

УДК 821.111

*Е.В. Никольский***ФИЛОСОФСКО-НРАВСТВЕННАЯ ПРОБЛЕМАТИКА И ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ СРЕДСТВА ЕЕ ВОПЛОЩЕНИЯ В РОМАНЕ Д. ФАУЛЗА «ПОДРУГА ФРАНЦУЗСКОГО ЛЕЙТЕНАНТА»**

В статье анализируется критическое отношение английского писателя к викторианской эпохе. При этом отмечается, что, порицая издержки, в целом автор оценивал викторианство положительно. Особое внимание уделено поэтике романа. Ее специфика состоит в том, что, постоянно вызывая читателя на сотворчество, Фаулз устанавливает с ним непосредственный контакт. Он широко пользуется такими коммуникативными единицами, как текстовые и внетекстовые авторские комментарии, включает в последние разнообразные цитаты в виде эпиграфов, снабжает текст развернутым аппаратом сносок, частично документальных. Они создают у читателя впечатление большой научной достоверности прочитанного.

Ключевые слова: Фаулз, викторианство, модернистский роман, интерсексуальность, психологическая проза, цитаты, культурный контекст.

В 50 годы XX столетия в английской литературе остро наметилась борьба реализма против дегуманизирующих тенденций в искусстве, против модернизма и массовой культуры [3-5]. Формальным изыском новоявленных декадентов, гуттаперчевой конъюнктуре коммерческой литературы реалистический роман Англии противопоставляет не только постоянное углубление своих познавательных функций, художественное освоение новых сфер, но и постоянную, вдумчивую модификацию жанровых структур. В этой связи важной особенностью литературного процесса являлось интенсивное развитие философского жанра. Обособление нравственных и философских вопросов, готовность писателей пожертвовать многомерностью и непосредственной убедительностью картины ради притчевой композиции, потому что она открывает простор для прямого обсуждения в произведении конкретных проблем социальной и духовной жизни, этики и культуры» – таковы самые показательные стороны процесса интеллектуализации литературы. Стремление в рамках психологического романа решать сущностные вопросы бытия присуще целому ряду писателей-психологов: Дж. Конрад, Э.М. Форстер, Д.Г. Лоуренс, Дж. Джойс ставили перед собой именно такие задачи. В 1960–70-е гг. потребность в такого рода поиске снова заявляет о себе. Среди откликнувшихся на нее был и один из ведущих английских прозаиков Джон Фаулз.

Джон Фаулз принадлежал к писателям, которые значительно обогатили художественную и жанровую форму романа. Среди художественных достоинств его прозы – оригинальность замысла и композиции, острота нравственных конфликтов и глубина характеров, прочные связи с реальным человеческим опытом.

Качества серьезного таланта, которые дают ключ к прочтению философско-психологических романов раннего Д. Фаулза – осмысление трагизма XX в. и поиск возможностей для его преодоления. Отдавая дань его ранним произведениям, мы не можем не отметить, что наибольший интерес представляет роман «Подруга французского лейтенанта» (1969 г), который стал поворотным в творческой эволюции писателя.

Д. Фаулз неоднократно указывал [2], что, обращаясь к событиям столетней давности, к 60-м годам XIX в., он сознательно шел на эксперимент, то есть на создание не только эпической, но и художественной дистанции между изображаемым и современным восприятием.

Почему же Фаулз – художник, чрезвычайно чуткий к проблемам современности, – относит действие романа на сто лет назад, в викторианскую Англию? Вполне возможно, что некоторое влияние на писателя оказала внезапно возникшая в Великобритании в 1960-е гг. мода на «викторианцев». Тогда один за другим стали выходить в свет сентиментально-любовные, приключенческие и эротические романы из викторианской жизни, появилось несколько сенсационных, рассчитанных на массового читателя исторических исследований, в которых была сделана попытка разрушить стереотипные представления о викторианцах как рабах благопристойности и пуританской морали. Фаулз, одним из постоянных приемов которого является обыгрывание модных схем массовой литературы (так, в его книге «Мантисса» (1982) пародируется «сексплуатация» современного бестселлера, в «Маге» – оккультный роман, в повести «Загадка» – детектив), конечно, едва ли мог пройти мимо столь заманчи-

вой модели. Завлечь читателя викторианским антуражем, создать у него впечатление, будто перед ним привычный развлекательный текст, чтобы затем обмануть его ожидания и предложить новую систему значений и мотивировок, -таков типично фаулзовский ход, успешно примененный в «Подруге французского лейтенанта». Многочисленные и весьма пикантные бытовые детали в ретростиле, банальная, но тоже достаточно оригинальная любовная фабула, колоритные жанровые сценки служат здесь великолепной приманкой, постепенно затягивающей нас в драму идей. А историческим временем романа оказывается переломная, переходная эпоха, когда начинают возникать новые формы общественного сознания, причем викторианская Англия выступает здесь не просто как эффектный фон, но как своего рода «персонаж» книги.

Прекрасно осведомленный в современной социальной психологии и культурологии, Фаулз рассматривает викторианскую эпоху как определенную социокультурную систему, предписывающую человеку жесткий набор норм поведения и способов моделирования действительности. По мнению писателя и в его изображении, система эта чрезвычайно репрессивна: она подавляет живые человеческие чувства, ставит вне закона страсть и воображение, накладывает строгие ограничения на межличностные отношения, устанавливает ложную иерархию моральных ценностей, в которой ложно понятый долг считается главной добродетелью, и строго карает тех, кто осмеливается нарушить хотя бы одно из ее многочисленных табу. Люди, опутанные сетью запретов, приличий, правил этикета, начинают бояться самих себя; их представления о мире искажены, уродливы; они вынуждены лгать, лицемерить, играть роли, прятаться за фасадом благопристойности.

Центральными персонажами романа являются Сара и Чарльз. В романе присутствует обостренное внимание Фаулза к психологии интимных отношений. В отличие от некоторых своих современников Фаулз отнюдь не выступает с нигилистической проповедью нравственной вседозволенности. Напротив, он склонен скорее осудить современный гедонизм, стремящийся к снятию всех моральных запретов в отношениях между мужчиной и женщиной. Конечно, строгая карательная викторианская модель с ее панической боязнью плоти, с ее гностическим дуализмом души и тела, с ее подавлением природных инстинктов и влечений не вызывает у него никакого сочувствия, ибо для писателя физическое и духовное в человеке неразделимо слиты, но даже эта мораль кажется ему предпочтительнее нравственной распущенности, которая на самом деле не освобождает, но выхолащивает, дегуманизирует чувство. Запрет же, по мысли Фаулза, способен одухотворять страсть, придать ей дополнительную остроту и глубину.

