

детельствуют об общей тенденции развития жанра романа в английской литературе 1910—1920-х гг. Суть ее состоит в том, что роман все больше обращается к исследованию закономерностей внутренней жизни человека. Структура характера усложняется за счет подключения новых уровней: подсознания, физиологии, наследственности. Это позволяет рассмотреть такие философские проблемы, как соотношение социального и природного в человеке, место человека в общей системе бытия. Изменение структуры повествования заключается в том, что герой обретает большую самостоятельность и свободу по отношению к авторскому всеохватывающему сознанию, авторский голос интонационно и структурно не выделен из ряда многих голосов, и авторское сознание выражает себя не в прямых декларациях, но в сюжетостроении, композиции, образных лейтмотивах.

Н. К. ИЛЬИНА
Костромской пединститут

РАССКАЗЫ ВИРДЖИНИИ ВУЛФ И ОЛДОСА ХАКСЛИ (Опыт сопоставительного анализа)

Новеллистическому творчеству Вирджинии Вулф и Олдоса Хаксли не уделялось еще достаточного внимания ни в советском, ни в зарубежном литературоведении, а между тем анализ рассказов дает возможность выявить не только характерные черты творчества обоих писателей, но и некоторые особенности развития английской новеллистики начала XX в.

И В. Вулф, и О. Хаксли отдали должное новейшим тенденциям, определившим направление литературного процесса в Англии после первой мировой войны. Они не удовлетворялись установившимися в английском романе формами и приемами, искали новые пути для воспроизведения изменившегося сознания человека XX в., но поиски их развивались по-разному. В. Вулф уходит в сферу психологического исследования отдельной личности, акцентируя внимание на мельчайших, неуловимых и необъяснимых движениях души. Для О. Хаксли тоже характерен аналитический подход к сознанию героев, но в его анализе превалирует рациональное истолкование поступков и действий персонажей.

О. Хаксли сочетает психологическое исследование с сатирической оценкой действительности, из-под его пера выходят картины реального мира и портреты людей, узнаваемые по своей типичности и объединяющей их идее: он убежден, что современное общество уродует человека. Между тем для В. Вулф ирония не характерна, ей больше свойственна лирическая трактовка материала,

основанная на поэтическом мировосприятии и эмоциональном освоении действительных фактов. Когда писательница все же берет в руки сатирическое перо, она умело сочетает традиционные сатирические приемы с субъективным психологическим подходом, присутствующим в кризисной, послевоенной литературе и выражающемся в использовании внутреннего монолога, который основан на приемах «свободных ассоциаций» и «потока сознания».

Внутренний монолог — одна из самых важных форм анализа сознания, воспринятых писателями XX в. от предшествующего поколения реалистов. Рассмотрению особенностей его функционирования в произведениях В. Вулф и О. Хаксли также хотелось бы уделить более пристальное внимание. Основой для анализа послужит рассказ В. Вулф «Новое платье» (журнал «Форум», 1927) и рассказ О. Хаксли «Монокль» (сборник «Две или три грации», 1926).

«Новое платье», подобно большинству рассказов В. Вулф, целиком состоит из внутреннего монолога героини, но в нем, в отличие от ранних рассказов, можно выделить некое подобие фабулы¹.

Тогда, в начале 20-х гг., В. Вулф была целиком поглощена исследованием новой формы, сулящей «огромные возможности». Через несколько лет, продолжая разрабатывать эти возможности, писательница обращается и к традиционным приемам, в частности, к введению фабульного начала. Скорее всего, рассказ «Новое платье» предназначался в качестве эпизода для романа «Миссис Дэллоуэй» (1925), так как тематически связан с ним. Однако он не вошел в строго организованную композицию романа. По-видимому, В. Вулф считала, что этот эпизод мог бы нарушить цельность романа, а заложенные в нем возможности остались бы в романе нереализованными.

