

(О романе Джона Фаулза «Подруга французского лейтенанта»)

Джон Фаулз в последнее время стал одним из самых известных в мире писателей, книги которого выходят в свет миллионными тиражами на разных языках. Однако на родине писателя, в Англии, к его всемирной славе относятся с явной **настороженностью**, и не только потому, что громкий успех здесь по инерции привыкли считать верным спутником массовой беллетристики, рассчитанной на невзыскательный читательский вкус. Видимо, в самом складе художественного мышления писателя, в его идейных позициях консервативно настроенные соотечественники чувствуют некий вызов привычным для английской буржуазной культуры условностям и традициям. «В Англии я давно уже ощущаю себя изгнанником» — эти горькие слова Фаулза имеют самое непосредственное отношение и к его творческой биографии, и к его жизненной философии. Затворник, почти безвыездно живущий в маленьком провинциальном городке Лайм-Риджис, он демонстративно не желает примыкать ни к каким литературным направлениям и школам, ни к каким партиям и группировкам, и единственное **движение**, участником которого он себя **числит**, — это движение борцов за мир. Считая, что художник должен откликаться на все общественно значимые проблемы современности, Фаулз часто высказывает взгляды, идущие вразрез с мнениями литературных и идеологических законодателей своей страны. Когда влиятельная интеллектуальная элита исповедует нигилизм разных цветов и оттенков, он упрямо заявляет: «Я защищаю институт гуманизма и роман как гуманистическое предприятие»; когда авторитетные критики настаивают на том, что у подлинного искусства лишь две цели — самовыражение и формотворчество, он возражает: **нет**, у него много целей, оно должно «еще и развлекать, и осмеивать, и описывать новые типы сознания, и вести летопись жизни, и улучшать жизнь», должно «наряду с наукой служить путеводной звездой в существовании людей»; когда все вокруг него пишут «серьезные», мрачные, пронизанные духом безысходности романы, он с увлечением отдается игровой, пародийной стихии, осмеивая апологетов модернизма. И хотя Фаулз буквально одержим прошлым и настоящим Великобритании и вновь и вновь возвращается к социально-культурному исследованию

«английскости» в разных ее проявлениях, хотя герои его романов чаще всего англичане, в которых явственно проступают автобиографические черты, едва ли можно отыскать такую характерную особенность английского общества и, шире, современного буржуазного сознания в целом, которую он не подверг бы прямой и самой резкой критике.

Критикуя современную Англию и духовное убожество ее «среднего класса», Фаулз делает это с полным знанием дела, ибо его биография — это вполне обычная биография английского интеллигента, выходца из тех самых средних слоев, против которых восстает писатель. Он родился в 1926 году в провинциальном городке Ли-он-Си (графство Эссекс), где его отец был приходским пастором. Последствием некоторые свои детские и юношеские впечатления Фаулз передает герою своего романа «Дэниел Мартин» (1977) — этого духовного автопортрета поколения, юность которого пришлось на годы второй мировой войны, — и тогда мы узнаем об истоках его мучительно сложных отношений с родной страной, его любви-ненависти к ней. Образование он получил сначала в одной из английских частных школ, а затем, после непродолжительной службы в морской пехоте, в Оксфорде, где изучал французский язык и литературу. После окончания университета в течение многих лет Фаулз занимается преподаванием: работает во Франции, в частной школе на греческом острове Спетсаи (который станет местом действия его романа «Маг» — 1966; вторая ред. 1978) и наконец, вернувшись в 1953 году на родину, — в Лондоне. И все эти годы Фаулз пишет, отнюдь не спеша опубликовать свои ученические опыты. Он делает наброски сразу нескольких романов, сочиняет стихи и философские афоризмы, упорно трудится над совершенствованием стиля. Лишь в 1963 году выходит в свет его первая книга — роман «Коллекционер», который неожиданно для самого автора становится бестселлером. В этой философской притче, написанной не без влияния сартровского экзистенциализма и ловко загримированной под сенсационный «черный роман», Фаулз сталкивает в неразрешимом конфликте героев с полярно противоположными социально-психологическими характеристиками, с полярно противоположными типами сознания. Один из них — современный «человек толпы» Фредерик Клегг, банковский клерк, выигравший большую сумму денег на тотализаторе и задумавший создать коллекцию красивых девушек, чтобы удовлетворить свою страсть к обладанию и власти; другой или, вернее, другая — его первая жертва, юная студентка художественного училища Миранда (использование имени героини шекспировской «Бури» здесь, конечно же, не случайно, как вообще не случайна у Фаулза постоянная игра с разнообразными литературными подтекстами), которую он заточает в своем доме-каземате. Писатель, для которого характерно сознательное обращение к мифопоэтическим сюжетным схемам, выворачивает наизнанку широко известный сказочный сюжет о похищении красавицы чудо-

