

СИСТЕМА ПЕРСОНАЖЕЙ КАК ПРОЕКЦИЯ АВТОРСКОГО СОЗНАНИЯ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ДЖОНА ФАУЛЗА 1960–1970 ГГ.

Дина Юрьевна Червякова

старший преподаватель Дальневосточного федерального университета (Владивосток, Россия)

e-mail: chervyakova.dyu@dvfu.ru

ORCID: 0009-0008-3103-6600

Аннотация. В статье исследуются закономерности строения системы образов и типология персонажей в произведениях Джона Фаулза. Анализ созданных за два десятилетия романов и повести позволил обнаружить, что повторяющиеся типы героев включены в своеобразное ядро образной системы, структура которого в каждом из текстов неизменна и включает двух женщин и двух мужчин, в том числе мужчину-протагониста. В романном мире все четверо соотносены с «островной» (либо в прямом, либо в переносном смысле) частью художественного пространства – своеобразным «малым» миром, которому противостоит мир «большой». В свою очередь, этому последнему принадлежит другой постоянный женский образ – фактическая или возможная жена протагониста. Было отмечено, что психологический портрет героев, входящих в ядро системы образов, в значительной степени соответствует четырем психотипам, выделенным К.Г. Юнгом на основе преобладающей психической функции – мышления, чувства, ощущения или интуиции. При этом интуитивная и сенсорно-чувственная функция доминантны для женских персонажей, а носителями обоих типов рационального (мышление и чувство) оказываются мужчины. Выяснено, что в романном мире Фаулза та же четверка действующих лиц одновременно является проекцией отмеченных психических функций в сознании протагониста-художника и оказывается персонификацией его способов восприятия мира. Получающие статус жены (или на него претендующие) героини «большого» мира в этом случае принадлежат миру «действительности», соперничая в сознании главного героя с таинственной и ускользающей «музой» – женским персонажем, соответствующим интуитивному психотипу. Это противостояние отражает извечное противоречие жизни художника, метафорически названное Фаулзом дилеммой «Пенелопа – Калипсо». Наконец, учитывая значительный автобиографизм произведений Фаулза и его понимание психики как множественного «я», оказалось возможным увидеть в повторяющихся типах персонажей проекцию авторского сознания, а в основных перипетиях взаимоотношений героев метафору творческого процесса – саморефлексию художника, исследование писателем не объяснимой исключительно при помощи рационально-понятийного инструментария тайны творческой жизни.

Ключевые слова: система персонажей, типы персонажей, Джон Фаулз, авторское сознание, К.Г. Юнг, автобиографизм, множественное «я»

Типологическая близость персонажей Фаулза – факт хорошо известный. Еще в начале семидесятых годов прошлого века Рональд Бинс заметил, что в каждом из трех опубликованных к тому времени произведений писателя появляется ведущий протагониста к инициации наставник-философ и таинственная женщина [Binns: 26]. Спустя несколько лет Саймон Лавдей выделил такую же повторяющуюся группу уже в четырех произведениях английского прозаика: мудрый старик, герой и героиня есть в «Коллекционере» (Джордж Пастон, Клегг, Миранда), в «Волхве» (Кончис, Николас, Алисон), в «Башне из черного дерева» (Бресли, Дэвид, Диана) и в «Любовнице французского лейтенанта» (доктор Гроган, Чарльз, Сара) [Loveday: 3]. В отечественной науке это утверждение было развито В.Л. Фрейбергсом, обратившим внимание на повторяемость женских пар романских героев Фаулза (Жюли и Джун, Мышь и Уродка, Джейн и Нэлл) [Фрейбергс: 24], а Н.А. Смирнова несколько позже пришла к выводу, что «создание инвариантно-вариативных образов» в целом является одним из характерных приемов Фаулза [Смирнова: 241].

И все же остается открытым вопрос о причинах устойчивости отмеченной закономерности: двадцать с лишним лет в произведениях этого писателя-Протея, способного виртуозно обыгрывать самые разные жанровые модели и стилевую манеру писателей различных эпох, не только повторяют-

ся определенные типы героев, но остаются легко узнаваемы особенности их портрета, в том числе формы поведенческих реакций, речевая манера и отдельные детали внешности. Сосредоточив внимание на пяти крупных произведениях, созданных писателем за два самых плодотворных для него десятилетия, – романах «Коллекционер», «Волхв», «Любовница французского лейтенанта», «Дэниел Мартин» и входящей в сборник «Башня из черного дерева» одноименной повести, предложим свое решение этой проблемы.

Структура системы персонажей

В трех из четырех романов и заглавной повести сборника главный герой и одновременно преобладающий «рефлектор» – мужчина, чей процесс самопознания находится в фокусе внимания автора (Николас Эрфе – «Волхв», Чарльз Смитсон – «Любовница французского лейтенанта», Дэниел Мартин – «Дэниел Мартин», Дэвид Уильямс – «Башня из черного дерева»). Только в первом из опубликованных писателем произведений, романе «Коллекционер», даны два равноценных варианта развития событий – произошедшее увидено и изложено как от лица мужчины (Клегг), так и от лица его жертвы-женщины (Миранда). Однако стоит принять во внимание, что дневник Миранды, в той или иной степени, оказывается «вставным текстом» нарратива Клегга, так как обнаружен похитителем уже после ее смерти.

В тех же трех романах и повести рядом с протагонистом есть фактическая или потенциальная «жена» – женщина, с которой он либо уже состоит в браке (Дженни – «Дэниел Мартин», Бэт – «Башня из черного дерева»), либо собирается жениться (Эрнестина – «Любовница французского лейтенанта»), либо дает надежду на возможный супружеский союз, обсуждая перспективу совместной жизни (Алисон – «Волхв»)¹.

У «жены» обыкновенно есть соперница, встреченная героем во время путешествия в отделенный от его прежнего «открытого, большого» мира мир «замкнутый, малый» (Лилия – «Волхв», Сара – «Любовница французского лейтенанта», Джейн – «Дэниел Мартин», Диана / Мышь – «Башня из черного дерева»). Это путешествие имеет отчетливо инициационный характер, предлагая герою серию испытаний и побуждая к личностной трансформации [McSweeney; Eddins; Смирнова], при этом «жена» остается в стороне от инициационных событий, увлекающих протагониста.