Приехав на званый вечер к Клариссе Дэллоуэй в новом платье, героиня рассказа Мейбл Веринг с ужасом обнаруживает, что ее наряд, подчеркивающий, как ей казалось, женственность, изящество и скромность, выглядит неуместно среди сверхмодных туалетов светских дам. Новое платье становится источником страданий героини рассказа, заслоняя все остальные чувства. Так В. Вулф полусочувственно-полунасмешливо показывает, как часто пустяк способен повлиять на общее состояние человека, лишить его спо-

¹ Очевидно, Вулф пытается обогатить форму, случайно, по ее словам, открывшуюся ей в самом начале 1920 г., пополняя ее событийной стороной и связывая с сатирической традицией. В сборнике «Понедельник или вторник» (1921) не было тенденции к сатирическому изображению, если не считать рыхлого по композиции и слабого в художественном отношении рассказа «Общество», в котором заметно стремление автора следовать традиционным нормам короткого жанра. Рассказ явно не удался писательнице, и, чувствуя это, она много позже решила не включать его в назначенный на 1924 г. новеллистический сборник.

койствия и хорошего настроения, как взгляд или слово может вселить в него неуверенность, причинить страдания. Тонкое мастерство писательницы в передаче переживаний героини, значительно превосходящих вызвавшую их причину, вызывает не столько сопереживание читателя, сколько его снисходительную жалость.

Написанный на сходную тему рассказ О. Хаксли «Монокль» тоже построен на преувеличенном значении внешней детали во внутренней жизни. Вместо платья появляется монокль, с помощью которого герой рассказа надеется выглядеть необыкновенно светским и утонченным. В своем рассказе автор осмеивает светских людей, проводящих время в бесконечных развлечениях. Но основным объектом сатиры становится главный герой — Грегори с его нелепыми претензиями на исключительность.

Формальным фактором, объединяющим героя О. Хаксли и героиню В. Вулф, служит испытываемое ими чувство ущемленности среди избранного общества. Внешней причиной их страданий оказывается в одном случае старомодный наряд, в другом — монокль, вызывающий насмешки своей претенциозностью, поскольку, по словам автора, герой носил его не по праву. За лежащей на поверхности причиной, следовательно, была другая, та, что являлась источником мучительной неуверенности героев. Грегори не аристократ, а буржуа, наследник обувной фабрики и миллионного состояния своего отца. Он принят в свете, но так и не может побороть ошущения, будто все считают его выскочкой.

Мейбл Веринг небогата, и на социальной лестнице ее ступенька ниже, чем у других гостей Клариссы Дэллоуэй. Ее муж всего-навсего мелкий служащий, и их доходов едва хватает на скромный достаток. Приглашением на званый вечер Мейбл обязана давним связям и знакомствам своих родственников. Таким образом, оба героя по разным причинам ощущают двойственность своего положения в свете.

Слабый, нерешительный характер героев только усугубляет у них комплекс неполноценности, делает их особенно восприимчивыми к мнениям окружающих. Грегори неприятно поражает обращенное к нему прозвище Полифем. Мейбл чувствует себя по меньшей мере Святым Себастьяном, в чью грудь впились пушенные со всех сторон враждебные стрелы взглядов. Оживленную беседу и смех гостей она воспринимает на свой счет.

Стрелы Святого Себастьяна тем острее, что Мейбл втайне надеялась на маленькую победу, ведь платье помогло ей почувствовать себя именно такой, какой она и хотела бы предстать перед окружающими. Однако героиня не может отделаться от мысли, что она безнадежно отстала от века, что ее идеалы, как и ее наряд, принадлежат эпохе, безвозвратно ушедшей в прошлое. Геро-

иня не глупа и способна критически взглянуть на себя. Она абсолютно искренна и даже подчас безжалостна к себе.