В условиях полной несвободы викторианского общества запретная любовь – не социально санкционированная продажная любовь проститутки, но всепоглощающая страсть, взламывающая социальные перегородки, выявляющая «человека в человеке», становится едва ли не единственной возможной формой бунта личности, против диктата сковывающей ее социально-культурной системы. Поэтому в романе Фаулза становление героя, его «воспитание» непосредственно связывается с его сексуальным опытом, а выбор им одного из альтернативных жизненных путей – «подлинного» и «неподлинного» – представлен здесь как выбор одной из двух любящих Чарльза женщин, как выбор между долгом и чувством. Невеста героя Эрнестина, дочь богатого лондонского коммерсанта со значимой фамилией Фримен («свободный человек»), желающего породниться с аристократами Смитсонами, не лишена определенных достоинств – она хороша собой, у нее живой характер, будущая близость с ней приятно волнует Чарльза, и поэтому нельзя сказать, что он вступает в брак по расчету. Делая предложение Эрнестине, Чарльз искренне верит, что любит ее, хотя умудренный знанием современной психологии автор-повествователь сразу же разоблачает самообман своего героя, который – как то и положено благовоспитанному и добропорядочному викторианцу – просто романтизирует вполне естественные для тридцатидвухлетнего мужчины желания. Однако между ним и его избранницей нет и не может быть никакой духовной близости – ученый-дилетант/дарвинист, просвещенный скептик Чарльз Смитсон женится, зная, что его будущая жена, эта «сахарная Афродита», – всего лишь пустая, избалованная девица с заурядным умом, дурным вкусом и неприятными капризами и что его ждет унылый викторианский брак, где обе стороны будут старательно исполнять отведенные им роли. Тем не менее, он идет на это, и теперь все пути к отступлению отрезаны – брачный контракт заключен, и честь джентльмена никогда не позволит ему нарушить свое слово. Вернее, не позволила бы в обычном положении, когда викторианские долг и порядочность не вступают в противоречие с чувством. Но Фаулз помещает своего героя в положение необычное, для викторианской эпохи даже катастрофическое – он сводит его с прекрасной и загадочной Сарой, женщиной, которая пользуется репутацией «падшей» и к которой Чарльза неудержимо влечет.

Сара выступает в романе как полная противоположность невесты Чарльза во всем – от внешности и одежды до идеалов и желаний: Эрнестина происходит из богатого уважаемого семейства, Сара – бедная гувернантка; Эрнестина одевается в роскошные модные туалеты, Сара – в скромное темно-синее платье; Эрнестина больше всего заботится о соблюдении приличий, Сара сознательно эпатирует добропорядочных жителей Лайм-Риджиса, добровольно принимая роль местной шлюхи; внутренний мир Эрнестины прост и прозрачен, Сара же остается неразгаданной тайной на всем протяжении романа. Словом, невеста героя олицетворяет все викторианские добродетели, тогда как «подруга французского лейтенанта» является собой, по замечанию Фаулза, «упрек викторианской эпохе».

В отличие от всех остальных персонажей романа Сара не имеет определенного места в социальной структуре и находится словно бы в промежутке между ее уровнями. Она изгнанница, пария, «чужая», и не случайно она обретает убежище лишь в узком кругу художников «прерафаэлитского братства», которые, как утверждает Фаулз, восстали против своего времени, заявив: «Наша эпоха больна, и нам необходимо стать более человечными, более чувственными». Подобно тому, как прерафаэлиты своим искусством бросили вызов нормативной викторианской эстетике, Сара своей жизнью, своей внутренней свободой, своей открытой, почти ренессансной чувственностью бросает вызов викторианской морали, противопоставляя ей мораль общечеловеческую. В контексте романа она воспринимается как воплощенная «вечная женственность», как вневременная «Анима» и поэтому среди викторианских героев-типов кажется посланницей из иного мира, из мира будущего. Эту особую ее роль Фаулз подчеркивает и самим построением повествования – легко проникая в сознание других персонажей, анализируя и объясняя их тайные побуждения, мысли, чувства, рассказчик в романе упорно сохраняет неизменную дистанцию, когда речь идет о Саре, и ни разу не позволяет читателю узнать, что же происходит у нее в душе. Здесь, как и во многих других случаях, писатель опирается на литературный источник – на роман американского писателя-романтика Н. Готорна «Алая буква», главная героиня которого занимает в пуританской общине XVII в. такое же маргинальное положение грешницы, как и Сара в обществе викторианском, и тоже подана автором «извне», без окончательного объяснения ее парадоксальных поступков, как посланница из другого времени.

По отношению к Чарльзу Сара становится воспитательницей и наставницей, поводырем в паломничестве к самому себе. Чтобы заставить героя прозреть, чтобы пробудить в нем ответную страсть, она открывает для него «магический театр» с одним актером – подстраивает «случайные» свидания, преподносит ему свою фиктивную исповедь, провоцирует безрассудными поступками и, наконец, отдавшись ему, исчезает без следа. Подпадая под чары своей прекрасной искусительницы, Чарльз постепенно начинает понимать, что даже его просвещенный вариант викторианства есть лишь «защитная окраска», скрывающая реальность, и что до встречи с Сарой он был «живым мертвецом» без свободы и любви, послушным исполнителем воли эпохи с ее «железными истинами и косными условностями». Он осознает, что его глубинные устремления и желания расходятся с требованиями системы, и он может сделать свой выбор: или «неподлинное» существование в рамках общественной структуры, сулящее деньги, комфорт, тепло домашнего очага, или «подлинное» существование вне ее, сулящее любовь, тревогу, неустроенность, безытийность и бесстатусность, холод открытых пространств.