В непосредственной близости от «соперницы» и / или главного героя, чаще всего в том же пространственно-ограниченном

и отграниченном (оградой, лесным массивом, водной преградой) «малом мире» (особенно отчетливо – в «Волхве» и «Башне из черного дерева»), непременно присутствуют еще два персонажа – женщина и мужчина.

Последние четверо и составляют устойчивую повторяющуюся группу². Ее гендерный состав всегда одинаков: две женщины и двое мужчин. При этом женщины непременно оказываются близкими подругами (Миранда и Антуанетта – «Коллекционер», Диана / Мышь и Энн / Уродка – «Башня из черного дерева»), сестрами (Джейн и Нэлл – «Дэниел Мартин») или даже близнецами (Жюли и Джун – «Волхв»)³, а в одном случае похожи и носят одно имя (Сара и «вторая» Сара – «Любовница французского лейтенанта»). Между мужчинами связь слабее, но во всех произведениях, кроме «Коллекционера», они дружны или расположены друг к другу. При этом неизменно один или воспринимается как старший (Дэниел и Энтони), или является таковым (Джордж Пастон в сравнении с Клеггом, Морис Кончис по отношению к Николасу Эрфе, Генри Бресли – к Дэвиду Уильямсу, а доктор Гроган – к Чарльзу Смитсону). Отметив общие структурные законо-

¹ В первом опубликованном романе писателя у Клегга нет жены, но изначально он мечтает о Миранде именно как о своей будущей супруге [Фаулз 2001б: 7].

² Традиционно выделяют три повторяющихся элемента [Binns; Loveday; Onega].

³ Прозвище «божественные близняшки» носят и сестры Джейн и Нэлл в романе «Дэниел Мартин» [Фаулз 2000 Т.1: 38].

мерности, выделим наиболее характерные особенности психологического портрета представителей четырех типов действующих лиц, входящих в это устойчивое ядро системы персонажей.

Первый тип. Одна из двух героинь, как правило, подчеркнута женственна, загадочна, склонна к разыгрыванию ролей, обладает богатым воображением и развитой интуицией, а ее сексуальность прикровенна. Таковы Миранда, Жюли, Диана / Мышь, Сара, Джейн.

Жюли постоянно прячется под маской, представляя перед Николасом в разных ролях, «написанных» для нее «магом» Кончисом. Она никогда не бывает собой: протестически перевоплощается, виртуозно и вдохновенно «лжет». Миранда тоже прекрасная актриса – ради спасения разыгрывает сцену обольщения, а в другой раз убедительно симулирует приступ аппендицита. Сценической ролью оказывается и образ «падшей женщины», созданный Сарой. Диана / Мышь меняет свои «костюмы», представляя перед Дэвидом то восточной красавицей в белом арабском одеянии, то эдвардианской дамой в блузке цвета старых кружев, то обнаженной таитянской с полотна Гогена. Молодой человек чувствует, что сменяющие друг друга «сцены» словно специально устроены для него, и Мышь играет соответствующую обстоятельствам роль. То это ампула хозяйки дома, то роль ангела-хранителя Бресли, а в ночь перед отъездом он отчетливо пони-

мает, что только теперь Диана раскрывается, что «невозмутимая уверенность первого вечера была лишь позой, так же, как и равнодушные девицы во время первой беседы» [Фаулз 2004: 146]. Наконец, и Джейн увлечена театром, в юности блестяще выступая на сцене [Фаулз 2000 Т.1: 95].

Все героини этого типа ускользающе-недоступны и непроницаемы. Раз за разом то одна, то другая появляется перед протагонистом неожиданно, часто на границе ночи и дня, темноты и света – что-то позволяя видеть, а что-то скрывая, иногда пряча лицо в тени, иногда утаивая взгляд за стеклами солнцезащитных очков. Ореол тайны, окутывающий Жюли, тревожит Николаса и будоражит его воображение с самого первого появления девушки, когда мимо него, прошуршав по гравии, скользнула неясная женская фигура в белом одеянии. Джордж Пастон уверен, что не поддающаяся точной формулировке «великая тайна» [Фаулз 2001б: 182] есть в Миранде, Клегг же, преследуя эту девушку, называет ее про себя «неуловимой» и «ускользающей» [Там же: 6], а позже признает, что его пленница «совершенно непредсказуема» [Там же: 70]. Причудливо-странной с первого своего появления кажется Дэвиду и Диана / Мышь. Уже в том эпизоде, когда он впервые ее видит, – посреди залитой солнцем поляны, совершенно обнаженную, – в ее облике сквозит почти нарочитая и манящая недоска-

занность: «...полускрытая от глаз, лежала на спине и, кажется, спала» (курсив наш – Д. Ч.) [Фаулз 2004: 12]. У нее прямой и открытый взгляд, что так нравится Дэвиду, но в то же время ее сине-серые глаза скрывают глубину, проникнуть в которую ему не удастся. Это она словно читает его собственные мысли [Там же: 56] и «вправду знает» Бресли. Сама же ускользает от окончательного истолкования: всегда «словно», всегда «казалась», всегда «будто» или актерски «нарочито». Лишь раз она выглядит открытой – в своей комнате, показывая Дэвиду работы. Но вскоре уже завязывает «бантиком последнюю пару черных тесемок» на своем портфолио, закрываясь сама, а Дэвид в той же сцене замечает, что она «глубоко запрятана» [Там же: 152]. Еще более загадочна Сара. Несколько раз она названа в викторианском романе Фаулза сфинксом [Фаулз 2001в: 523], и парадоксальным образом сама оказывается его не поддающейся решению головоломкой: «Чарльз не мог выбросить из головы ни Сару, ни ту загадку, которую она собой являла» [Там же: 148]. Как иронично замечает повествователь, «он гордо шел вперед, постигший все на свете. То есть все, кроме Сары» [Там же: 188]. Довольно точно (и все же опять с известной долей неопределенности, если принять во внимание слово «видимо») природу героинь этого типа описывает, размышляя о Джейн, Дэниел Мартин в одноименном романе:

«Очевидно, до самого конца она так и оставалась загадкой для Энтони <...> она могла говорить о себе ярко и открыто и все же оставаться не просто непроницаемой, но рассчитано двуличной; впрочем, двуличие предполагает лицемерие, а здесь, видимо, инстинкт самосохранения, понимание, что чувства “темной” части ее существа могут слишком многое разрушить, если позволить им проявиться» [Фаулз 2000 Т.1: 523].