Не лишен наблюдательности и Грегори. Он тоже постоянно видит себя со стороны, и в его выводах есть доля самоиронии. Так, рассказывая смешные истории, он ловит себя на мысли, что уже рассказывал их разным людям и в разных обстоятельствах, и ему становится стыдно за себя. Он «видит» каждый свой уже отработанный жест, мимику, хорошо усвоенную интонацию. Грегори понимает абсурдность без конца повторяемых анекдотов, набивших оскомину и известных всем давно, но продолжает рассказ и даже вызывает одобрительный смех слушателей. Как и Мейбл, Грегори «играет роль», желая казаться не тем, кем ощущает себя, стремясь скрыть болезненную неуверенность в себе за напускным равнодушием и гордым спокойствием. Оба разыгрывают спектакль перед собой, поскольку обоим, в сущности, нет дела до других, все их помыслы сосредоточены на самих себе. Но в отличие от Мейбл, сурово подвергающей анализу свои недостатки, Грегори больше склонен к самообольщениям. «Втайне он считал себя красивым и всегда удивлялся, что большинство людей не разделяло его мнения»², — говорит о нем О. Хаксли. Автор всегда готов чуть-чуть подправить то впечатление, которое Грегори хотел бы создать у окружающих.

И тут начинается существенное отличие рассказов О. Хаксли и В. Вулф. Писательница никогда не вмешивается во внутренний монолог своих героев и полностью самоустраивается. Конечно, все рассказы В. Вулф несут несомненный отпечаток ее личности, а многих героев наделяет она способностью к обостренному восприятию, одной из главных своих черт. В рассказе «Новое платье» слово предоставлено героине, хотя повествование ведется от третьего лица. Внутренний монолог Мейбл построен так, что глубоко раскрывает ее характер, несмотря на незначительность основного события рассказа. Ирония тоже исходит от самой героини, но направлена, главным образом, на самое себя, а не на окружающих, как в случае с героем О. Хаксли.

Выбирая Грегори, чтобы окрасить повествование его точкой зрения, он сам, как обычно, незримо присутствует, чтобы вовремя дать нужное направление читательскому вниманию. Когда Грегори со свойственной ему пронизательностью судит об окружающих, автор молча соглашается с ним, но он вовсе не склонен делать исключение и потому дополняет характеристику самого Грегори в том же отношении, в каком это только что проделывал герой в отношении остальных. Автору помогают и образы других персонажей, по-своему разоблачающих героя. Следовательно, са-

² Huxley A. Collected Short Stories. L., 1957. P. 271.

тирический элемент рассказа составлен, с одной стороны, из замечаний героя об окружающих, с другой, из замечаний автора и других персонажей о герое.

Рассказ целиком построен на контрастах, являющихся основным элементом сатирического изображения в произведениях О. Хаксли. Прежде всего, контрасты пронизывают образ главного героя: на противоречиях строится его внутренний мир, и этот мир комически не соответствует его поступкам.

Умный и образованный, Грегори в то же время слаб и безволен; богат, он не чувствует себя равным аристократам; он ненавидит светские рауты, но неизменно ездит в свет; презирает окружающих, но только и думает о том, какое впечатление на них производит. Он мечтает завоевать сердце Молли, но сомневается, достойна ли она его внимания. С одной стороны, он будто бы тревожится о бедняках и безработных, с другой, трезво рассуждает, что его дохода на всех не хватит. Миллионер, он жалеет полкроны нищему, но его коробят разговоры об искусстве, в то время как столько людей в мире голодает и не имеет крова над головой.

Английский литературовед Дж. Эткинс пытается найти в Грегори благородные черты, например, острое чувство ответственности за неимущих или отчужденность по отношению к своему цинично-равнодушному другу³. Но все «правильные» мысли героя остаются прекраснородными размышлениями робкого и нерешительного человека. Грегори разрываем противоречиями настолько мелкими, что они производят лишь комический эффект. Герой то и дело поддается соблазнам, то и дело заключает компромиссы с собой и своей совестью, находя оправдания своей бездеятельности, скупости, эгоизму.

Психологической параллелью по отношению к Грегори в рассказе служит внешне с ним не схожий профессиональный пьяница и буян Пакстон. По наблюдениям героя, он тоже «играет роль», изображая из себя «что-то вроде Мюссе или современного Байрона. Прекрасная душа, подвергшаяся суровым жизненным испытаниям и разочарованиям. Брр!»⁴.