Подобно тому, как Сара играет с Чарльзом, испытывая его и подталкивая к осознанию свободы выбора, Фаулз играет в романе со своими читателями, которых он также заставляет делать выбор. Для этого он включает в текст три варианта финала – «викторианский», «беллетристический» и «экзистенциальный», предлагая читателю проверить себя и решить, какой из них кажется ему истинным, а какой ложным. Вопрос решается просто, если мы попадаем в ловушку и принимаем за чистую монету обманчивый финал, данный в сорок четвертой главе, где проигрывается викторианская концовка сюжета: долг побеждает чувство, Чарльз, не повидавшись с Сарой, возвращается в Лайм-Риджис, женится на Эрнестине и благополучно доживает до ста четырнадцати (!) лет. Уже через несколько страниц выясняется, что нас одурачили, и автор открыто смеется над теми, кто не заметил пародийности этой главы. Сложнее обстоит дело с двумя другими вариантами финала. Конечно, Фаулз лукавит, когда пытается уверить нас, будто они совершенно равноправны и их последовательность в тексте определил жребий. Счастливая развязка, при которой герой навсегда обретает Сару, да еще в придачу оказывается отцом очаровательного ребенка, слишком сильно отдает литературной условностью, чтобы считаться истинной. Если бы роман действительно заканчивался таким образом, то паломничество героя приобрело бы достижимую цель, превратилось бы в поиски некоего священного символа, с обретением которого странник завершает свой путь. Для Фаулза же становление человека не

прекращается до смерти, и единственная реальная, не иллюзорная цель жизненного странствования – это сам путь, непрерывное саморазвитие личности, ее движение от одного свободного выбора к другому. Поэтому единственным «правильным» вариантом финала становится последняя глава романа, в которой рушится последняя иллюзия героя – иллюзия спасительной любви, и он теряет Сару, чтобы в одиночку продолжить свой трудный путь по враждебному и бесприютному миру, путь человека, лишившегося всех опор, которые предоставил ему «мир других», но обретшего взамен «частицу веры в себя». И только выбирая этот вариант финала, читатель становится единомышленником автора, усваивает преподанный ему нравственный урок.

Одной из особенностей романа является то, что в число его тем входит тема его создания, а одним из героев оказывается сам романист. Это значит, что роман в чем-то автобиографичен, просто автор постоянно занят своими творческими проблемами и обсуждает их с читателем. Получается довольно сложная в композиционном отношении схема общения читателя с автором, и для того, чтобы в ней разобраться, удобно обратиться к терминологии и концептуальному аппарату современной коммуникативной лингвистики.

Любая коммуникативная ситуация предполагает, как известно, обязательное наличие трех компонентов: адресант, сообщение, адрес. Роман как один из видов коммуникации также содержит все эти элементы, но в осложненном виде. Принято различать реальную коммуникацию (автор – текст – читатель) и изображенную (т. е., по существу, фиктивную коммуникацию) – общение между персонажами. Реальные участники общения могут оставаться в тени: писатель, например, может выступать как имя на обложке или титульном листе, а предполагаемое множество читателей выражается в цифре тиража.

Другое дело Фаулз: он общается со своим читателем с первой до последней главы романа вполне открыто и использует для этого контакта все имеющиеся в распоряжении автора средства. Традиционное деление план автора и план персонажа существует и здесь, но план автора помимо повествования и описаний содержит не просто рассуждения, как принято говорить, а обширный и разнообразный и по форме, и по тематике авторский комментарий. На этом последнем и будет сосредоточено наше внимание.

Основная функция всякого авторского комментария состоит в непосредственном управлении восприятием читателя. Комментарий имеет прагматический характер: читателю необходимо помочь в интеллектуальной и эмоциональной оценке описываемого, помочь возникновению добавочных ассоциаций, сообщить или напомнить некоторые сведения исторического, историко-культурного или энциклопедического порядка. В соответствии с большим объемом сообщаемой читателю информации авторские комментарии в романе отличаются разнообразием, многочисленностью и специфическим характером связи со всем идейно-художественным строем произведения.

В изображенной коммуникативной ситуации повествование может быть перепоручено герою-рассказчику или подставному стилизованному рассказчику (сказ). Наиболее часто встречается смешанная форма, когда часть повествования ведет автор, а часть включена в диалог, причем один акт коммуникации может включаться в другой, т. е. автор прямой или перепорученной речи сообщает, как один персонаж рассказывает о том, как другой персонаж сообщил ему, что говорил третий, и т. д. Такую коммуникацию мы будем называть «изображенной», а всю информацию, которую писатель передает читателю от себя лично, «реальной».

Примером многоступенчатой коммуникативной перспективы может служить глава 24. Здесь выясняется, что злобная миссис Полтни выгнала из дома свою компаньонку Сару и есть опасения, что несчастная покончила с собой. Встревоженный Чарльз справляется о ней у миссис Грантер, та говорит, что ей сказала галантерейщица, что викарий говорил о Саре с миссис Ферли, экономкой, а та сказала, что все случилось потому, что хозяйка узнала, что ... и т. д. Таким образом, в изображенной ситуации получается целая цепочка коммуникативных единиц, включенных одна в другую, причем нарративная их функция осложнена еще различными прагматическими оттенками.

Реальная часть коммуникации «автор – читатель» представлена авторским комментарием, который для удобства анализа мы подразделим на текстовый и внетекстовый, то есть находящийся вне собственно повествования (нетекстовыми условимся считать сноски, эпиграфы, а также комментарии внутри текста, если они занимают целую главу или большую часть). Их обилие и разнообразие в романе определяются особым значением, связанным со спецификой созданного Фаулзом особого историко-илософского романа. В комментарии к нему (как и в сюжет) включен весь пространственный

мир викторианской эпохи. Собранные в романе представители разных слоев Англии все время сопоставляются с представителями тех же групп, живших в другие, более ранние и более поздние эпохи английской истории.

Комментарии сообщают нам, что такой человек, как Чарльз, в средне века отправился бы на поиски Чаши Святого Грааля и был бы в числе рыцарей Круглого Стола, а в наше время занимался бы ядерной физикой. Сара в более ранние эпохи была бы причислена к лику святых или стала бы любовницей какого-нибудь императора. В характеристике садистки и ханжи миссис Полтни привлекаются современные ассоциации: ее талант вести допросы сделал бы ее незаменимой в гестапо. Комментируются и скрупулезно зафиксированные приметы времени. Викторианская Англия писана с большим богатством деталей – костюм, этикет, интерьер, модные фразы, позы, жесты, быт, времяпрепровождение, отношения господ и слуг, вкусы – и наряду с этим более общие явления: начало женской эмансипации, рост могущества буржуазии, упадок влияния аристократии, брезгливое ее отношение к нуворишам и переход лучших ее представителей в ряды интеллигенции.