В этой непостижимости для Фаулза заключена сама женская природа [Фаулз 2002в: 568]. Поэтому каждая из героинь в глазах протагониста притягательно-женственна. Однако несмотря на страстное влечение, испытываемое к ним мужчинами, и Миранда, и Жюли, и Диана / Мышь, и Сара, и Джейн плотскую сторону любви как минимум приглушают. Лишь единожды отдается Николасу Жюли, а Сара Чарльзу. Один – нереализованный – шанс дает Диана Дэвиду, а Миранда Клеггу. И только Джейн, как позволяет понять повествователь, остается в супружеских отношениях с Дэниелом. Но и в этом романе между их первым, оксфордским, опытом чувственной любви и ночью, проведенной в отеле Пальмиры, – долгие годы и мучительное завоевание права на обладание, а в финальной сцене – сдержанно-скромная пассивность Джейн в постели. Все эти героини пользуются сексом прежде всего для достижения (не обязательно успешного) своих целей, побуждая протагониста к пере-

рождению, но сами страстностью не отличаются, а чувственность в их облике всегда затушевана. Показательно в этом отношении поведение Сары после их единственной с Чарльзом совместной ночи: глядя на возлюбленную, молодой человек видит в ее глазах едва заметную улыбку, улыбку «удовлетворенного знания – духовный или психологический эквивалент того удовлетворения, которое ощутил Чарльз, познав ее физически» [Фаулз 2001в: 416]. В крайней форме, вплоть до отрицания ценности сексуального опыта, эта особенность проявляется в героине «Коллекционера». Перри Ноделман даже обнаруживает неожиданную близость понимания Мирандой плотской стороны любовных отношений восприятию Клега: «Оба ненавидят грязь и испытывают дискомфорт в отношении функций организма. Оба считают секс отвратительным и оправдывают свое отношение философским утверждением, что телесная похоть развращает» [Nodelman: 338].

В то же время эти женские персонажи удивительно пронизательны, способны интуитивно «считывать» других людей. Повесть говорит о Саре Вудраф:

«Сара и впрямь была умна, только ум ее <...> не сводился к способности аналитически мыслить или решать поставленные задачи, и весьма характерно, что единственным предметом, который давался ей с мучительным трудом, была математика <...> Ско-

рее это была какая-то сверхъестественная способность <...> определять истинную цену других людей, понимать их в полном смысле этого слова. Она обладала своеобразным психологическим эквивалентом чутья, присущего опытному барышнику, – способность с первого взгляда отличить хорошую лошадь от плохой; иными словами, она ... родилась с компьютером в сердце. Именно в сердце, ибо величины, которые она вычисляла, принадлежали сфере скорее сердечной, нежели умственной. Она инстинктивно распознавала необоснованность доводов, мнимую ученость, предвзятость суждений <...> Врожденная интуиция была первым проклятием ее жизни» [Фаулз 2001в: 65-66].

Эта психологическая характеристика «любовницы французского лейтенанта» вполне уместна и в отношении Миранды, Жюли, Дианы или Джейн. Миранда тоже умна и образованна, но при этом «слаба в геометрии, в математике вообще» [Фаулз 2001б: 135]. «Умна и интеллигентна» глубоко понимающая Бресли и способная «переводить» бессвязную речь опьяневшего художника Диана. Джейн – выпускница Оксфорда, но важнейшие жизненные поступки этой «не понимающей Декарта» [Фаулз 2000 Т.1: 125] героини бессознательны и совершаются под влиянием импульсов, которые она не в состоянии рационально объяснить. Очень выразительной формулировкой ее отношения к жизни оказывается фраза, звучащая во время одной из встреч с Дэниелом. «Мне

подумалось, что так будет правильно», – заявила она, неожиданно бросив бутылку шампанского в воду [Там же: 53]. Заметим, что те же слова – «так будет правильно» – она произносит и в тот день, когда неожиданно изменяет Энтони с Дэниелом. Именно эта присущая Джейн иррациональная способность «остро чувствовать, что правильно ... самое странное из беспрекословных чувств, которое может и загнать человека в ловушку, и дать ему безграничную свободу» [Там же: 380], делает ее в глазах Дэниела похожей то на прорицательницу и жрицу Дельфийского храма Аполлона «непогрешимую Пифию» [Фаулз 2001а Т.2:12], то на тем же богом наделенную пророческим даром (хотя, скорее, проклятием) троянскую царевну Кассандру [Там же: 363].

Сказанное выше до некоторой степени объясняет, почему для одного из мужских персонажей героиня этого типа часто становится источником вдохновения. Бресли говорит Дэвиду о страхе потерять Диану и признается: «Без нее ничего и не смог бы» [Фаулз 2004: 44]. Позже, поясняя данное ей прозвище, старый художник пишет на листе бумаги слово «Мышь» (Mouse), а затем, чуть ниже – «Муза» (Muse). Применительно к об-

разу Джейн, то же амплуа музы И.В. Кабанова видит в романе «Дэниел Мартин», заметив, что эта женщина «неизменно будит его (Дэниела – Д. Ч.) воображение, вызывает образы, меняет тон, переиначивает сцены» [Кабанова: 7]. Мать Жюли, Лилия де Сейтас, услышав от Николаса вымышленную историю о своем влиянии на поэтическое творчество Мориса Кончиса, со смехом сообщает младшему сыну: «Милый, твоя бедная мамаша на седьмом небе. Оказывается, она – муза» [Фаулз 2002б: 633]. Учитывая хорошо известные мифологические аллюзии романа, в котором Лилия де Сейтас названа Церерой, а ее дочь оказывается Прозерпиной, подземной ипостасью этой «двойной» богини, шутивное отождествление с музой может быть перенесено и на Жюли (чье «сценическое» имя во владениях Кончиса также Лилия)¹.

Второй тип. Сестры / подруги этих женских персонажей, всегда играющие гораздо менее активную роль в произведениях Фаулза и остающиеся в тени героинь первого типа, напротив, подчеркнута сексуальны: в них заострено чувственное, телесное начало. Речь об Антуанетте, Джун, Уродке, второй Саре, Нэлл. В то время как чувственность Миранды, Жюли, Дианы, Сары или Джейн не столь-

¹ Еще отчетливее способность женских персонажей этого типа служить для протагониста источником творческого вдохновения проявляется в более позднем романе Фаулза «Мантисса» (1982), где главная героиня, в чьей власти он оказывается, – сама муза любовной поэзии Эрато.