Грегори и не подозревает, что и Пакстону неуютно в этом избранном обществе, где никому до него нет дела, где он мало кого знает (он долгое время служил в Южной Африке), и он по-своему тоже мучительно пытается скрыть неловкость под грубой маской. Если Грегори язвит лишь про себя, то Пакстон время от времени отпускает свои замечания вслух, разговаривая сам с собой, но так, чтоб его слышали. Пакстон не щадит и Грегори, кажется, ему доставляет особое удовольствие во всеуслышание ком-

³ Atkins J. Aldous Huxley: A Literary Study. L., 1956. P. 186—187.

⁴ Huxley A. Collected Short Stories. P. 233.

ментировать скрытые намерения героя. Во всем противопоставленный Грегори, Пакстон призван выполнять ту же функцию в рассказе, что и главный герой, резко усиливая его голос.

Контрастом по отношению к Грегори, но в ином плане, нежели Пакстон, выступает в рассказе журналист Спиллер, изо всех сил старающийся вовлечь Грегори в свою газету в качестве основного вкладчика. Спиллер «изливает» на героя потоки красноречия и учености, стремясь заинтересовать Грегори, а тот между тем поглощен рассматриванием хорошеньких женщин и почти не обращает внимания на усилия приятеля. Он уже решил не расставаться с нужной Спиллеру тысячей фунтов. Нерешительный Грегори вдруг становится неколебим, как скала, так как, по меткому замечанию автора, «в одном он был неизменно тверд — в денежных делах»⁵. О скупости героя читатель догадывается в самом начале рассказа, когда Грегори, услышав о катастрофически растущем количестве безработных в стране, решает пожертвовать в лондонскую больницу пять фунтов из своих почти пяти тысяч годового дохода. Испытав Грегори его же оружием — заботой о неимущих, автор тем самым сразу же ставит под сомнение его «метания». Если так легко заглушает он угрызения совести по поводу благополучия, столь разительно отличающегося от неблагополучия большинства, то нетрудно убедиться, насколько далеко отстоит его «забота» от истинного сочувствия бедствующим.

У Спиллера нет, как у Грегори, собственных доходов, а потому он избавлен от мнимых терзаний. Он — один из тех скептически настроенных молодых людей, кто чувствует себя одинаково уверенно в любой обстановке. По сравнению с его циничными «выпадами» против общепринятых понятий и его оригинальными суждениями вполне ортодоксальными оказываются собственные воззрения Грегори.

Противопоставление разных голосов, ведущих параллельные партии или дополняющих друг друга, лежит в основе «контрапунктного» принципа, на котором построен рассказ. О. Хаксли использовал этот прием в ряде своих произведений еще в начале 20-х гг., задолго до написания романа «Контрапункт» (1928), в котором довел его до наивысшего развития, сделал главным композиционным принципом. Зачатки этого метода встречаются в рассказе «Монашка к завтраку» (1922), а в романе «Шутовской хоровод» (1923) разговоры двух групп людей ведутся параллельно и накладываются друг на друга в сознании воспринимающего их героя.

Тот же прием автор применил в рассказе «Монокль», когда Грегори, находясь в одной группе беседующих, прислушивается к разговору о политике в другой группе.

⁵ Huxley A. Collected Short Stories. P. 281.

Итак, структурной основой «Монокля» служит своеобразный контрапункт, он и заменяет традиционную композицию с кульминацией и развязкой центральной темы. В рассказе нет даже обычного для новелл О. Хаксли развернутого ретроспективного анализа, вводящего читателей в предысторию героев. О прошлом Грегори почти ничего не известно, может быть, потому, что герой неохотно вспоминает о своем происхождении и своей семье, не признаваясь самому себе в снобистском пренебрежении к тем, кто наживал деньги, позволяющие ему теперь «сочувствовать» бедственному положению миллионов тружеников. Таким образом, по сравнению с рассказом В. Вулф, в рассказе О. Хаксли заметна социальная мотивировка, в поле зрения автора попадают более широкие явления действительности.