вищем: похититель не любит свою узницу, но относится к ней как к вещи, как к экспонату коллекции; «светлая» Миранда, открывающая длинный ряд героинь Фаулза, олицетворяющих высшие духовные идеалы, умирает, так и не сумев пробудить в Фредерике человека. По мысли писателя, их конфликт и его трагическая развязка не только имеют нравственный смысл, но и отражают реальные социальные противоречия, усугубляемые изначальным биологическим неравенством людей. Фредерик творит зло из-за воздействия «факторов, над которыми он не имеет контроля, — плохого образования, дурной среды, сиротства» и, следовательно, неповинен в нем.

Если герой «Коллекционера» — это всего лишь жертва неподвластных ему социальных и биологических механизмов, представитель тупой, невежественной и конформной массы, не имеющей условий для духовного пробуждения и совершенствования, то главный герой следующего романа Фаулза «Маг», казалось бы, являет собой полную ему противоположность, ибо, как и Миранда, принадлежит к привилегированному меньшинству избранных. Николас Урфе (так зовут героя «Мага») отнюдь не духовный монстр, но вполне благополучный молодой человек из вполне благополучной буржуазной семьи, получивший хорошее университетское образование и мнящий себя поэтом и тонким интеллектуалом. Однако его представления о себе и о реальности, его окружающей, не менее извращены и лживы, чем маниакальные идеи необразованного банковского клерка Фредерика. Самовлюбленный эгоист, он не живет, не чувствует, а играет роль, позирует даже наедине с самим собой; его поступки всегда трусливы и безответственны; он мыслит стереотипными формулами, ни на миг не подвергая сомнению их истинность; его подлинное «я» надежно упрятано в кокон утешительных иллюзий. Сюжет «Мага» есть сюжет перевоспитания героя, его ритуализированной «инициации» в тайну бытия. Попадая в «магический театр», устроенный для него таинственным магом Конхисом и его красавицами ассистентками, Николас проходит через несколько очистительных и посвячительных обрядов-спектаклей, завершающихся символическим судом над ним, чтобы вернуться к реальной жизни обновленным, повзрослевшим, утратившим иллюзии.

Сложное, многоступенчатое строение «Мага» со множеством вставных новелл и пародийной игрой разными стилями, с ложными ходами и литературными аллюзиями вполне соответствует грандиозному замыслу Фаулза: развенчать и осмеять все системы иллюзорных представлений о природе реальности, созданной человечеством за всю его историю — начиная с веры во всемогущего бога и кончая слепой верой в абсолютное могущество науки. Этим детерминистским системам, сводящим человеческий удел к зависимости и повиновению, Фаулз противопоставляет идею свободы воли, которую он отстаивает не только в «Маге», но и в других своих произведениях.

Как неоднократно говорил сам писатель, в пятидесятые годы он — подобно большинству западных интеллигентов его поколения — испытал сильное влияние французских мыслителей-экзистенциалистов, и в его подходе к проблеме свободы легко заметить следы этого увлечения. Вслед за Сартром и Камю он убежден, что человек способен свободно придавать смысл своим ситуациям, выбирать в них самого себя и нести ответственность за свой выбор, что свобода — это тяжелое бремя, которое должен выдержать тот, кто желает быть личностью. Почти все главные герои его романов и повестей рано или поздно оказываются в такой критической ситуации, когда на карту поставлена вся их дальнейшая судьба и только от их свободного волеизъявления зависит выбор одного из двух возможных жизненных путей — «подлинного» существования экзистенциалистского «аутсайдера», отринувшего социальные обязательства и осознающего свою «заброшенность» в окружающем мире, или покорного отбывания социальной повинности ценой отказа от себя как личности. Однако если у экзистенциалистов выбор лишен какого бы то ни было нравственного содержания и важен только для доказательства личной суверенности, то у Фаулза он обычно имеет оправдание: вне индивида, в системе высших человеческих ценностей. В отличие от таких истолкователей экзистенциализма, как, например, известный американский писатель Норман Мейлер, он отнюдь не считает, что тезис об абсолютной свободе равнозначен принципу «все позволено» и не пытается с умилением обнаруживать «подлинность» во всевозможных маньяках, насильниках и убийцах. В своем сборнике философских афоризмов «Аристос» (1964, вторая ред. 1968) Фаулз пишет: «По мнению некоторых современных авторов, наилучший способ продемонстрировать, что я существую как уникальная личность, отвергающая... лицемерное организованное общество, — намеренно совершить преступление и так же намеренно, без всяких угрызений совести, признать: «Да, я преступник». Но это романтическое извращение экзистенциализма. Принимая бессмысленное решение совершать преступления для того, чтобы затем их «признать», я доказываю отнюдь не «аутентичность» и уникальность своего существования, а лишь свою несостоятельность перед лицом внешней социальной реальности. Только если признание в чем-то дурном для меня есть источник энергии, помогающий мне впредь не совершать дурных поступков и наладить свои отношения внутри этой реальности, оно доказывает, что я существую».