ко явлена ими самими, сколько «разгадана, прочитана» влюбленными в них мужчинами (о «скрытой чувственности рта» Сары говорит Чарльз [Фаулз 2001в: 139], «безукоризненной чистоты» жест Дианы волнует Дэвида [Фаулз 2004:100]), героини второго типа не скрывают своей сексуальной энергии.

«Бесхитростная, страстная, ненасытная» [Фаулз 2002б: 328] Джун отличается от сестры-близнеца откровенной сексуальностью, и Николас сразу замечает в ней «чресчур разбитное выражение глаз, какое-то нарочитое нахальство» [Там же]. Жюли постоянно подчеркивает их с сестрой различия: «Большинство мужчин считают, что она обаятельнее меня... То, чего они добиваются, проще получить от нее» [Там же: 361]. «Распущенная» (как характеризует ее Миранда) Антуанетта старается выглядеть «сексапильной кошечкой» [Фаулз 2001б: 173] и быстро становится любовницей Джорджа Пастона. Энн / Уродку Дэвид именуется «сексуальной куклой» [Фаулз 2004: 56], замечая «неприкрытую сексуальность» и «какую-то бездумную порочность» [Там же: 98] этой почти всегда полубогаженной девицы [Там же: 59]. Старый художник тоже заявляет, что Уродка ведет себя как «гулящая девка» [Там же: 112], а она говорит о себе и Бресли: «Мы не можем не грешить, даже если бы захотели» [Там же: 117], – и признается, что до приезда в Котминэ была весьма неразборчива в связях [Там же: 114]. Стремление казаться «пустенькой

сексапилочкой» [Фаулз 2000 Т.1: 103] заметно в Нэлл Дэниелу, и те немногие эпизоды, в которых она появляется, вполне подтверждают его мнение: например, после недолгой разлуки Нэлл прямо на вокзальной платформе игриво шепчет на ухо Дэниелу: «А где тут ближайшая постель?» [Там же: 187]. Наконец, «вторая Сара» – профессиональная проститутка.

Однако за напускной развязностью этих женщин есть чуткость, сострадательность, готовность поддержать и выслушать. Джордж Пастон не Миранде, а Антуанетте рассказывает о том, что сыновья его стесняются и просят не приезжать в их частную «пижонскую» школу. Энн / Уродка искренне привязана к Бресли и признательна ему, она заботливо участлива по отношению к Диане и дружески старается поддержать Дэниела после того, как подруга его отвергла: «За грубоватой манерой угадывалась искренность чувств и открытость» [Фаулз 2004: 114–115]. В викторианском романе «вторая Сара» – ласковая мать, а когда Чарльзу становится плохо, она оказывается и заботливой сиделкой.

Третий тип. В паре мужских персонажей один чаще всего строит свои отношения с миром и другими людьми, ориентируясь на рассудок, здравый смысл и жесткую логику. Он часто что-нибудь увлеченно коллекционирует (бабочек, как Клегг, женские сердца, как Николас, окаменелости, как Чарльз), чаще всего отличается асексуальностью или

ослабленным либидо и неразвитым воображением, хотя при этом превосходно выражает свою мысль в точном слове, предпочитая буквальное значение метафорическому. Таковы Клегг, Николас Эрфе, Дэвид Уильямс, Чарльз Смитсон и Энтони Мэлори.

Николас Эрфе на Фракосе похож на детектива, увлеченно строящего логические цепочки и выдвигающего предположения. В своем желании «сорвать покровы тайны и докопаться до истины» [Фаулз 2002б: 162], сокрытой в происходящем на вилле, он снова и снова выстраивает ошибочные гипотезы: анализируя увиденное или услышанное и начиная «догадываться», он подозревает Кончиса сначала в гомосексуализме, потом в скрываемой любовной связи с женщиной, а следом в сумасшествии. Самым странным, ирреальным ему с самого начала представляется именно отсутствие в происходящем всякой логики. Николасу требуется достоверность фактов и документов, он не воспринимает происходящее как метафору, а пытается все понять буквально. Хотя еще в юности он «возомнил себя поэтом» [Там же: 18], солнце Греции очень быстро высвечивает горькую для героя истину: его стихи – «ученические вирши, без мелодии, без композиции, банальности, неумело задрапированные обильной риторикой» [Там же: 59]. В них есть виртуозность, есть претензии на глубину, но нет подлинной поэзии. И, словно отражение природы его характера, в функ-

ционально обставленной, но неудобной спальне, предоставленной Кончисом своему гостю, его ждут всего две книги – одна из них даже истории о привидениях представляет как документальные (что одновременно характеризует и отношение Кончиса к «ценности» этого способа познания), а в другой, озаглавленной «Красоты природы», вся красота земного мира оборачивается изображениями женских бюстов в разных ракурсах.

Герой «Коллекционера» Фредерик Клегг – крайняя, патологическая форма проявления этого рассудочного типа. Он предпочитает сухо регистрировать факты, описывая произошедшее; он абсолютно лишен воображения [Фаулз 2001б: 132] и даже не способен воспринимать переносное значение слов. Как замечает Миранда, ее похититель лишает слово цвета, еще только собираясь его произнести [Фаулз 2001б: 70]. Клегг коллекционирует интересующие его объекты (убивая для этого) и скрупулезно систематизирует свои наблюдения. Разглядывая его коллекцию бабочек, Миранда говорит: «Терпеть не могу ученых. Ненавижу тех, кто коллекционирует, классифицирует и дает названия, а потом напрочь забывает о том, что собрал и чему дал имя» [Фаулз 2001б: 56]. Поступки Клегга, подготавливающего похищение Миранды, убийственно логичны, просчитаны и хитроумны. Этот человек предельно аккуратен, а в произведении искусства больше всего ценит внешнее сходство с изображаемым

предметом, чем объясняется и его увлечение фотографией. Наконец, когда Миранда видит Клегга, тот сразу кажется ей «существом абсолютно бесполом», а попытка девушки соблазнить своего похитителя заканчивается полным провалом: «Он просто не может. Он не мужчина» [Фаулз 2001б: 246].

