

Яблоновская Н.В.

ЖАНР ЭКСПЕРИМЕНТАЛЬНОГО РОМАНА В ТВОРЧЕСТВЕ ДЖОНА ФАУЛЗА

Роман XX века, по замечанию большинства исследователей, – предельно свободное жанровое образование. Современные писатели вольно обращаются со временем и пространством, следуют литературной традиции и в то же время отталкиваются от нее, сохраняют некоторые черты утвердившихся в классическом реализме жанров и преодолевают их. Чрезвычайно интересны в жанровом отношении произведения классика современной английской литературы Джона Фаулза, которые могут быть названы экспериментальными романами.

Жанр экспериментального романа утвердился в европейской литературе на рубеже XIX-XX веков (прежде всего в творчестве писателей натуралистического направления). В таком романе писатель доказывал художественными средствами выдвигаемую в качестве основы сюжета гипотезу. В английском реализме рубежа веков черты экспериментального романа присутствуют уже в «Тэсс из рода д'Эрбервиллей» Т. Гарди, где описания жизни Тэсс на ферме Тэлботейс демонстрируют своего рода экспериментальные, идеальные условия для выявления духовного совершенства героини.

В творчестве Фаулза смысл эксперимента несколько иной – это испытание, проверка, которой подвергаются главные герои произведений, их суждения о самих себе и о мире. В первом романе писателя – «Коллекционер» (1958) – экспериментальной является сама ситуация неожиданного выигрыша на тотализаторе Клегга. Заурядный, ничем не примечательный клерк теперь получает возможность диктовать свои условия миру, распоряжаться не только своей судьбой, но и жизнью других людей. Духовная и интеллектуальная неполноценность Калибана, очевидная с первых же фраз его дневниковой исповеди, проявляется в полном диапазоне только в условиях проверки деньгами. Безобидное увлечение героя коллекционированием мертвых бабочек переходит в маниакальную страсть к коллекционированию женщин. Клегг – символ потребительской цивилизации, стремящейся утилизировать красоту, искусство, человеческую жизнь. По роду занятий он биолог-экспериментатор, свои записи называет «дневником энтомологических наблюдений», а понравившуюся ему девушку обозначает индексом М. и сравнивает с бабочкой-перламутровкой (энтомологические термины являются признаком не образованности, а патологической ограниченности Коллекционера).

Но Клегг даже не подозревает о том, что он не столько экспериментатор, сколько объект наблюдений. Во-первых, своими действиями он опровергает все собственные суждения о самом себе – утверждая, что не изменился, кардинально меняет образ жизни; отстаивая спонтанность, импульсивность своего похищения Миранды, тщательно планирует его; признается в «высоких устремлениях», неспособности расталкивать других локтями и совершает насилие над человеком. Во-вторых, жертва Коллекционера, Миранда, сама становится внимательным наблюдателем своего мучителя. Она тоже ведет дневник, в котором подвергает безжалостному анализу Клегга и тот затхлый, узкий мир, представителем которого он является: «Деньги ударили К. в голову. Будто он выпил целую бутылку виски, а пить не умеет. Единственное, что удерживало его в рамках порядочности, – бедность. Невозможность уехать из дому, уйти с работы» [2, с.250].

Миранда помимо воли и желания становится участницей эксперимента, в ходе которого проявляет внутреннее превосходство над своим мучителем, неспособность на насилие даже в пограничной ситуации. Она понимает, что единственный способ вырваться из подземелья Клегга – в подходящей ситуации оглушить его тупой стороной топора – и... не может сделать этого. Героиня романа твердо убеждена, что насилие, применение силы – это дурно, это спуск до уровня Калибана, это отрицание веры в силу разума, сострадания и человечности.

Миранда художница, т.е. представительница чуждого Калибану мира духовных ценностей. «Герпеть не могу тупиц вроде Калибана, – пишет она, – задавленных собственной мелочностью, низостью, эгоизмом. Сколько таких! А меньшинство обязано тащить на спине этот мертвый груз. Врачи, преподаватели, люди искусства. Конечно, и среди них есть отступники и предатели. Но если и осталась в жизни какая-то надежда, вся надежда – на них. Немногих. На нас» [2, с.246].

Именно Миранда вводит происходящее с ней в широкий культурный контекст. В борьбе с калибанизмом, бездуховностью своего времени она ставит под свои знамена Бернарда Шоу, Джейн Остен, Ван Гога, Гойю, Тулуз-Лотрека, Модильяни, Дж. Сэлинджера, А. Силлитоу, Дж. Брэйна, Баха, Гольдберга и др. Своего похитителя, Клегга, Миранда сравнивает с Калибаном из «Бури» Шекспира. Таким образом, сюжет «Коллекционера» начинает восприниматься как перифраз шекспировского произведения, как своеобразный эксперимент самого Фаулза, проверка им жизненности, актуальности творения своего гениального предшественника в свете современности.