Выбирая самих себя, его герои не становятся «по ту сторону добра и зла», не отвергают все нравственные принципы, а выбирают и некую позитивную позицию — выбирают любовь, искусство, вино, смирение, ответственность перед «миром других», с которым — вопреки сартровскому постулату: «Ад — это другие» — они могут и должны установить духовную связь. Именно поэтому в «Дэниеле Мартине»

герой — второе «я» писателя — восклицает: «К черту экзистенциалистскую тошноту», а сам Фаулз в одном из поздних интервью говорит, что он относится к экзистенциализму лишь как к «набору инструментов, которыми каждый мастерит по-своему».

Поставленные в ситуацию решающего выбора, разные герои Фаулза ведут себя по-разному. Так, скажем, герой хорошо знакомой советскому читателю по публикации в «Иностранной литературе» повести «Башня из черного дерева» возвращается к привычному, уютному, но заведомо «неподлинному» существованию, а Николас Урфе или Дэниел Мартин отдают предпочтение «подлинным» ценностям и «подлинной» ответственности. Но, пожалуй, никого из своих героев Фаулз не заставил делать свой выбор в ситуации столь сложной и трудной, столь чреватой гибельными последствиями, как Чарльза Смитсона, главного героя романа «Подруга французского лейтенанта», опубликованного в 1969 году.

\* \* \*

В английской литературе есть два классических текста разных эпох, построенных на развернутой метафоре пути, странствия: аллегорический роман пуританского писателя XVII века Джона Беньяна «Путь паломника» и «Паломничество Чайльд Гарольда» Байрона. Герой первого из них, знакомый нам по стихотворению А. С. Пушкина «Странник», бежит из греховного Града Повреждения и, совершив длительный путь по условно-фантастическому пространству, где каждый пункт аллегорически соответствует определенному состоянию души христианина (Долина Унижения, Усладительные Горы и т. п.), преодолев все искушения и одержав победу над врагами, благополучно прибывает в Град Спасения. Его странствия должны метафорически означать правильную линию поведения верующего, его духовное восхождение к божественной истине. У Байрона в символическом странствии по миру отправляется романтический герой, бросающий вызов буржуазному обществу и его морали. Посылая Чарльза Смитсона в путь по дорогам викторианской Англии, переноса его из Лондона в провинциальный Лайм-Риджис или Экстер, из дома нувориша в аристократическое поместье, из Британии на континент и за океан, Фаулз, никогда не упускающий случая блеснуть уместной Литературной аллюзией и цитатой, конечно же, вспоминает двух знаменитых паломников — повествователь романа иронически сравнивает героя с беньяновским образцовым Христианином, а сам герой то и дело примеряет к себе «Чайльд Гарольдов плащ» и даже называет себя «укрошенным Байроном».