Дэвид Уильямс, казалось бы, совсем не должен походить на своего литературного предшественника-коллекционера. Ведь он художник. Однако и в отношении к жизни, и в искусстве он рационален. Как замечает поведствователь, Дэвид «привык рассматривать свою жизнь (и свою живопись) как логический процесс, считая, что завтрашние успехи зависят от сегодняшнего разумного выбора» [Фаулз 2004: 88]. Не случайно он становится профессиональным (и успешным) критиком, предпочитая не столько выражать себя, сколько анализировать чужое художественное высказывание. «А если нас более интересует интеллект, чем гениталии?» [Там же: 70] – спрашивает он Бресли, резко возражая старому художнику, который в свойственной ему косноязычной манере отстаивает важность для искусства всего чувственного, телесного и эмоционального. Закономерно, что в финале Дэвид пасует перед любовным призывом Миранды: слишком долго раздумывает и облегченно вздыхает, решившись, но обнаружив дверь запертой.

Иного рода коллекционированием – розысками и систематизацией вымерших до-

исторических моллюсков – увлечен и про-тагонист романа «Любовница французского лейтенанта», ученый, дарвинист и интеллектуал Чарльз Смитсон, изучающий (хотя и с меньшим энтузиазмом), помимо палеонтологии, живую природу – он ботаник и орнитолог. Доктор Гроган, не встречая возражений, говорит о его принадлежности «к рационально мыслящей, просвещенной элите» [Фаулз 2001в: 471].

Друг юности Дэниела Мартина Энтони – профессиональный философ и «типичный ученый» [Фаулз 2000 Т.1: 121]: «человек практический, с быстрым аналитическим умом и афористической речью, мыслящий логически во всем, что не касалось его религиозных убеждений» [Там же: 96]. Подводя итог своей жизни, он признается Дэниелу, что слишком часто имел дело с глаголом «знать», а его жена уверена, что Энтони не способен действовать, руководствуясь воображением, и потому «никогда не смог бы написать пьесу. Или роман. Ничего, что потребовало бы от него стать другим» [Там же: 102]. Интерес Энтони к орхидеям сродни коллекционированию – его увлекает не мимолетная и совершенная их красота, но обнаружение новых подвидов. Не отличается Энтони и страстностью в любви. Он строго хранит чистоту до брака, а несколько позже в Риме читает любимой и друзьям лекцию о том, что «умерщвление плоти универсально, ибо абсурдно и необходимо» [Там же: 131].

Четвертый тип. Второй мужской тип совершенно иного склада. Определяющим в его восприятии мира оказывается способность чувствовать. Таковы Джордж Пастон (Дж. П.), Морис Кончис, Генри Бресли, доктор Гроган, Дэниел Мартин. Эти мужчины эмоциональны, их обобщения, выводы о сущности реальности принимают не абстрактную форму слова-понятия, но чувственно-воспринимаемую, требующую эмоционального отклика форму образа – живописного, словесного, музыкального. Сразу четверо из них творцы-художники: Пастон и Бресли – живописцы, Дэниел – сценарист, мечтающий о стезе литератора, Кончис – талантливый музыкант и, условно говоря, «драматург». «Чувствующий» характер этих мужчин заявляет о себе и их многочисленными любовными связями. Одновременно все эти герои недоверчиво относятся к слову, а двое даже косноязычны (Пастон и Бресли). Наконец, всех отличает интерес к живой природе, в том числе, и к клинической психологии (Кончис и Гроган).

«Маг» Морис Кончис – талантливый музыкант. Вспоминая его исполнение Телемана, Николас пишет: «Музыка лилась из дверного проема, обнимала меня, растворялась в солнечном свете за арками» [Фаулз 2002б: 85]. Созданный Кончисом метатеатр – тоже искусство. Своего рода психодрама. Характерно, что знание, которое хозяин Бурани помогает получить Николасу в этой школе

самопознания, облачается не в понятийную, но в образную, чувственно-эмоциональную форму. Во время первого же визита на виллу молодой учитель попадает в своеобразный эмоциональный плен, очарованный таинственным пространством, заставляющим работать все его органы чувств. Эту особенность инструментария Кончиса отметила Н.В. Лобкова:

«Кончис окружает своего героя картинами, музыкой, поэзией, предметами старины, воздействуя на все органы чувственного восприятия, даже те, которые в европейской культуре считаются низшими, – вкуса и запаха» [Лобкова: 70].

Ощущая себя сбитым с толку, Эрфе за несколько часов, проведенных на вилле, переживает самые разные эмоции, вызванные странным поведением ее хозяина, – он то готов рассмеяться от его категоричной высокомерной серьезности, то испытывает к нему чувство невольного уважения, то охвачен безотчетным страхом. При этом характер Кончиса искусно затенен: интерпретация его возможна прежде всего через внешние проявления – портрет, формы поведения, речевую манеру, действия, образ его дома и вещей, которыми он свое жилище наполнил. Но почва постоянно уходит из-под ног: даже возраст этого человека Николас не может определить точно – «то ли шестьдесят, то ли семьдесят» лет. Понять рисунок характера этого героя

оказывается сложно и читателю: и потому, что он дан опосредованно, через призму восприятия постоянно ошибающегося Николаса, и потому, что «маг» непрестанно играет, «лицедействует», целенаправленно заставляя своего гостя «терять ориентировку». Уже при первой встрече Николас замечает, что лицо старика напоминает «бесстрастную маску», и только складки, залегшие от носа к уголкам рта, оживляют ее, говоря «об опытности, властном характере и нетерпимости к дуракам» [Фаулз 2002б: 82]. Даже искренние, на первый взгляд, признания хозяина поместья, его рассказы о собственных переживаниях, чувствах и мыслях, импульсах, побудивших к выбору линии поведения или поступку, на поверку оказываются мистификациями; автобиография, фрагменты из которой во время своих визитов гость слушает в его исполнении, в значительной степени вымышлена, а вилла и наполняющие ее предметы в итоге обретают статус декораций. Внутренний мир Кончиса скрыт под масками. И все же есть несколько черт, устойчиво сохраняющихся на протяжении всего романа: актерство, чудаковатость, порывистость движений и интерес к живой природе в разных ее проявлениях. Он внимательно наблюдает – и за поведением птиц, и за поведением человека. В библиотеке Кончиса значительная часть книг – исследования по различным отраслям естествознания и медицинские труды – прежде всего, по психиатрии. Но его внимание

не оборачивается чисто научным интересом: «Естествознание было для него чем-то сокровенным, поэтичным», – замечает Николас [Там же: 145]. Метафорическим объяснением различий в этих способах познания живого мира становится одна из «автобиографических» историй Кончиса. Закончив свой рассказ, он подытоживает:

«...до этого момента я рассматривал жизнь с научной, медицинской, классифицирующей точки зрения. Подходил к роду людскому с позиций орнитологии. Меня интересовали его разновидности, инстинкты, повадки. А тут я впервые усомнился в собственных принципах, убеждениях, пристрастиях <...> все наши понятия о причинности будто озарились сполохом и предстали передо мной как ветхая сеть» [Там же: 322].