За историей похищения юной, прекрасной художницы Миранды тупым до idiotизма, но практически всесильным Калибаном просматривается еще один, главный эксперимент создателя романа: попытка противопоставления интеллигенции и мещанства в ситуации борьбы за выживание. Авторский замысел раскрывается в дневниковых записях Миранды: «Все Калибаны мира ненавидят нас за то, что сами они не такие, как мы. Калибаны преследуют нас, вытесняют, отправляют под бомбы, на гибель, издеваются, смеются над нами, зевают нам в лицо, закрывают глаза и уши, чтобы только не замечать нас, не проявить – хотя бы случайно – уважения, пока мы живы» [2, с.246].

Этот эксперимент заканчивается гибелью главной героини и торжеством Клегга, готовящегося к по-

хищению новой жертвы. Если в шекспировской «Буре» добро в образе Просперо побеждает зло (Калибана), то вывод Фаулза безутешен: современным миром правят бездуховность и стяжательство.

Игровая, экспериментальная стихия воплощена и в романе «Женщина французского лейтенанта» (1969). Прежде всего, это авторский эксперимент над героями, традиционными представлениями о сюжете и жанровых формах (в романе «Волхв» один из героев, Кончис, утверждает: «Роман умер. Умер, подобно алхимии» [1, с.103]). На первый взгляд, повествовательная манера «Женщины французского лейтенанта» более чем традиционна: всезнающий рассказчик постоянно комментирует происходящее, обращается к читателю, даже объясняет основные принципы построения романа: «Уважающие себя романисты соблюдают одно священное правило: не вводить в конце книги никаких новых персонажей, за исключением самых второстепенных. Надеюсь, что появление Лалаге мне простится» и т.д. Но принципиальная открытость финала, откровенное бравирование повествователя своими практически безграничными возможностями, богатство литературных аллюзий – это признаки современной литературы, и сам рассказчик ни на минуту не забывает о вековой дистанции, отделяющий его от времени действия романа: «Все, о чем я здесь рассказываю – сплошной вымысел. Герои, которых я создаю, никогда не существовали за пределами моего воображения. Если до сих пор я делал вид, будто мне известны их сокровенные мысли и чувства, то лишь потому, что, усвоив в какой-то мере язык и «голос» эпохи, в которую происходит действие моего повествования, я аналогичным образом придерживаюсь и общепринятой тогда условности: романист стоит на втором месте после Господа Бога. Если он и не знает всего, то пытается делать вид, что знает. Но живу я в век Алена Роб-Грийе и Ролана Барта, а потому если это роман, то никак не роман в собственном смысле слова» [3, с.99].

Если «Коллекционер» воспринимался прежде всего как переложение-антитеза «Бури», то «Женщина французского лейтенанта» порождает многочисленные параллели – с романами Т. Гарди, Дж. Остен, Ч. Диккенса, У. Теккерея, произведениями писателей-викторианцев.

Композиция романа строится на противопоставлении двух исторических эпох – современности, с ее сексуальной революцией, привычкой срывания всех и всяческих масок, и викторианства, с его лицемерной, ханжеской моралью, жесткими общественными рамками, регулирующими поведение человека вплоть до его чувств и половой жизни. Авторской задаче развенчания мнимого пуританизма времени правления легендарной королевы Виктории служат эпиграфы к главам романа – из трудов К. Маркса («К еврейскому вопросу»), «Капитал», «Экономико-философские рукописи», «Святое семейство», «Немецкая идеология»), Ч. Дарвина («Происхождение видов»), Э. Ройстона Пайка («Человеческие документы викторианского золотого века»), Дж. М. Янга («Портрет эпохи»), «Доклада о положении в горнопромышленных районах» и т.д. В «Женщине французского лейтенанта» многочисленные научные комментарии, богатая терминология, упоминание десятков теорий из разных областей человеческого знания не имеют негативного оттенка, как в «Коллекционере», – ведь сам главный герой романа, Чарльз Симпсон, является натуралистом и палеонтологом-любителем. Научность как одна из черт современной эпохи НТР создает необходимый контекст для критического отношения к Англии XIX века: «В том (1851) году в Англии на 8 155 000 женщин от десяти лет и старше приходилось 7 600 000 мужчин такого же возраста. Из этого со всей очевидностью следует, что, если согласно общепринятому мнению, судьба назначила викторианской девушке быть женою и матерью, мужчин никак не могло бы хватить на всех» (Э. Ройстон Пайк «Человеческие документы викторианского золотого века») [3, с.8].