Пространственные перемещения и связанная с ними символика в «Подруге французского лейтенанта» не менее значимы, чем у

Беньяна и Байрона, и тоже метафорически соотносятся с судьбами героев, с их внутренним миром. Так, скажем, все первые встречи Чарльза с Сарой — встречи, круто меняющие его судьбу, — происходят во время его загородных прогулок, в потерянном и обретаемом вновь раю природы; подобно паломнику Беньяна, он испытывает искушение Градом Мирской Суеты — Лондоном торгашества и тайного разврата; подобно Чайльд Гарольду, бежит из Англии в экзотические края. В этом смысле «Подруга французского лейтенанта» (вместе с «Магом» и «Дэниелом Мартином») вполне можно отнести к романам пути, где решающее значение имеет становление героя и где он подвергается ряду испытаний. Вырывая своих героев из привычного окружения (вспомним, например, странный мир Котминэ, куда попадает герой «Башни из черного дерева») и посылая их в символическое странствование, Фаулз вполне сознательно ориентируется на мифопоэтические представления о пути и на те литературные жанры, которыми эти представления были усвоены.

Однако странствования Чарльза Смитсона происходят не в условно-фантастическом пространстве «Пути паломника» и не среди театральных декораций романтической поэмы. Их время и место — исторически конкретны, и поэтому для героя уже закрыты, уже невозможны те варианты жизненного пути, которые предлагали своим современникам Беньян и Байрон — путь религиозного аскетизма и путь романтического бунта. Ведь к шестидесятым годам XIX века, которые Фаулз столь искусно воссоздает в своем романе, протестантское благочестие выродилось в буржуазное лицемерие, и место образцового христианина заняла фаулзовская миссис Поултни, ханжа, набожность которой так же фальшива, как и все ее существование, а поза романтического бунтаря не выдержала столкновения с «прекрасным новым миром» железных дорог, универсальных магазинов и акционерных компаний.

Но 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 годы 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 последней книге «Мантисса» (1982) пародируется «сексплуатация» современного бестселлера, в «Маге» — оккультный роман, в повести «Загадка» — детектив), конечно, едва ли мог пройти мимо столь заманчивой

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 пикантная любовная фабула, колоритные жанровые сценки служат здесь великолепной приманкой, постепенно затягивающей нас в драму идей.

И все же — почему именно викторианская эпоха? Не слишком ли далеки от современного англичанина, живущего в «обществе потребления» и являющегося свидетелем и участником всевозможных переворотов — от НТР до «сексуальной революции», проблемы его далеких предков, которые поклонялись давно низвергнутым богам Респектабельности, Условности и Добродетели? Для Фаулза ответ на этот вопрос совершенно ясен. Викторианская Англия, считает он, связана с Англией сегодняшнего дня кровными узами, и, не поняв одну, мы рискуем никогда не понять и другую. Более того, в умонастроениях передовых викторианцев Фаулз усматривает прямую параллель к кризисному сознанию буржуазной интеллигенции второй половины XX века. Не случайно он датирует действие романа не началом царствования королевы Виктории, вступившей на трон в 1837 году, но шестидесятыми годами, когда под влиянием теории эволюции Дарвина и других естественнонаучных открытий представления о мире стали стремительно меняться. «Геолог Лайель и биолог Дарвин, — пишет Фаулз в своих заметках о «Подруге французского лейтенанта», — потрясли викторианское сознание. До них человек жил как ребенок в маленькой комнате. Они же дали ему... бесконечное пространство и бесконечное время, снабдив чудовищно механистическим объяснением человеческой реальности. Подобно тому, как мы живем под «страхом бомбы», викторианцы жили под страхом эволюции. Они были выброшены в пространство. Они чувствовали себя бесконечно изолированными. К шестидесятым годам наиболее пронизательные из них стали замечать, что могучие железные структуры философии, религии, социальной стратификации разъедает губительная ржавчина».

Таким образом, 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 один из основных объектов художественного исследования, как своего рода «персонаж» книги. Подобная подача материала неожиданным образом напоминает исторический роман Вальтера Скотта, в котором действие всегда происходит на рубеже двух эпох, в моменты крупных общественных потрясений. По-видимому, Фаулз хотел подчеркнуть это сходство,



воспользовавшись некоторыми типично вальтер-скоттовскими приемами: стихотворными эпиграфами к главам, подстрочными авторскими примечаниями к тексту, в которых даются исторические, лингвистические и социологические пояснения, напоминаниями о том, что повествователь принадлежит к другому времени. Однако эти переключки с классическими образцами жанра исторического романа представляют собой не что иное, как тонкую игру, обнаруживающую принципиально новый подход Фаулза к исторической теме.