Начнем наш анализ с внетекстовых комментариев. В виде постраничных сносок они характерны, как известно, не для художественной, а для социальной научной литературы. У Фаулза они включены в роман и придают ему характер исследования. Что касается содержания комментариев, то оно очень разнообразно.

Например, Фаулз описывает идейные метания Чарльза и говорит, что они привели его к агностицизму; текстовый комментарий дополняется в сноске замечанием: сам герой называть себя агностиком не может, поскольку этот термин был введен Томасом Хаксли только в 1870 г. Подобный комментарий имеет сложную функцию: читателю не просто сообщают историю слова, но и помогают усвоить связь времен. Сам тип коммуникации при этом меняется: текст объединяет в себе черты художественной и научной прозы.

Прагматическая функция комментария, как текстового, так и внетекстового, состоит также в том, что он отражает отношение автора к описываемому.

Адресат воспринимает весь роман в проекциях «прошлое – настоящее – будущее». В текстовых комментариях это постоянно подчеркивается. Мы узнаем, например, что Эрнестина доживет до глубокой старости и умрет в день вторжения Гитлера в Польшу. Характерно, что время указано не датой (1 сентября 1939 г.), а историческим событием.

Другой вид внетекстового комментария – эпиграф – обычен для художественной литературы. Эпиграф имеет более сложную коммуникативную природу, чем сноска. Коммуникация здесь не изображенная, а перепорученная, вторичная. Автор выражает свою точку зрения, цитируя другого автора, как бы от чужого имени приводит то, что мог бы сказать по этому поводу сам. Соотношения эпиграфа и текста разнообразны и всегда целенаправленны. Эпиграфы обладают всеми свойствами цитаты или аллюзии, поскольку ассоциируются с теми контекстами, из которых взяты. Характерно, что все эпиграфы в данном романе взяты из произведений, опубликованных именно в описываемую эпоху, и позволяют взглянуть на изображаемое глазами современников.

Соотношения эпиграфов и текстов глав очень разнообразны и во многих случаях связаны со сверхзадачей автора, которая, как нам представляется, состоит в том, чтобы объяснить факторы, определяющие становление личности и ее зависимость от эпохи. Эпиграфы, нарративная часть романа и авторские размышления постоянно связаны лексическими средствами с темой «время»; соответствующие синонимы и слова того же синтаксического поля встречаются на каждой странице.

Экспрессивность нередко возрастает благодаря иронической или пародийной переключке эпиграфов и текстов глав. Своеобразие эпиграфов и единиц коммуникации состоит в том, что при том же адресате (читателе) адресантов становится два (автор романа и автор эпиграфа); сообщение последнего оказывается как бы вставным и в новом контексте приобретает новый смысл.

Эпиграфы в романе Фаулза настолько существенны и своеобразны, что могли бы стать предметом самостоятельного изучения. Подавляющая часть, как мы уже сказали, заимствована из произведений выдающихся современников королевы Виктории. Их можно разделить на три основные группы.

Первую составляют цитаты из сочинений ученых-исследователей, более других способствовавших правильному пониманию не только особенностей эпохи, но и закономерностей биологического и социального развития вообще. В эту группу входят цитаты из сочинений Маркса и Дарвина. Эпиграф из Маркса на титульной странице отнесен ко всей книге в целом, в нем отражен в самом общем виде ее гуманистический замысел: указывается на путь каждого человека к внутреннему осво-

бождению, к обретению собственного духовного мира. Используются также цитаты из известных публицистов середины века: Лезли Стивена, Мэтью Арнольда, Дж. М. Юнга.

Вторую группу составляют цитаты из крупнейших поэтов эпохи – вернейших выразителей духа времени. Одни из них, как Гарди или Мэтью Арнольд, указывают на трагическое в действительности и судьбах героев. Таковы эпитафии из Гарди к главам 51 и 58 или из М. Арнольда к главам 21 и 22, а также эпитафии, заимствованные из стихов воинствующего критика «викторианства» Клофа, который осмеивает моральные и общественные нормы своего времени (эпитафия к главе 11).

Третью группу составляют выписки из документальных хроник эпохи, из газет, из объявлений (главы 39, 56), из врачебных отчетов (глава 18). Особое место занимает цитата из книги Гарднера об убийстве президента Кеннеди [1. С. 408], в которой говорится о том, что эволюция есть сочетание случайных комбинаций нуклеиновых кислот в хромосомах и естественно закона, по которому выживают наиболее приспособленные. Таким разом, в конце романа мы видим, как видоизменилось в наше время учение Дарвина, так часто упоминавшееся в предыдущих главах. Прагматические функции этих эпитафий многозначны. Иногда они в точности соответствуют содержанию главы, как стихи Гарди и Арнольд. Чаще они вступают в парадоксальное соотношение с содержанием главы, образуя иронический контраст. Такую функцию выполняют, например, стихи Теннисона, традиционная и устаревшая поэтичность которых подчеркивает горькую прозу описываемых в главе фактов и ситуаций. В некоторых случаях ирония рождается из несоответствия ученой фразеологии устремленного к широчайшим обобщениям эпитафия (скажем, из «Капитала») и более или менее легкомысленного, светского содержания главы, которая повествует о вещах заведомо эмпирических и мелких. Но чаще всего комическое несоответствие возникает вследствие нарочитой несогласованности двух предпосланных главе эпитафий, тем более нелепой, что ни один из этих взаимно противопоставленных эпитафий не соответствует содержанию самой главы. В главе 12, например, рассуждение Маркса об отчуждении труда приводится вместе с поэтическими строками Теннисона:

Но был ли мой счастливый день
И впрямь безоблачен и ясен? [1. С. 97]

Между тем в самой главе нет речи ни об отчуждении труда, ни о счастье. В главе 56 сентиментальные строки Теннисона стоят рядом с рекламой конторы частных сыщиков [1. С. 379]. Аналогичные противоречивые сочетания представлены в эпитафиях к главам 15, 18, 29, 35, 48, 61.