Противостояние прошлого и настоящего у Фаулза подчеркивается и антагонизмом образов главных героинь – Эрнестины Фримен (викторианство) и Сары Вудраф (современность), оспаривающих друг у друга любовь Чарльза.

Эрнестина – истинное дитя породившего ее века. Она верит в святость и нерушимость брачного договора, в слово джентльмена, в крепость тех уз, которые делают обычного англичанина викторианцем («говорящая» фамилия героини – Фримен (свободный человек) – лишь подчеркивает ее полную зависимость от условностей). Эрнестина глупа, необразованна, взбалмошна. Но даже она, боясь признаться в этом самой себе, выходит за рамки представлений о хрупкой, голубой викторианской героине. В ситуации эксперимента – отказа Чарльза от брачных обязательств – «сахарная Афродита» оказывается стойким борцом за свое личное счастье: ее обморок – лишь дань традиции (Чарльз, отмечая, как слишком по-театральному, подозрительно аккуратно упала его бывшая невеста, ставит верный диагноз: «кататония условно-традиционного происхождения») и психологически верный ход, призванный удержать жениха, заставить его испытывать угрызения совести.

Антиподом Тины в романе является Сара Вудраф – бывшая гувернантка, женщина с темным прошлым. Сара не имеет ни нарядов своей соперницы, ни ее денег, ни высокого социального положения, но она умна и внутренне свободна, а это позволяет ей за викторианскими мифами разглядеть то, что недоступно зрению Эрнестины – реальную жизнь в ее плоти и крови. За образом благородного джентльмена она угадывает прежде всего мужчину, находящегося в плену эротических желаний и не способного перенести их на женщину своего круга. И Сара придумывает откровенно эпатирующую благопристойный Лайм-Риджис легенду о своей связи с французским лейтенантом. Репутация падшей женщины делает Сару парией в маленьком городке, но открывает ей широкие возможности завоевания джентльменов-викторианцев, страдающих от «вековечного глупого страха перед армией женщин, вступивших в тайный стовор с целью высосать из них все соки, погубить их мужское естество, использовать их идеализм в корыстных целях, перетопить их в воск и вылепить их в нечто несусветное в угоду своим злокозненным

фантазиям» [3, с. 368].

Сара - главный экспериментатор в романе. Своей ложью она ставит эксперимент не только над своей судьбой, но и над судьбой Эрнестины и Чарльза и, шире, над всей викторианской эпохой. Сара умело составляет сети для уловления добычи – аристократа Чарльза Симпсона: она «случайно» сталкивается с ним во время уединенных прогулок, наблюдает за своей жертвой, пытаясь установить ее привычки, т.е. ведет себя как ученый-естествоиспытатель.

Можно было бы предположить, что высказывание К. Маркса: «Всякая эмансипация состоит в том, что она возвращает человеческий мир, человеческие отношения к самому человеку», ставшее эпиграфом к роману, относится в первую очередь к Саре – ведь именно она ведет себя как эмансипе, являясь словно посланницей XX века в веке XIX. Сарины интересы далеко выходят за пределы любовных отношений или брака, не Чарльз интересуется ее, а возможность стать такой, какой ее создал Бог – именно поэтому она, сблизившись с кружком прерафаэлитов, в одной из концовок романа бросает Чарльза, предоставляя ему возможность вернуть себе свою человеческую сущность.

«Жертва» эксперимента, Чарльз, вынужден постоянно делать выбор между Эрнестиной и Сарой, чувством и долгом, привязанностью и страстью, традицией и новаторством, прошлым и будущим. Соучастниками этого выбора Фаулз делает и своих читателей: экспериментируя над традиционным представлением о сюжете, автор «Женщины французского лейтенанта» дает три развязки. Читатель должен предпочесть один из трех возможных финалов романа, определив, таким образом, свое положение в системе координат «викторианство-современность».