В композиционном плане рассказ О. Хаксли также существенно отличается от рассказа В. Вулф. В изображении внутреннего мира героини писательница прибегает к методу ассоциаций, не хаотично и бессвязно возникающих в ее сознании, как иногда бывало в ее романах, а отталкивающихся всегда от факта реальности. Так, внешний факт становится своеобразным организующим началом повествования, определяющим развитие сюжета.

Интересно отметить, что это движение не линейное, а циклическое, формирующееся вокруг исходного события. Такой композиционный принцип присущ большинству рассказов Вулф; он четко прослеживается еще в новеллистическом сборнике «Понедельник или вторник» (1921) и придает своеобразное единство составляющим сборник рассказам, единство, поразившее саму писательницу. Циклическая композиция стала важным элементом новой формы, о которой В. Вулф упоминает в своем дневнике в январе 1920 г.⁶ С течением времени композиционный принцип не претерпел больших изменений, хотя его понимание расширилось; если в начале 1920-х гг. В. Вулф ставила задачу запечатлеть мимолетное состояние человеческой души в какой-то момент бытия или череду таких состояний, то в дальнейшем она пыталась соединить отдельные психологические состояния человека в некое диалектическое единство. В этом отличие рассказов конца 20-х и 30-х гг. от первых опытов писательницы в малом жанре.

В анализируемом рассказе новое платье героини становится тем исходным фактом, который определяет ход ее рассуждений, возникающие ассоциации, смену эмоций. Однако ориентация на сознание ничем не примечательной героини во многом ограничивает рамки отражения реальности. Читатель вынужден довольствоваться лишь тем, что попадает в поле зрения героини, видит лишь тех гостей, которых знает Мейбл, слышит те разговоры, ко-

⁶ Woolf V. A Writer's Diary /Ed. by L. Woolf. L., 1959. P. 23.

торые обращены к ней, а чаще ее собственные слова. Героиню В. Вулф нельзя назвать тщеславной, но из-за болезненной чувствительности она эгоцентрична в своем восприятии.

Для женщин высшего общества наряд всегда — основа престижа и успеха, поэтому Мейбл восприняла свой несостоявшийся триумф не только как крушение надежд на признание ее оригинальности, но как полное поражение в свете: крах ее эмоций приобретает в ее глазах характер трагедии. В сознании Мейбл «срабатывает» та система ценностей, которая господствует во всем укладе жизни буржуазного общества и определяет положение человека в нем. Героиня чувствовала бы себя иначе, будь у нее деньги и дорогой модный туалет. Вот почему свою неудачу она объясняет фаталистически, обвиняя среду, в которой выросла. Всем ее многочисленным родственникам не хватало того «чуть-чуть», что выделяет человека из обычной толпы. В ее семье никогда не случилось ничего необыкновенного, и даже трагедии не выходили из рамок обыденности. Мейбл забыла, что в существующих общественных условиях удел всей ее семьи — бесцветное существование, а потому уверена, что судьба наказала ее за попытку сбросить отпечаток заурядности. Вместо того, чтобы ощутить момент взлета, она, как муха, упала в самую середину блюда с молоком, и ее удел — барахтаться в нем в тщетном усилии выбраться.

Проходящее через весь рассказ сравнение героини с мухой приобретает здесь не только смысловое, но и структурообразующее значение, наполняясь разным содержанием. Эта фраза приходит на память Мейбл, как только она обнаруживает свою ошибку в выборе наряда. Пытаясь утешить себя и отчасти оправдать, она применяет этот нелестный образ ко всем гостям, каждый из которых из кожи вон лезет, чтобы чего-то добиться или выделиться из общей массы.

Но эта мысль не приносит облегчения Мейбл, поскольку никто, кроме нее, не производит впечатления человека, чем-то отличающегося от других: дамы одеты элегантно и по моде, но так, словно специально стремились казаться совершенно одинаковыми. Непринужденность и естественность их поведения скорее вызывает в памяти порхание нарядных бабочек и стрекоз, чем жужжание жалких мух.