Не ограничиваясь эпитафиями, Фаулз вводит много цитат в текст своей книги. В цитатах этих, как и в эпитафиях, перемежаются стихи и проза. Одно из известных стихотворений Мэтью Арнольда «Маргарита» Фаулз от своего авторского имени провозглашает благороднейшим произведением викторианской поэзии. Горькие слова поэта прошлого века говорят об одиночестве, скорбном уделе смертных, о людях, разлученных в море жизни неумолимой стихией. Между ними сам бог приказал разлиться морским волнам, соленым, неизмеримым, отчуждающим.

Рассуждая о характерном для викторианской эпохи лицемерном умолчании о сексе, Фаулз цитирует свидетельства современницы о нравах сельскохозяйственных рабочих, а в примечаниях приводит описание распущенности низших классов, порожденной нищетой и невыносимыми жилищными условиями [1. С. 248-249].

Функции цитат опять очень разнообразны: они могут двигать сюжет и одновременно настраивать читателя на оценку событий, подсказывая возможный ключ к решению загадок, щедро рассыпаемых автором в ходе повествования. Глава 28 почти целиком состоит из отчета о судебном процессе офицера, приговоренного к десятилетнему заключению по наговору истеричной девицы, и из приложенного к этому отчету отрывка из медико-психологических наблюдений известного немецкого врача, в которых приводятся истории болезней, свидетельствующие о саморазрушительной истории и ее последствиях (С. 229-230). Дружественное расположение к Чарльзу доктора Гроган заставляет его прочесть эти тексты, чтобы подсказать ему мысль об истерии Сары. Но предостережение вызывает у него обратную реакцию: заключительные страницы главы сообщают о том, что Чарльз отправляется на свидание с заморожившей его женщиной, вопреки советам доктора, вопреки научному анализу женской истерии.

Другой характер использования цитат мы находим в главе 16: после размолвки обрученных Эрнестины и Чарльза наступает примирение. В залог его счастливая невеста читает своему нареченному длинный отрывок из модной в конце 1860-х годов безвкусовой и сентиментальной поэмы Каролины Нортон, в которой воспеваются добродетели знатной филантропки, учредившей больницу для

бедных. Под мелодичное чтение Чарльз крепко засыпает. Так цитата вплетается в действие, становится средством характеристики обеих персонажей и их отношений; она даже в известной мере определяет дальнейшие поступки Чарльза.

Внетекстовый комментарий здесь тесно переплетается с текстовым. Цитате предшествует странная авторская характеристика тусклого дарования поэтессы, ее личности и биографии и даже современных ей критических оценок ее творчества [1. С. 120-123]. В список совершенств, приписанных викторианцами Каролине Нортон, входят такие «ключевые», по выражению Фаулза, черты, как трогательность, нежность, скорбь, любовь, набожность, чувство долга. Последнее фигурирует и в других внетекстовых комментариях, например, в эпитафии к главе 11 заимствованном из стихотворения Артура Клофа «Чувство долга», где иронически перечисляются обязанности викторианского юноши [С. 87]. С этим же эпитафией соотносится и примечание к с. 65-66, в котором цитируется – в доказательство тесной связи викторианского агностицизма с теологической догмой – известное в те времена изречение Джордж Элиот: «Бог непостижим, бессмертие неправдоподобно, но долг всевластен абсолютен». Так иллюстрируется одна из основных мыслей романа о ложно понятом викторианцами чувстве долга, о его тирании. Заметим, что сноска, где цитируется Джордж Элиот, вмонтирована в осуждение самого Фаулза, подчеркивающего значение приведенной цитаты. Аналогичный пример переплетения текстового и внетекстового комментариев представляет цитата из порнографического сочинения 411 в. в сопровождении авторских размышлений.

Текстовый комментарий присутствует едва ли не на каждой странице романа, сопровождает его действие, диалоги и динамику характеров. На первый взгляд, такой обильный комментарий кажется данью викторианскому роману с его неприкрытой поучительностью и тяжеловесностью. Однако, как будет показано ниже, анализ подтверждает его антивикторианскую направленность. По тематике он не однороден. Во-первых, это рассуждения этико-философские и естественно-научные, чрезвычайно различные по своему объему и еще более – по своему характеру (они колеблются между вполне серьезными и явно пародийными). К серьезным относятся размышления о различии в восприятии времени в середине XIX в. и в середине XX в. [1. С. 25], биологических и социальных причинах изменчивости Чарльза, его способности приспосабливаться к окружающим, казаться единым в нескольких лицах [1. С. 147], Голос автора, образованного и вдумчивого нашего современника звучит и в сравнении Линнея и Дарвина [1. С. 47-48]. Звучит он и в сложном сочетании аналитических замечаний о философских раздумьях Чарльза (сопоставляющего великую силу и свободу естественной жизни с надуманной, искусственной жизнью общества) и авторских указаний на различие в мировосприятии двух эпох [1. С. 228-229]. Вполне серьезно и рассуждение Фаулза об антидиалектическом характере мысли викторианцев, их стремлении к логическим, позитивным, все объясняющим теориям [1. С. 215].

Не менее велико значение и число шуточных, пародийных, мнимочуждых комментариев, где автор посмеивается и над собой за склонность к бесконечным абстракциям, и над теми, кто склонен принять их всерьез. Таковы заключения автора о волшебных свойствах молочного пунша, завершающие воспроизведенные им горькие мысли и сомнения Чарльза [1. С. 259]. Комментарий научно-философского характера естественно переходит подчас в комментарий исторический, поскольку Фаулз часто сопоставляет мышление людей прошлого и нынешнего веков. Исторический комментарий основан на сравнении обычаев, нравов, реалий викторианской и современной Англии. Наиболее характерный образец такого рода комментария представлен в главе 35, где Фаулз от своего имени рисует мрачные парадоксы викторианской Англии: нигде много не говорили о святости и женственности, но женщину, даже очку, можно было купить за несколько шиллингов; никогда не строили в Лондоне так много церквей, но никогда там не было столько публичных домов [1. С. 251-252]. Перечислив десяток таких парадоксов, Фаулз объясняет их особым отношением викторианцев к сексуальным проблемам, сравнивает это отношение с современным. Сравнение приводит его к выводу о том, что существо вопроса остается неизменной «человеческой константой»: всю разницу делает только вокабуляр. «Викторианцы относились серьезно к тому, к чему мы относимся легкомысленно; свою серьезность они выражали тем, что избегали разговоров о сексе, тогда как наша тактика совершенно обратная. Но „способ быть серьезным" есть чистая условность, и стоящие за нею факты не меняются» [1. С. 253].