Орнитология как наука, рационалистически и схематически упорядочивающая живые создания, ближе мировосприятию, характерному для Николаса. Для Кончиса же маленькая сова-сплюшка, чей голос он узнает посреди ночной тишины, «подруга», а большую часть его домашней библиотеки составляют многочисленные биографии и автобиографии. Мир природы для Кончиса – живой, индивидуализированный мир, который он воспринимает эмоционально, а не рассудочно. Показательно особое отношение «мага» к вербальному способу передачи информации, его в высочайшей степени

требовательное и в то же время недоверчивое отношение к слову: «Слова нужны, чтобы говорить правду. Отражать факты, а не фантазии» [Там же: 100]. Его собственная речевая манера довольно сдержанна, отрывиста, он стремительно перескакивает от одной темы к другой; рассказывая свою вымышленную автобиографию, часто замолкает и иногда не может подобрать точного слова. Но требование отражения факта не равнозначно требованию буквальности: «Против вымысла самого по себе я ничего не имею», – говорит Кончис [Там же: 241], заявляя, что «пользуется метафорами» [Там же: 113]. Проблема слова в его «утаивающей природе», в том, что «человеческую речь нельзя понимать буквально» [Там же: 241]: слово не только может иносказательно передавать истину, но и мистифицировать, прятать ее. Ложь и метафора сродни друг другу. А потому Кончис избирает иную – метатеатральную – форму постижения человека и воздействия на его сознание. Корректируя восприятие Николаса, он перемежает рассказываемые им истории театральными постановками, музыкальными сценами, интерактивными действиями, в которые Николас оказывается втянут как их непосредственный участник. Язык чувств для хозяина Бурани – «самый точный» язык [Там же: 172].

Два художника – Джордж Пастон из романа «Коллекционер» и Генри Бресли из повести «Башня из черного дерева» – похожи

между собой особенно сильно: и отрывистой манерой говорить, и неприятием абстрактного искусства, и длиной своего донжуанского списка, и «ужасной» репутацией. Особенно ярко их близость проявляется в описанной Мирандой сцене в студии художника. Втянутый друзьями Миранды в разговор о современном искусстве, Пастон, как и Бресли во время первого ужина Дэвида в Котминэ, ведет себя, по словам девушки, «безобразно», сквернословит, «гадко и цинично» говорит об Училище Слейда и о многих художниках [Фаулз 2001б: 173]. Финалом встречи становится ужасная вспышка гнева, потрясшая девушку:

«Мы обычно не видим, как выражается бурная страсть. Но в страсти своей он был еще и прекрасен. Я ведь выросла среди людей, приученных скрывать свои чувства. А он был весь наружу. Обнажен. Содрогался от гнева» [Там же: 175].

Жизнь Дэниела Мартина, не забывающего отметить свое «плохое знание математики чувств» [Фаулз 2001а Т.2: 435], тоже посвящена искусству: признанный, но разочаровавшийся в профессии сценарист, он решается испытать свои силы в жанре романа. Различия в типе мировосприятия между ним и Энтони хорошо заметны в характере их общего увлечения орхидеями: «Мне, – говорит Дэниел, – хотелось разыскивать цветы, ему – открывать новые подвиды. Я переживал... поэтические

мгновения; он жил научными трудами Дрюса и Годфери» [Фаулз 2000 Т.1: 123].

Наиболее неожиданным может показаться присутствие в этой группе доктора Грогана из романа «Любовница французского лейтенанта». Но только на первый взгляд. Во-первых, по роду профессиональной деятельности Гроган имеет дело не с мертвыми (как бабочки Клегга или аммониты Чарльза) предметами, но с живой природой – он врач, «глубоко сведущий в самой важной отрасли медицины – психологии пациентов» [Фаулз 2001в: 171]. Во-вторых, как и художники других произведений, он наделен богатым воображением, поэтому столь часто рассказываемые им истории совершенно не похожи друг на друга. Каждая новая версия отличается от предыдущей: «Когда память и опыт его подводили, воображение тотчас восполняло пробел. Никто не верил всем его рассказам, но никто не слушал их от этого с меньшим удовольствием» [Там же: 172]. Кроме того, он ироничен и способен на бурные эмоции. По сути, Гроган очень похож на Кончиса из романа «Волхв», и его роль в прозрении Чарльза близка той, что играет хозяин Бурани в самопознании Николаса, хотя и в ослабленном варианте. Именно в кабинете доктора, где он появляется вскоре после исчезновения Сары, Чарльз получает свой главнейший урок: «Познай самого себя, Смитсон, познай самого себя!» – восклицает маленький доктор [Там же: 258]. Предложение Грогана

поместить Сару в лечебницу для душевнобольных, как и брошюра о психических отклонениях, которую доктор вручает Чарльзу перед уходом, действуют не хуже, чем факты и документы Кончиса, предложенные магом Бурани Николасу: они заставляют задуматься. «Не ввел ли он в заблуждение Грогана, стараясь скрыть свои настоящие чувства? Не преувеличил ли он ее странности? Не искадил ли ее слова? Не осудил ли он ее, чтобы не осудить себя?» [Там же: 272]. Именно эти вопросы задает себе Чарльз после встречи с доктором. И только найдя мужество честно на них ответить, он отправляется на встречу с Сарой. Интересно, что и Кончис, и Гроган апеллируют к доминирующей в психике своего «актера» / «пациента» системе восприятия – к рассудку, к способности рассуждать и делать выводы на основе опытного знания, к способности обобщать и анализировать факты действительности. Они предоставляют необходимые факты, но одновременно заставляют усомниться в их истинности.

Таким образом, сразу в пяти произведениях двух десятилетий обнаруживает себя устойчивое ядро системы персонажей – группа из четырех человек, либо сведенных вместе и взаимодействующих в пределах замкнутой и отграниченной от остального мира части художественного пространства («Волхв», «Башня из черного дерева»), либо составлявших тесный союз в прошлом («Дэниел Мартин»), либо распадающихся на две

не связанные между собой небольшие группы («Коллекционер», «Любовница французского лейтенанта»). Но в какой бы форме эти герои ни взаимодействовали в пределах произведения, их обязательно соединяет знакомство с протагонистом, а психологические портреты в основных своих чертах повторяются, сводясь к четырем основным типам.

