда с сугубо меркантильной целью — получить одновременно крупную сумму денег, которая позволила бы ему вести жизнь «свободного художника», не думая о заработке: «Впереди — еще одно проявление Вселенского Ужаса, а позади — все сладкие надежды на год свободы, на большой куш от Джо Альдехайда, заработать который оказалось так легко — да и не бесчестно, потому что Пала в любом случае обречена» [5, 308; 11, 296].

Обширный культурный бэкграунд, богатейшая эрудиция, тонкий интеллект теперь, в рамках картины мира позднего Хаксли, не становятся моральным препятствием для соучастия в заведомом зле: вся мировая культура прошлого не дает — и не может дать — законченного решения вставшей перед Уиллом Фарнеби этической дилеммы, поэтому он делает выгодный для себя, но губительный

³ У. Блейк «Лондон», пер. С. Маршака.

для Высшей истины выбор. Таким образом, в своем последнем романе «Остров» Хаксли декларирует окончательный разрыв со своей собственной картиной мира до «перелома» 1930-х гг., позиционируя «бывшего автобиографического героя» Уилла Фарнеби как наемного соучастника злодеяния.

-
1. Бабкина М. И. Эволюция «автобиографического героя» в творчестве О. Хаксли в аспекте «автоинтертекстуальности» // Изв. Урал. федер. ун-та. Сер. 2 : Гуманитарные науки. 2017. Т. 19, № 1 (160). С. 223–233.
 2. Ильина Н. К. Типические персонажи в романе О. Хаксли // Проблема характеров в зарубежных литературах. Свердловск, 1985. С. 77–86.
 3. Рабинович В. С. Олдос Хаксли: эволюция творчества. Екатеринбург, 2001. 448 с.
 4. Рабинович В. С., Бабкина М. И. Творчество Олдоса Хаксли: диалог литературы и музыки // Вестн. Перм. ун-та. Российская и зарубежная филология. 2017. Т. 9, вып. 2. С. 90–96.
 5. Хаксли О. Остров / пер. с англ. С. Шик. М., 2010. 348 с.
 6. Хаксли О. Через много лет / пер. с англ. В. О. Бабкова. М., 2010. 317 с.
 7. Хаксли О. Шутовской хоровод / пер. с англ. И. Романовича. М., 1936. 327 с.
 8. Godfrey D. F. The Essence of Aldous Huxley. 1951. № 32. P. 97–106.
 9. Huxley A. After many a summer dies the swan. N. Y., 1965. 246 p.
 10. Huxley A. Antic Hay: A novel. London ; Toronto ; Sydney ; New York, 1980. 250 p.
 11. Huxley A. Island: A novel. London ; Toronto ; Sydney ; New York, 1979. 336 p.
 12. Huxley A. The World of Light. 1946 // Huxley A. Verses & Comedy. L., 1946. P. 141–246.
 13. Krishnan B. Aspects of Literature Technique and Quest in Aldous Huxley's Major Novels. Uppsala ; Stockholm, 1977. 181 p.
 14. Nance G.-A. Aldous Huxley. N. Y., 1990. 154 p.
 15. Watts H.-H. Aldous Huxley. N. Y., 1969. 182 p.

Статья поступила в редакцию 26.07.2019 г.