На с. 202-2033 Фаулз пускается в иронический историко-филологический экскурс, поясняющий возникновение шантажа в Англии и возводящий его к периоду викингов. Филологический анализ слова *blackmail* при этом абсолютно точен. Его функция – создание подтекста, поясняющего планы лакея Сэма.

Текстовые авторские комментарии могут распространяться на несколько страниц или быть совсем краткими, афористическими, заключенными в одном предложении, например в первом в главе 43 [1. С. 307] или в вводном абзаце к главе 57 [1. С. 418], или же в лингвистических пояснениях о модных словечках [1. С. 132].

Исторические комментарии сливаются не только с философскими, но и с литературными и с психологическими. Границу между ними провести очень трудно. Так, в психологическом объяснении поведения Чарльза всегда присутствует идея исторической детерминированности как поступков, так и эмоций героя. Таково отступление, комментирующее изменение его чувств после того, как он выслушал историю любви Сары к французскому лейтенанту. Анализируя основную особенность викторианцев – их страх перед всем, что открыто и обнажено, Фаулз выявляет различие между их психологией и психологией людей XX в. [1. С. 174].

Насыщен психологизмом и анализ мотивов поведения Чарльза в тот день, когда он ясно понял, что даже самый высокий пост в галантерейном магазине отца своей невесты был бы для него губительным. Начиная с авторского афоризма – «Смерть не в природе вещей, она есть природа вещи. Но умирает форма. Сущность бессмертна», – Фаулз устанавливает близость «психологической основы» средневекового рыцаря, викторианского джентльмена и его современного потомка. Общее между ними – неприятие собственности как цели жизни. Поэтому нежелание Чарльза стать коммерсантом должно рассматриваться не как проявление снобизма, подсказанного мнением аристократических предков, а как поступок человека, пытающегося побороть историю» [1. С. 256-257]. Авторский комментарий сливается здесь с мыслями самого Чарльза и дан в форме несобственно-прямой речи. Фаулз видит этическую преемственность в идеях рыцарства в моральном кодексе джентльмена XIX в. и современного интеллигента. Психологический комментарий связан с историческим и философским (поскольку речь идет попутно об идеологическом значении дарвинизма, его законов), и с литературным в той мере, в какой Фаулз обсуждает, как должен он, писатель последних десятилетий XX в., рассматривать и трактовать движения души своего героя.

Фаулз нередко извиняется перед читателем, обвиняет себя в неточности: «Я слишком увлекся восклицательными знаками» [1. С. 201]; «Я несправедлив к Эрнестине» [1. С. 238], – признается он, как бы обращаясь к дружественно настроенному к нему критику или читателю. Фаулз просит прощения у читателя и в конце, когда, вопреки всем правилам ремесла романиста, вводит новое действующее лицо, крошечную дочку Чарльза, и на последних страницах своего повествования [1. С. 394].

Скрытое извинение звучит и в подробнейшем описании жестов, движения, поведения Сары в главе 36: «Первым истинно женским жестом, который я разрешил ей сделать, она передвинула прясть своих рыжевато-коричневых волос так...» [1. С. 242]. И тут же: «Я не более собираюсь выяснять, что происходило в ее душе, чем тогда, когда глаза ее наполнились слезами молчаливой ночью в Малборо Хаус...» [1. С. 243].

Не ограничиваясь беглыми замечаниями, обращенными к воображаемому читателю, Фаулз вступает с ним в длительную беседу, раскрывая себя не только как писателя, но и как мыслящую и чувствующую личность. Свое собственное отношение, например, он выражает в кратком комментарии к промелькнувшим в сознании Чарльза словам Катуллы о губительной силе любви: «Катулла здесь переводит Сапфо, а европейская медицина не знает лучшего клинического описания любви, чем описание ее г. Сапфо» [1. С. 237].

Эти строки многое говорят нам об авторе. Еще больше можем мы судить о нем по отступлениям, в которых он упрекает себя в неполной честности перед читателем [1. С. 316], пытается оправдать свою «измену» герою [1. С. 315]. В этом же комментарии Фаулз объясняет своему читателю, что традиционный счастливый конец (возвращение к Эрнестине), описанный в предыдущих двух главах, происходил только в воображении Чарльза, а на самом деле он сошел с поезда в Экзетере с тем, чтобы снова увидеть Сару.

О глубине внутреннего мира писателя Джона Фаулза говорит и завершающее роман рассуждение, как бы синтезирующее философский, психологический, литературный, в известной степени исторический аспекты, поскольку цитируется Маркс как выразитель социальной мысли эпохи, как современник героев. Отступление это объединяет в то же время текстовый и внетекстовый комментарий – цитаты из публицистов XIX и XX столетий, из стихотворений Мэтью Арнольда – и авторские к ним пояснения и оговорки [1. С. 418-419].

Как было показано, комментарий принимает подчас форму кратких, беглых замечаний, типа тех, что заключаются в скобки (например, фраза о викторианском представлении о том, как должны смотреть настоящие женщины – [1. С. 33]). В других же случаях авторские суждения захватывают несколько страниц, а то и целые главы. Из совокупности их перед нами вырастает образ автора – насмешливого, трезвого, твердого, но никогда не жесткого в своих моральных оценках.

В стиле этих комментариев неизменно преобладает ирония. Назовем лишь немногие стилистические средства, используемые с нескрываемым, нередко открыто провозглашаемым расчетом на определенный, заранее намеченный иронический эффект.

Видное место среди них занимает эвфемизм. Эвфемистическим является само название романа; однако вытесненное эвфемизмом грубое слово прямо обозначено в тексте, это показывает, что автор в эвфемизмах не нуждается. Точно так же в рассказе о своем посещении книжной лавки Фаулз употребляет витиеватый эвфемизм «История человеческого сердца» рядом с тут же приводимым непристойным названием книги [1. С. 264].

Иронический характер носит часто встречающаяся у Фаулза материализация метафоры. Сообщая читателю, что ему, автору, по счастью дарован истинный интерес к будущему, он подробно, злобно описывает, что миссис Полтни будет с позором выгнана из рая, на который претендует и «более тропический регион» – ад – настоящее ее место, где она соединится с подлинным своим хозяином. В заключение Фаулз комментирует, что, хотя Чарльз «вряд ли продумывал столь интересные детали ее посмертного пути, но он, безусловно, хотел, чтобы она убралась к черту – следовательно, примерно так и думал» [1. С. 295].