«Исторический роман как жанр меня не интересует», — заявил писатель в связи с «Подругой французского лейтенанта», имея в виду, наверное, основные его жанрообразующие признаки: введение в число основных персонажей реальных исторических лиц и приурочение сюжета к каким-либо важным историческим событиям. Действительно, с этой точки зрения «Подруга французского лейтенанта» нарушает все жанровые каноны, ибо здесь действуют лишь вымышленные персонажи (упоминания о реальных лицах — писателях, художниках, политиках викторианской эпохи — убраны на периферию повествования), а сюжет не выходит за рамки частной жизни. 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 лозно 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. Для подтверждения своих выводов Фаулз вводит в текст обширный документальный материал — цитирует свидетельства современников, отчеты и сводки, приводит выдержки из текущей прессы, дает статистические выкладки. При этом весьма любопытно, что в ряд документов эпохи он включает и цитаты из работ Маркса разных лет. Среди многочисленных эпиграфов к главам романа эти цитаты занимают особое место, ибо они дают ключ не к отдельным эпизодам или образам, но к авторской художественной концепции викторианского общества, характерными чертами которого Фаулз, вслед за Марксом, считает самоотчуждение труда и экспансию буржуазной идеологии.

Разумеется, с уважением ссылаться на Маркса как на своего авторитетного единомышленника в некоторых вопросах — еще не

значит быть марксистом. Подобно многим другим западным интеллигентам левых политических убеждений, Фаулз далек от классового, марксистского анализа буржуазной действительности, хотя та часть учения Маркса, которая связана с проблемами надстройки и критикой различных форм буржуазного сознания, ему, безусловно, близка и понятна. Об этом, кстати сказать, свидетельствуют не только эпиграфы из работ Маркса в «Подруге французского лейтенанта», но и те автобиографические страницы романа «Дэниел Мартин», где рассказывается, какое глубокое впечатление на героя произвели «Тюремные тетради» А. Грамши. Однако — и это тоже характерно для противоречивого мировоззрения большей части радикально настроенной западной интеллигенции — марксистские представления о социально-исторической обусловленности личности эклектически совмещаются у Фаулза с некоторыми элементами психоанализа и экзистенциализма. «Оба моих героя, Чарльз и Сара, — говорит писатель, — детерминированы историей, но в то же время им предоставлена возможность выбирать самих себя». Подобная эклектичность, впрочем, не должна удивить советского читателя, уже давно знакомого с ней по целому ряду произведений многих крупных писателей Западной Европы и обеих Америк — М. Фриша, К. Воннегута, Х. Кортасара и др.

Вряд ли удивит его и обостренное внимание Фаулза к психологии интимных отношений, особенно если он вспомнит, что роман написан во второй половине шестидесятых годов, то есть на самом гребне пресловутой «сексуальной революции», когда многие наивно полагали, что сексуальное раскрепощение личности равносильно ее освобождению от гнета капиталистической эксплуатации. В отличие от большинства 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 мораль с ее панической боязнью плоти, с ее 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 распушенности, которая на самом деле не освобождает, но выхлещивает, дегуманизирует чувство. Запрет же, по мысли Фаулза, способен одухотворить 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. (Заметим кстати, что в подобной же ситуации находятся и герои двух других романов Фаулза — «Маг» и «Дэниел Мартин».)

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 respectable 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 на себя 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 «праерафаэлитского братства», которые, как утверждает Фаулз, восстали против своего времени, заявив: «Наша эпоха больна, и нам необходимо стать более человечными, более чувственными». Подобно тому как праерафаэлиты 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 века такое же маргинальное положение грешницы, что 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 играет в романе роль, аналогичную роли Конхиса и его помощниц в «Маге» — она становится его воспитательницей и наставницей, его поводырем в паломничестве к самому себе. Чтобы заставить героя прозреть, чтобы пробудить в нем ответную страсть, она тоже 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, безытность и бесстатусность, холод открытых странств.

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 свой 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 и какой ложным. Вопрос решается просто, если мы попадаем в ловушку и принимаем за чистую монету обманый 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 отдаст 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.