В надежде на поддержку, Мейбл обращается к одному из гостей со словами: «Я чувствую себя такой дряхлой, старой мухой»⁷. Но напрасно она надеялась, что знакомый разубедит ее и ободрит. Его уклончиво-вежливый ответ воспринимается героиней как подтверждение ее слов. Она делает еще одну отчаянную попытку обрести уверенность, заговорив с другим знакомым, но тоже не

⁷ Woolf V. A Haunted House and Other Short Stories. N.-Y., 1949. P. 49.

получает утешения. Мучительно ощущая свою отстраненность как от беспечных прожигателей жизни, так и от обремененных заботами солидных матрон, она смотрела в зеркало и удивлялась, сколько противоречивых чувств и эмоций сосредоточилось в ее маленьком отражении величиной с трехпенсовую монетку. И тут вновь всплывает в сознании героини двойной образ: муха, тонущая в блюде с молоком, и ее желтое платье на фоне голубого дивана гостиной: «Она продолжала смотреть в зеркало, погружаясь в голубое озеро, так нелепо выделяющее ее на своем фоне...»⁸. То, что героиня села именно на голубой диван в своем желтом платье, должно было, по мнению автора, усилить общее впечатление старомодности ее облика, ведь сочетание голубого и желтого, как писала В. Вулф в одном из своих воспоминаний, вышло из моды еще до войны⁹. Сплетаясь воедино, метафорический образ и реальный факт отражают уже не беспокойство и сомнение Мейбл, как в первом случае, а уверенность в полном своем поражении. Сознание его тем горше, что героиня по натуре мечтательница, но ее романтические фрезы никогда не осуществлялись.

Мейбл пытается заглушить горькие размышления новыми мечтаниями, в которых нет места ничему эгоистическому и материальному. Отвергая тщеславие и легкомысленное пристрастие к нарядам, она мечтает о духовном перерождении. Однако читатель чувствует, что новые мечты Мейбл постигнет та же участь, что и все прежние. Она сама ставит под сомнение реальность своих надежд, уповая на случайность тех событий, которые должны переменить ее жизнь. Покидая вечер, она еще бросала вызов присутствующим, словно разыгрывала заключительную сцену в спектакле. Но мало кто обратил на нее внимание, и, осознав это, Мейбл перечеркнула прежние благие намерения фразой, поставившей все на свои места и вернувшей ее к прежней незавидной доле. «В самом блюде», — с горечью подумала она, полностью применив к себе преследующую ее фразу о мухе в молоке: несмотря на усилия ей так и не удалось обрести победу над собой.

В. Вулф своеобразно решила вопрос о том, как создать единство впечатления от художественного произведения, соединив содержательный элемент рассказа с его композиционным оформлением. Писательница использовала этот прием еще в первых рассказах, например, в короткой зарисовке «Понедельник или вторник», где полет цапли, в котором заключены одновременно содержание и своеобразная структурообразующая рамка, символизирует поиск красоты, а также мудрость, спокойно вззирающую на суетность жизни.

⁸ Woolf V. A Haunted House and Other Short Stories. P. 54.

⁹ Woolf V. Moments of Being. Unpublished Autobiographical Writings. L., 1978. P. 200.

Обобщения и связанные с ними символы приобретают у писательницы характер неких вечных жизненных закономерностей. В рассматриваемом рассказе философское обобщение, заданное в метафорическом образе, переосмысливается героиней в применении к своему конкретному опыту. Заметно сужаясь, обобщение, вместе с тем, не лишается своего философского смысла и приобретает символический оттенок, олицетворяя тщетность человеческих усилий вообще. Сравнение с мухой, барахтающейся в молоке, позволяет автору показать душевные страдания героини, не прибегая к их пространному описанию. Вместе с тем присущая этой метафоре ирония окрашивает и образ самой Мейбл в сатирические тона.