Иронически обыгрываются у Фаулза пословицы, поговорки, фразеологические обороты. Намек на известную поговорку – «пусть лучше повесят за кражу овцы, чем за кражу ягненка» (as well be hanged for a than for a lamb) – содержится в авторской декларации: «Я скрыл от читателей, что его подозрительность была скорее основана на поговорке о старом овцекраде, на опасном отчаянии, чем на благородных побуждениях совести» (“a self-suspicion I have concealed, that his decision was really based more on the old sheepstealer's adage than on the nobler movings is conscience”. Перестройка фразеологизма очевидна на с. 23, где о священнике говорится, что хотя он придерживался сравнительно свободных теологических воззрений, но прекрасно понимал “which side of his pastoral bread was buttered” (ср.: “He knows which side of his bread is buttered”).

Иронический характер авторской речи проявляется в переименовании известной шутки Теккерея о сущности лисьей охоты: «невыносимые охотятся за несъедобными» (“The unspeakable hunting for the uneatable”). Комментируя отвращение героя к такой охоте, Фаулз пишет: «Ему дела не было, что добыча несъедобна, ему была отвратительна невыносимость охотников» (“He did not care that the prey was uneatable, but he abhorrent the unspeakability of the hunters”) Авторская речь осмеивает как банальное словоупотребление, так и банальные прочно сложившиеся представления. Рассуждая о первичном наборе викторианских добродетелей – «серьезности», «нравственной прямоте», «честности» и прочих «вводящих в заблуждение именованных», Фаулз обобщает их в одном свойстве – в «глубочайшем отсутствии юмора» {“profound humourlessness, called by the Victorians earnestness, moral rectitude, probity and a thousand other misleading names”}.

Ироническому эффекту в значительной мере способствует характер образности, присущей авторской речи. Один из принципов ее – комическая усложненность, далеко отступающая от привычной формы метафор и сравнений. Выражение лица слуги героя, Сэма, напоминало человека на скачках, который под видом скаковой лошади чует крысу, но крысой, боюсь сказать, был Сэм, а чуял он тонущий корабль» Метонимия «кривоногий человек» вместо «опытный жокей», фразеологизм «to smell a rat» и привычный образ крыс, покидающих тонущий корабль, сливаются в игре слов, создавая новый, причудливо иронический образ. Комментарий автора, отделенный от повествования только точкой с запятой, заключается неожиданным сравнением. В следующем за ним отдельном предложении автор уже говорит от собственного имени, в первом лице

Сравнения Фаулза нередко основаны на контрасте, возникающем от неожиданного сближения далеких понятий. Таковы, например, размышления автора о характерной для викторианцев идее, будто душа, подобная пленному белому воздушному шару, стремится ввысь, но вынуждена тащиться за телом, сравниваемым с животным (beast) и одновременно с испорченным непослушным ребенком [1. С. 319].

Аналогичный пример находим в главе 42, где читаем: «Изумление Сэма наводит на мысль, что истинным поприщем для его честолюбия должен был быть театр; он едва не уронил поднос; но это, конечно, было до Станиславского» [1. С. 298].

Ироничность тона авторских комментариев усиливается оксюморонным сочетанием или столкновением слов, принадлежащих к разным стилистическим и смысловым рядам: «Серьезный кандидат в рай» (“a serious candidate for paradise”); «набор добрых эксплуататоров» (“a set of kind exploiters”).

Ту же ироническую функцию выполняют авторские неологизмы – слова, отсутствующие в языковой традиции и отличающиеся необычностью комбинации языковых элементов.

На всем протяжении романа в авторских комментариях, кратких и распространенных, в авторских оценках поведения героев Фаулз играет возможностями языка, сближая противоположные понятия, разъединяя обычно неразделяемые, всемерно подчеркивая ироническое отношение к святыням викторианской Англии. Многосложный, противоречивый, насыщенный идеями и эмоциями образ автора – едва ли не самый впечатляющий из всех образов романа.

Все, кто писал о романе «Женщина французского лейтенанта», неизменно обращали внимание на появление автора собственной персоной в поезде, везущем Чарльза в Лондон (глава 55). Сначала о нем говорится в третьем лице как о неизвестном бородатом спутнике, который внимательно всматривается в Чарльза. Потом Фаулз сбрасывает маску, признается, что изображает самого себя, что он размышляет о том, какой предпочесть конец. Таким образом, авторское вмешательство принимает крайнюю форму, подчеркнутую портретным сходством «бородатого спутника» с самим Фаулзом. В предыдущих главах автор обращался к читателю то несколько официально, как Фильдинг, то более фамильярно, как Стерн, то с философской интонацией Теккерея. В данном случае авторское вмешательство имеет две особенности: Фаулз не обращается к читателю – он изображает себя, допуская сознательный анахронизм, ибо автор не может включиться в события столетней давности. Так демонстрируется стремление найти как можно больше путей контакта с читателем, вместе с ним обсудить все сложности затронутых проблем.

Функция комментариев и текстовых отступлений связана с полисемией романа, которая состоит в том, что автор не только в первоначальном замысле, но и по окончании книги не может предложить окончательного решения поставленных проблем.

В текстовых комментариях коммуникация автор – читатель представлена в чистом виде, то есть как непосредственная беседа между Джоном Фаулзом и его читателем не только по поводу описываемых событий, характеров и их оценки, но и по поводу решения стоящих перед автором творческих задач, то есть о самом романе. Это маркируется местоимениями первого и второго лица единственного и множественного числа, модальными глаголами, наличием структурных признаков вопросительности и повелительности. Например: «Вы считаете, что я преувеличиваю? <...> Меня можно проверить. <...> Те годы, о которых я пишу» [1. С. 27]. Или в самом конце романа по поводу предложенных возможных окончаний романа: счастливого («хеппи энда») и открытого, неопределенного. «Вы не должны думать, что такой конец менее вероятен». В этих примерах: «Я» – Джон Фаулз, «Вы» – читатель романа [1. С. 418]. В терминах поэтики подобные отступления принято называть «обнажением приема».