Юнгианский фундамент системы персонажей

Для понимания истоков отмеченного сходства важно обратить внимание на следующие два факта. Первый – четырехчастность выделенного ядра каждой из романских систем персонажей: в разных произведениях Фаулза герои словно созданы по четырем повторяющимся психологическим лекалам. Второй – пространственная связанность этих персонажей, их соотнесенность с пространством замкнуто-ограниченным, буквально или метафорически островным – с пространством преображения, квеста, инициации. И обе эти особенности могут быть объяснены через призму теоретических построений Карла Гюстава Юнга.

То, что Фаулз юнгианец, – признанный факт [Eddins; Huffaker; Onega; Фрейбергс]. Писатель неоднократно говорил о своем внимательном изучении аналитической психологии и признавал роль, которую идеи Юнга сыграли в его творческой деятельности. Еще в 1954 г. он писал в дневнике: «В настоящее

время читаю много книг по психологии; в основном Юнга. Жизненно важное знание» [Фаулз 2007: 413]. При этом интерес не был ни кратковременным, ни поверхностным: Фаулз свидетельствовал, что знаком с большей частью написанного Юнгом [Baker 1986: 673], что в его работах собирал необходимые идеи [Baker 1989: 47], что теории Юнга глубоко интересовали его не только в студенческие годы, но и много позже [Fowles 1986b: 98]. Кроме того (и этот факт представляется особенно важным), под влиянием идей основоположника аналитической психологии в значительной мере сформировались представления писателя о природе художественного творчества и сложилось понимание механики (или, скорее, органики) творческого процесса. Будучи уже знаменитым писателем, Фаулз подчеркнул, что для художника Юнг бесконечно важнее, чем Фрейд [Фаулз 2002в: 553]. Поэтому неудивительно, что сразу несколько героев-творцов (Кончис, Пастон, Бресли) упоминают о Юнге.

Отмеченная четырехчастная структура систем образов фаулзовских романов достаточно уверенно проецируется на психологическую систему Юнга. Основу этой системы составляют именно четыре типа психической деятельности, четыре разновидности восприятия – мышление, чувство, ощущение и интуиция. Согласно Юнгу, в зависимости от преимущественного развития одной из психических функций (остальные формы

восприятия существуют, действуют, но подавлены), тот или иной человек реагирует на внешний мир, что позволяет ученому выделить четыре основных психотипа людей – мыслительный, чувствующий, сенсорный и интуитивный [Юнг 1995].

Можно видеть, что каждый из четырех повторяющихся типов персонажей произведений Фаулза в высокой степени соответствует одному из психотипов, выделенных Юнгом: Фредерик Клегг, Николас Эрфе, Дэвид Уильямс, Чарльз Смитсон и Энтони Мэлори – мыслительному; Джордж Пастон, Морис Кончис, Генри Бресли, доктор Гроган, Дэниел Мартин – чувствующему; Антуанетта, Джун, Уродка, вторая Сара, Нэлл – сенсорному; Миранда, Жюли, Диана / Мышь, Сара, Джейн – интуитивному.

Обратим внимание, что мышление и чувство Юнг относит к числу рациональных, а ощущение и интуицию – к числу иррациональных способов восприятия мира. В романах Фаулза это деление реализуется в гендерном ключе: интуитивное и сенсорно-чувственное начала присущи женским персонажам, а носителями обоих типов рационального оказываются мужчины. При этом в одном из своих интервью писатель говорил о сознательном разделении своих персонажей по принципу *male / female* – с учетом того, что «существует некоторая общая тенденция ассоциировать “мир научных идей” с мужским полом, а интуитивное воображение – с женским» [Фаулз 2002в: 566].

Показательно, что жизненное пространство того или иного героя Фаулза часто отражает психотип своего хозяина. Так, на вилле Кончиса, которую, по словам владельца, он сам спроектировал и выстроил, всю ширину первого этажа занимает заполненная книгами, статуэтками и картинами концертная зала с клавирами, а ее венецианские окна пятнадцатого века обращены в сторону моря. Кабинет доктора Грогана похож на жилище Кончиса как выходящими на море окнами, так и множеством книг, но вместо музыкального инструмента на столе расположился маленький телескоп. Дом Клегга, в свою очередь, совершенно иной: это стоящий на отшибе особняк с запущенным садом и заколоченными изнутри окнами, наглухо отгороженный (даже телефонную связь Клегг отключил) от «большого» мира. Единственные книги в этом доме – труды по энтомологии и детективы. Но и они находятся на верхнем этаже особняка, в «затхлых» и «нежилых» комнатах [Фаулз 2001б: 132]. Жилище как отражение структуры психики типично для психоанализа: «Дом являл символ моей личности», – писал Юнг, интерпретируя свой настойчиво повторяющийся сон [Юнг 1991: 50]. Вода также является классическим психоаналитическим символом: «Покоящееся в низинах море – это лежащее ниже уровня сознания бессознательное» [Там же: 109]. Вполне закономерным поэтому оказывается жест Жюли в сторону моря в ответ на вопрос Николаса о ее доме [Фаулз 2002б: 179].

Но есть еще один весьма важный момент: согласно Юнгу, мышление, чувство, интуиция и ощущение – это не только основания для разделения людей на психотипы, но, прежде всего, способы, с помощью которых *каждый человек* взаимодействует с миром¹. Это каналы восприятия реальности, внеположной отдельному, единичному человеческому сознанию. Таким образом, все четыре функции с необходимостью соотнесены с психическим миром одного человека. И здесь может скрываться объяснение *пространственной связи* четырех персонажей, каждый из которых близок одному из выделенных Юнгом психотипов.