Три варианта финала — далеко не единственный остроумный прием, использованный Фаулзом в его игре с читательскими ожиданиями. Как мы уже видели, в «Подруге французского лейтенанта» идет и постоянная игра с литературными подтекстами, причем основное место среди них, естественно, занимают произведения английских писателей той эпохи, которой посвящен роман. Фаулз,

который прекрасно знает и высоко ценит реалистические романы прозаиков-викторианцев, сознательно выстраивает «Подругу французского лейтенанта» как своего рода коллаж цитат из текстов Диккенса, Теккерея, Тrolлопа, Джордж Элиот, Томаса Гарди и других писателей, Английские критики уже давно заметили, что у сюжетных ходов, ситуаций и персонажей Фаулза обычно имеется один или несколько хорошо узнаваемых литературных прототипов: так, любовная фабула романа должна вызвать ассоциацию с «Мельницей на Флоссе» Элиот и «Голубыми глазами» Гарди; история с неожиданной женьбой старого баронета Смитсона, из-за чего герой теряет наследство и титул, восходит к «Пелэму, или Приключениям джентльмена» Бульвера-Литтона; характер Сары напоминает героиню того же Гарди — Тэсс («Тэсс из рода д'Эрбервиллей») и Юстасию Вай («Возвращение на родину»); у Чарльза обнаруживаются общие черты с многочисленными героями Диккенса и Мередита; в Эрнестине обычно видят двойника элиотовской Розамунды («Миддлмарч»), в слуге Чарльза Сэме — явную переключку с «бессмертным Сэмом Уэллером» из «Записок Пиквикского клуба» и т. п. Литературны у Фаулза даже второстепенные персонажи — скажем, дворецкий в поместье Смитсонов носит ту же фамилию Бенсон, что и дворецкий в романе Мередита «Испытание Ричарда Феверела». Есть в романе и цитаты на уровне стиля. Например, когда повествователь вспоминает о Генри Джеймсе, он тут же начинает строить фразу в его витиеватой манере.

Открытую, дразнящую литературность «Подруги французского лейтенанта» отнюдь не следует рассматривать как демонстрацию стилизаторского мастерства писателя. Для современного западного искусства вообще чрезвычайно характерно сознательное обращение к чужому слову и чужому стилю, постоянное включение в новый текст заимствований и реминисценций из широкого круга текстов предшествующих эпох, обыгрывание и трансформирование классических мотивов. Темой литературы, в частности, становится сама литература; темой литературного текста — сам этот текст в сопоставлении с рядом своих подтекстов и «пратекстов». Достаточно вспомнить, например, творчество аргентинского писателя Хорхе Луиса Борхеса, оказавшее весьма сильное влияние на поэтику постмодернистской прозы, чтобы понять, за кем следует Фаулз, строя свою книгу как интеллектуальный «роман в романе», и к какой традиции примыкает.

Обдумывая замысел «Подруги французского лейтенанта», писатель адресовал самому себе следующий меморандум: «Ты пытаешься написать не книгу, которую *забыл* написать кто-то из **романистов-викторианцев**, но книгу, которую никто из них *не смог* бы написать. ...Роман должен иметь прямое **отношение** к настоящему времени писателя — поэтому не притворяйся, будто ты живешь в 1867 году



или добейся того, чтобы читатель понимал, что ты притворяешься». Уже с первых абзацев книги, где мол Лайм-Риджиса сравнивается со скульптурами Генри Мура, нам ясно дают понять, что повествование о ней ведется от лица нашего современника, с временной дистанции в сто лет. Вопреки главенствующей для западной прозы XX века повествовательной стратегии, согласно которой автор должен отождествить себя с субъективным «я» героя и тем самым, говоря словами Джойса, «уйти из своего творения, стать невидимым и безразличным», Фаулз демонстративно вводит в текст «я» автора — его повествователь непосредственно обращается к читателю, комментирует описываемые события с точки зрения современных знаний, иронически сопоставляет различные временные пласты. Он знает то, о чем не могут знать его герои; он ссылается на Фрейда, Сартра, Брехта, тогда как они — на Дарвина и Теннисона; его (и наше) прошлое и настоящее — это их будущее. В таком контексте все многочисленные заимствования из викторианских романов приобретают пародийный оттенок, вступают в диалог с ироническим «голосом» повествователя, становятся объектом авторской полемической рефлексии. Воссоздавая с их помощью викторианскую «картину мира», Фаулз в то же время оспаривает ее истинность, любовно цитируя «текст» викторианской культуры, он в то же время противопоставляет ему «тексты» культуры современной.