Еще более резкое обнажение приема проявляется у Фаулза в несобственно-прямой речи: передавая размышления Чарльза об опасностях дальнейших встреч с Сарой, автор сожалеет, что допустил смешение метафор, но «сваливает вину» на своего героя [1. С. 184].

Вполне эксплицитно обсуждает писатель стоящие перед ним задачи в отступлении, занимающем целую 13 главу посвятив ее проблемам современного романа и творчества романиста, которые являются одновременно и предметом, и темой этой книги. Фаулз вводит читателя в свою творческую лабораторию и говорит о том, что он ни в коей мере не является тем всеведущим и всемогущим автором, какие мыслились в XIX в., что главы его романа напоминают эссе по разным вопросам, решения которых он и сам не знает, что Чарльза он понимает только потому, что изображает в нем самого себя.

Разнообразие стилистических и композиционных средств сочетается с единством прагматической функции – читателю все время «подсовывается» ложные заключения, а информация, необходимая для понимания выбора, который делают герои, выдается очень маленькими дозами.

Во всем аппарате авторских комментариев неоднократно проскальзывает интерес Фаулза к философии экзистенциализма, понимаемой как стремление проникнуть во внутренний мир творческой личности, как этическая система и как протест человека против всего, что отнимает у него свободу выбора жизненного пути (о симпатии к этой философии Фаулз неоднократно говорил в своих интервью). В соответствии с таким пониманием в романе описаны герои, борющиеся за сохранение своей

индивидуальности, за свободу воли и выбора. Но и по отношению к экзистенциализму Фаулз остается на позициях иронического скептицизма.

И в таком философско-нравственном контексте Фаулз повествует о психологии жителей викторианской Англии, о ее социальных устоях, культуре, о господствовавших тогда нравственных, религиозных, научных представлениях и порожденной ими психологии персонажей. На периферии романа появляются даже реальные исторические лица – поэты Данте-Габриэль и Кристина Россетти. В многочисленных внетекстовых и текстовых комментариях собран огромный научно-публицистический, исторический, литературный материал, иллюстрирующий особенности эпохи. Это создает впечатление достоверности, подлинности.

Накапливая такой материал, Фаулз, однако, отказывается от исторического романа в его классической, скоттовской форме. История как таковая, воспроизведенная с педантизмом антиквара, может вызвать отвлеченный, умозрительный, но не эмоциональный интерес для людей XX в., вовлеченных в поток исторических изменений, гораздо более стремительных и радикальных, чем те, которые им предшествовали. Современный романист может вызвать живой читательский интерес и сопереживание, лишь показывая, что, несмотря на огромные исторические сдвиги – в социальном устройстве, материальной культуре, вкусах, в отношении к проблемам пола и морали, – психология «обитателей» викторианской Англии не так уж сильно отличается от современной. Различие, как не раз повторяет Фаулз, проявлялось более в поведении, манере держаться, одеваться и говорить, в принятых речевых метафорах.

Параллели, неутомимо приводимые Фаулзом, вплоть до настойчивого подчеркивания изменений в смысле слов и их оттенков, установление современных соответствий понятиям старого времени приближают к читательскому сознанию эпоху, отдаленную от нынешней на 100 лет.

В изображении Фаулза болезненный конфликт, омрачивший отношения его героев, имеет двойственный характер. С одной стороны, он носит на себе отпечаток классово и нравственно ограниченной викторианской эпохи и приводит к несчастным последствиям, которые в иных общественных условиях не могли бы возникнуть. С другой стороны, показывая и комментируя социальную обусловленность конфликта и тем самым создавая, в отличие от господствующей на Западе традиции, действительно исторический роман, Фаулз в то же время выводит этот конфликт за рамки чисто викторианские.

Для Фаулза – это видно из всех его книг – невоспитанность души, самососредоточенность есть устойчивая тема, отражающая устойчивость существенных социально-психологических структур. Меняются формы проявления этих «констант», они приводят к разным последствиям, но при ее подвижности и изменчивости они в сущности остаются постоянными. Исторический роман Фаулза есть одновременно и роман философский, потроенный на осмыслении прошлого в неразрывной связи с предшествующими и последующими эпохами. История становится в нем необходимым ключом к пониманию современности и в то же время к пониманию сложнейших проблем самоопределения личности.

Соединяя чрезвычайную сложность и видимость простоты, серьезность мысли и легкость тона, сильное нравственное чувство и отсутствие традиционного морализирования, используя и пародируя художественные завоевания двух столетий, осмеивая викторианскую этическую узость XIX в. релятивизм XX в., Фаулз воссоздает характерные черты обеих эпох в романе своеобразного парадоксального историзма.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Фаулз Д. Подруга французского лейтенанта. М., 1990.
2. Фаулз Д. Аристос (фрагменты из книги) // Филологические науки. 1981. № 5.
3. Аникин Г.В. История английской литературы. М., 1987.
4. Жлуктенко Ю.В. Английский психологический роман XX века. Киев: Высшая школа, 1988.
5. Ивашева В.В. Литература Великобритании XX века. М., 1991.

Поступила в редакцию 14.11.15

E.V. Nicholsky

**PHILOSOPHICAL AND MORAL PERSPECTIVES AND ARTISTIC METHODS OF THEIR REALIZATION
IN THE NOVEL "THE FRENCH LIEUTENANT'S FRIEND" BY D. FOWLES**

The article examines the critical attitude of the English writer to the Victorian era. It is noted that, decrying the costs, the author estimated victorianism non-negatively. Special attention is paid to the poetics of the novel, the specificity of which is that, constantly causing the reader to co-creation, Fowles establishes a direct contact with the reader. Fowles widely uses such communication units as textual and extra-textual commentaries, including in the latter a variety of quotes in the form of epigraphs. He also provides the text with a detailed apparatus of footnotes, part documentary, which gives the reader the impression of much scientific credibility of the read.

Keywords: Fowles, victorianism, modernist novel, intersexuality, psychological prose, quotes, cultural context.

Никольский Евгений Владимирович,
доктор филологических наук, профессор, докторант
Украинская Богословская Академия (г. Ужгород)
E-mail: Eugenius-08@yandex.ru

Nicholsky E.V.,
Doctor of Philology, Professor
Ukrainian Theological Academy (Uzhgorod)
E-mail: Eugenius-08@yandex.ru