Совершенно иной характер имеет символика у О. Хаксли. Монокль в его рассказе — это, с одной стороны, показатель классово-принадлежности героя, с другой, причина его мук, поскольку обладание моноклем вопреки надеждам Грегори не делает его аристократом; да и освоиться с моноклем не так-то просто. Используя одну верную деталь, автор получает отличную возможность дать герою краткую, но точную характеристику. Вынося эту деталь в заглавие рассказа, О. Хаксли также преследовал сатирическую цель — показал, что по шкале ценностей, воспринятой Грегори, важным представляется не сам человек, а некая условная деталь.

В отличие от характерной для О. Хаксли социально-типической функции детали-символа, у В. Вулф преобладает ощущение ирреальности бытия. Важным компонентом психологического анализа служит в ее рассказе понятие реальности, связывающееся у героини с осознанием своего настоящего лица. Когда она более реальна? У себя дома, у портнихи, ощущая себя светской дамой, или среди избранного общества, остро чувствуя свою социальную неполноценность? Мейбл не знает этого сама, поэтому ощущение реальности бытия то уходит от нее, то возвращается к ней с особой остротой, превращаясь в своего рода прозрения.

Моменты прозрения героини, когда перед ней на мгновение открывается сущность человека или явления, напоминают джойсовские «эпифании», или «откровения». На это уже указывали исследователи творчества В. Вулф. Сходство объясняется, вероятнее всего, влиянием метода Джойса, к тому времени уже создавшего свой знаменитый роман «Улисс». Реальность у В. Вулф ассоциируется не с внешним миром и его событиями, а с выявлением скрытого внутреннего потенциала, проявляющегося лишь в момент «откровения». Таким образом, писательница передоверяет своей героине не только повествование, но и свойственные ей самой качества: способность к «прозрению» и обостренную чувствительность.

На основании проведенного анализа трудно согласиться с при-

числением столь разных художников к одному, пусть и многообразному, направлению в английской новеллистике 1920-х гг. Очевидно, что поиски Вирджинии Вулф проходили в русле новейших открытий XX в., именуемых модернистскими, а Олдос Хаксли не порывал связей с реалистическими традициями жанра короткого рассказа.

В. С. РАБИНОВИЧ
Уральский университет

«ПРЕД-ЭКЗИСТЕНЦИАЛИСТСКОЕ» НАЧАЛО В ХУДОЖЕСТВЕННОМ МИРЕ О. ХАКСЛИ

При анализе творческого метода выдающегося англоязычного писателя XX в. О. Хаксли (1893—1964) можно выделить ряд типологических параллелей, объединяющих его художественный мир и художественный мир писателей, которые традиционно рассматриваются как представители экзистенциалистского направления — это, в частности, Ж.-П. Сартр и А. Камю. Как и О. Хаксли, это писатели-идеологи, идущие в своем творчестве в значительной степени от идеи к образу, и потому идеологические установки во многом определяли художественный мир их произведений. О. Хаксли роднит с писателями экзистенциалистского направления именно подход к сущностным проблемам бытия (место человека в мире, трагическое противостояние его свободы и несвободы и т. п.). По убеждению Ж.-П. Сартра, в основе человеческой трагедии лежит именно сочетание свободного выбора, на который обречен человек, — и, соответственно, связанной с этим нравственной ответственности — с неспособностью человека предугадать последствия своего свободного выбора, пробить ту «стену», которая отделяет его мир от мира «не-я», мира других людей. Отсюда — трагическое одиночество человека в чуждом ему мире, постоянный страх перед лицом этого мира и в то же время — постоянные угрызения совести как результаты не желаемых человеком последствий своего свободного выбора.

Для Ж.-П. Сартра само наличие ценностных критериев, в соответствии с которыми человек строит свою жизнь, неоспоримо; другое дело, что эти критерии не открываются человеку как объективно существующая независимо от него данность, но «моральный выбор можно сравнить скорее с произведением искусства... Человек создает себя сам. Он не сотворен изначально, он творит себя сам, выбирая мораль, а давление обстоятельств таково, что он не может не выбрать какой-нибудь определенной морали»¹. Не сущ-

¹ Сартр Ж.-П. Экзистенциализм — это гуманизм // Сумерки богов. М., 1989. С. 338—339.