Эта полемика с викторианской «картиной мира» ведется в «Подруге французского лейтенанта» на различных уровнях. Фаулз не только затрагивает запретные для викторианской культуры темы, не только подвергает своих персонажей психоанализу и экзистенциалистской проверке на «подинность», но и взрывает изнутри саму структуру викторианского романа. Казалось бы, строя повествование от авторского первого лица, писатель просто стилизует его под классические образы викторианской прозы, ибо для нее это был наиболее распространенный способ построения текста. Но и здесь мы имеем дело не с имитацией, не с копированием, а с пародией, цель которой — обнажить «дурную условность» старой системы. Только в начале романа повествователь у Фаулза занимает по отношению к персонажам и читателю ту же позицию, что и традиционные повествователи у писателей-викторианцев — позицию романиста, который, по программному определению Теккеря в «Ярмарке тщеславия», «знает все» и слову которого безоговорочно доверяет читатель. Но уже в тринадцатой главе (открывающейся ключевой фразой: «Я не знаю») позиция повествователя резко изменяется — он снимает с себя маску всемогущего и всеведущего творца, которому «известны сокровенные мысли и чувства героев», и превращается в «бога нового типа», декларирующего свободу и автономию своих созданий, в особого персонажа, чья самоирония подрывает доверие читателя к его авторитету монопольного обладателя истины.

Для Фаулза — писателя, живущего «в век Алена Роб-Грийе и Ролана Барта» — сам выбор повествовательной стратегии, безусловно, значим и совершается сознательно, с оглядкой на опыт влиятельных предшественников и современников. В отличие от теоретиков «нового романа» (того же Роб-Грийе, Н. Саррот, М. Бютора, с идеями которых, модными в шестидесятые годы, Фаулз ведет в «Подруге французского лейтенанта» открытую полемику) он отнюдь не считает традиционные романтические формы исчерпанными и не стремится погрузить «читателя в ... магму, лишенную имени, лишенную контуров», где персонажи — «это всего лишь выросты, модальности, опыты или грезы того «я», с которым отождествляет себя автор»<sup>1</sup>. Однако, по его мнению, романист, пишущий сегодня в традиционной манере, соблюдая хронологию событий и веря в жизнеподобие персонажей, уже не имеет права уподоблять себя «всезнающему и всевластному богу», ибо такое уподобление противоречило бы современному уровню знаний о мире, как «организме, независимом от своего создателя». Соответственно, если в классическом романе XIX века автор-повествователь всегда стоит над персонажами, то у Фаулза он низводится до положения равного среди равных, одного из элементов той второй реальности, которая словно бы самопорождается на наших глазах. Чтобы стать частью художественной иллюзии, повествователь романа даже «входит» в свой текст<sup>2</sup> — его «я» в критических моментах сюжета преобразуется в «он» и получает все признаки действующего лица вплоть до портретной характеристики (случайный попутчик Чарльза в поезде, «преуспевающий импрессарио» заключительной главы). Освободившееся же место автора предоставляется читателю, которого приглашают к со-участию и со-творчеству. Тем самым в романе возникает постоянное смысловое напряжение между прошлым и настоящим, между вымыслом и реальностью, между повествованием и метауровнем текста — своего рода метафора представлений Фаулза о мире как единстве свободно развивающихся противоположностей.

Разумеется, многоликий повествователь, который добровольно отказывается от всезнания и утверждает, что персонажи не подчиняются его воле, — это тоже условность, художественный образ, еще одна маска, под которой скрыт реальный автор «Подруги французского лейтенанта», полномостный хозяин своей вселенной. «Я должен использовать роман как средство выражения моих

<sup>1</sup> Н. Саррот. Эра подозренья // Писатели Франции о литературе. — М., 1978. — С. 319—320.

<sup>2</sup> Прием, весьма характерный для писателей той «игровой» ориентации, которую условно можно определить как борхесовскую. Ср., например, финал романа К. Воннегута «Завтрак для чемпионов», где «автор» беседует со своим главным героем.



ВЗГЛЯДОВ», — заявил однажды Фаулз, и все изящные литературные ходы в его сложной игре с читателем подчинены этой цели. Не заметить этого, принять роман идей за пустое развлекательное чтиво или самоцельное формальное трюкачество — значит не понять «правил игры», предлагаемых нам вдумчивым и глубоким художником-моралистом. И хотя взгляды Фаулза противоречивы, хотя он подчас преувеличивает значение морально-этической и биологической сфер бытия в ущерб сфере социальной, общая гуманистическая направленность его романа, его вера в торжество «человека в человеке», его страстная критика буржуазного конформизма не может не вызвать у нас сочувствия и уважения.

*А. Долинин*