В первом варианте концовки Чарльз избирает Эрнестину и проживает с ней долгую, скучную жизнь. Так Фаулз неприкрыто пародирует викторианский роман с его happy end'ом. Во втором финале писатель обыгрывает жанровый канон любовного романа, сформировавшийся еще в античности («Дафнис и Хлоя», «Левкиппа и Клитофонт», «Эфиопика» и т.д.): Чарльз вступает в преступную связь с Сарой, которую теряет в результате рокового стечения обстоятельств, но потом обретает вновь. Безусловная пародийность такого финала по-новому освещает проблематику романа: вовсе не проблема чувства и долга и не «женский вопрос» (еще одна дань XIX веку) интересуют автора, а проблема внутренней свободы человека, возврата ему человеческого мира. Такую свободу главный герой обретает лишь в третьем, последнем финале (финале финалов). Это и есть ответ Фаулза на проблему эмансипации: Чарльз теряет все, но взамен получает себя. Любые отношения – с Сарой ли, заставлявшей героя делать головокружительные сальто с точки зрения викторианского здравого смысла, или Эрнестиной, вынуждавшей придерживаться рамок приличий, делали героя равно не принадлежащим самому себе. Лишь одиночество и свобода от обязательств «эмансипировали» главного героя романа, наделили его ощущением собственной силы, способности разрушать каноны, плыть против течения, каждый раз начинать все заново. Чарльз «обрел наконец частицу веры в себя, обнаружил в себе что-то истинно неповторимое, на чем можно строить; он уже начал... постепенно осознать, что жизнь... все же не символ, не одна-единственная загадка и не одна-единственная попытка ее разгадать, что она не должна воплощаться в одном конкретном человеческом лице, что нельзя, один раз неудачно метнув кости, выбывать из игры; что жить нужно – из последних сил, с опустошенной душой и без надежды уцелеть в железном сердце города – *претерпевать*. И снова выходить – в слепой, соленый, темный океан» [3, с.488].

В романе «Волхв» (1966-1977) Фаулз продолжает игру с традицией. Описываемые писателем события происходят сегодня и всегда, здесь и везде: узкие рамки мировосприятия главного героя Николаса беспредельно расширены за счет многочисленных литературных, музыкальных и пластических ассоциаций, а его фамилия – Эрфе – с первых же страниц напоминает о знаменитом романе д'Юрфе «Астрея». Однако не уединенные ландшафты Греции становятся подлинным местом действия романа, а глубины подсознания героя. «Мы будем скитаться мыслью и в конце скитаний придем туда, откуда мы вышли, и увидим свой край впервые», – читает он строки Т. С. Элиота и отправляется в долгое путешествие, конечная цель которого до конца остается неразгаданной им. Мотивы наблюдения, одиночества, верности себе, проблема насилия становятся ведущими и в этом произведении Фаулза.

Сюжет «Волхва» основан на эксперименте, который ставит над Эрфе психолог-любитель, «духовидец», миллионер Кончис. Участники опыта на его протяжении многократно меняют роли-маски: Кончис из мецената-Просперо (Зевса) превращается то в известного психиатра, то в тираничного маньяка, то в героя Сопротивления, то в предателя. Николас – это и Фердинанд («Буря»), и Пип («Большие ожидания»), и Одиссей, подплывающий владениям Цирцеи, и Эдип, взыскующий самости, и Тезей на подступах к Криту, и Орест, решающий проблему выбора, и, наконец, Христос в терновом венке страдания. Сестры-близняшки Джун и Жюли Холмс постоянно подменяют друг друга, вводя в заблуждение Эрфе, и представляют то Лилию Монтгомери, девушку начала века, то богиню неопределенности Астарту, то сумасшедшую пациентку Кончиса, то обманутых им актрис-англичанок, то жрицу любви, то помощниц профессора психиатрии и т.д.

«Воспитание чувств» главного героя определяют рассказы Кончиса о себе, научные и псевдонаучные трактаты, исторические документы и развернутые спектакли, в которых главная роль отводится Николасу без его ведома. Таким образом, «Волхв» представляет собой попытку Фаулза сблизить роман-эксперимент и роман воспитания.

Результатом ряда воспитательных опытов становится преодоление главным героем (по определению доктора Маркус, «интроверта-недоинтеллектуала») полигамности и «антиматримониальности» как след-

ствий эдипова комплекса, а главное, «тупой английской добродетели», неспособности ответить ударом на удар (Миранда в «Коллекционере»). Николас – человек будущего, homo solitarius (человек одинокий). Он, как и Миранда, подчеркивает свою принадлежность к кругу «немногих». Но эксперимент заканчивается лишь тогда, когда Николас вместо того, чтобы по привычке «подставить другую щеку», сам дает пощечину своей девушке Алисон, инсценировавшей самоубийство.

В романе «Волхв» Фаулз впервые делает объектом пристального авторского наблюдения сам эксперимент. Обнажая жестокость опытов Кончиса и его подручных, писатель вслед за Ф. Достоевским («Записки из подполья»), М. Булгаковым («Собачье сердце»), Ф. Дюрренматтом («Поручение, или о наблюдении наблюдателя за наблюдателями») ставит чрезвычайно актуальную для современности проблему допустимых границ эксперимента над человеком, неприкосновенности его частной жизни.

Литература:

1. Фаулз Дж. Волхв. - М.: Независимая газета, 1998.
2. Фаулз Дж. Коллекционер. - М.: Вагриус, 1997.
3. Фаулз Дж. Любовница французского лейтенанта. - М.: Гудьял-Пресс, 1999.