Ментальное путешествие протагониста

И в западном, и в отечественном литературоведении не раз звучало утверждение, что романские герои Фаулза не только совершают путешествие в пространстве физическом, но и одновременно пересекают границы собственного «я». Уильям Палмер подчеркивал метафорический характер образов подземной комнаты в «Коллекционере», ландшафта Андерклиффа в «Любовнице французского лейтенанта», острова в «Волхве», интерпретируя исследование героем этого «островного» пространства как метафору

самопознания [Palmer: 80–98]. Барри Оулшен подчеркивал двойственную – одновременно физическую и психическую – природу всего путешествия Николаса из Лондона на Фраксос и обратно [Olshen: 918]. С.Д. Павлычко аналогичное удвоение видела в романе «Дэниел Мартин», который «наполнен внешними событиями и одновременно представляет собой картину внутреннего мира одного человека» [Павлычко: 72]. То есть «малый, замкнутый» мир романов Фаулза устойчиво интерпретируется как пространство ментальное, как проекция сознания одного из героев.

Разделяя эту исследовательскую позицию, выскажем предположение, что сказанное правомерно не только для отдельных, но для всех романов Фаулза, и в рамках «малого» мира четверка персонажей оказывается проекцией отмеченных выше психических функций протагониста, персонификацией его способов восприятия мира. Именно здесь, как представляется, находится основание для разделения романного мира на два – «внутренний, малый» и (обыкновенно отделенный от него преградой) «внешний, большой»: эти миры соотносятся между собой как мир объективной реальности и мир ментальный, психический. Действитель-

¹ Количество элементов этой четырехчастной («кватерной», как ее называет сам Юнг) системы соответствует числу, которое психоаналитик считал символическим отражением идеи целостности.

ность и сознание. Показательно, что название виллы Бурани, как Кончис сам сообщает Николасу, буквально означает «череп».

При этом перед читателем разворачивается не просто мир психической реальности, но мир особого рода, так как каждый из протагонистов произведений Фаулза – в той или иной степени Творец (или антитворец), а значит, одновременно эти миры противостоят друг другу, как мир действительности и творческий образ реальности в сознании – «произведение». Следовательно, если принадлежащие «малому» миру персонажи – проекция основных психических функций протагониста-творца, то их взаимоотношения, сама романная фабула становятся метафорой творческого процесса, образным преломлением понимания писателем тех прихотливых механизмов порождения художественного текста, что действуют во внутреннем мире своего создателя и ведут его к успеху либо творческому поражению.

Высказанное предположение согласуется с двойной ролью женских персонажей. Те героини, которые имеют статус жены (или претендуют на него), как уже отмечалось, принадлежат «большому» миру, то есть миру реальности протагониста (Алисон, Бэт, Эрнестина, Дженни). А женские персонажи «малого», замкнутого мира, мира его сознания, – это женский архетип, составляющий вторую, иррациональную половину мужского сознания, и он распадается на пару

«сестер-близнецов», одна из которых чувственно-сексуальна, а другая подобна манящей и ускользающей *princesse lointaine*. В эссе «Харди и старая ведьма» Фаулз, рассуждая о произведениях своего любимого писателя и о творческом процессе в целом, пишет:

«Трудная реальность заключается в том, что если по-человечески и вполне обыденно реальная женщина в жизни писателя совершенно необходима и неизмеримо важна <...> то в его воображении важны лишь те, что утрачены, во-первых, потому что они с таким совершенством замещают первоначально утраченную женщину (мать – Д. Ч.), а во-вторых (что, может быть, не менее существенно), потому, что они – главный источник писательской фантазии, и, словно Ариадна с ее путеводной нитью, они ведут писателя сквозь лабиринты его иных миров» [Фаулз 2002в: 221].

В эссе «Острова» он называет это психологическое противоречие художника «дилеммой Пенелопа – Калипсо» [Там же: 448]. Именно эта дилемма сохраняется в произведениях самого Фаулза: героини «большого» мира (Алисон, Бэт, Эрнестина, Дженни) воплощают столь необходимое для протагониста «тепло обыденности», саму Реальность. Но одновременно они соперницы Музы – персонификации интуиции, воображения, иррационального, подсознательного в сознании творца (Жюли, Мышь, Сара, Джейн). В погоне за музой протагонист оставляет эту

принадлежащую «горизонту реальности» женщину, или же возвращение к «жене» манифестирует его творческое поражение (Бэт в «Башне из черного дерева», как и Эрнестина в первом варианте финала романа «Любовница французского лейтенанта»). Подлинный творец выбирает музу. Впрочем, эта ветренная особа, подобно Саре в последнем варианте романного финала или Мыши в поэме, способна сама его оставить.

Романный мир как проекция авторского сознания

Наконец, в той же оппозиции «малого» – «большого» миров оказывается еще один творец. И это сам Джон Фаулз. Только в этом случае «малым» миром для него становится вся целостность художественного пространства каждого из его произведений, образ реальности, рождающийся в авторском сознании, а «большим» – его (и наша – читателей, исследователей) «действительность». Писатель всегда обостренно ощущал «пропасть между воображением и реальностью» [Фаулз 2007: 413], что было закономерным следствием его экзистенциалистского «поворота внутрь» [Onega: 49]. Мотив разлада «я» и мира настойчиво звучит как в его дневниковых записях, так и в эссеистике, а в романских мирах, полагает С. Онега, доведен до предела в двух произведениях – «Коллекционер» и «Мантисса» [Onega: 49].

Однако не только в первом и предпоследнем романах, но в каждом художественном тексте писателя, обретая плоть и кровь, становясь полновесными характерами, психологически убедительными реалистичными образами, четыре персонажа одновременно остаются персонификациями его собственных способов восприятия – мышления, чувства, ощущения и интуиции. Поэтому неудивительно, что протагонист большинства его романов – мужчина, а сознание героинь остается для повествователя почти непроницаемым. О наличии глубоко личной связи между героем-протагонистом и автором Фаулз пишет не раз. Так, в эссе о Томасе Харди он прямо говорит, что мужчина-автор обыкновенно «прячется» за кем-либо из персонажей-мужчин [Фаулз 2002в: 210]. Размышляя о «Потерянном Рае» Алена-Фурнье, писатель отмечает прием разделения главного мужского персонажа и одновременно, как он подчеркивает, «собственного “я” автора», на три – Мольн, Франц, Франсуа Сорель [Там же: 310]. А в эссе «Острова» автор «Волхва» утверждает, что «Буря» Шекспира – «пьеса с одним действующим лицом», планетарная система, центром которой являются Просперо и Ариэль, «хозяин воображения и исполнитель его воли, писатель и его перо, вынужденные сосуществовать со всеми другими персонажами, то есть прочими свойствами ума или души» [Там же: 473].

Показательно, что, говоря о Фурнье и Шекспире, Фаулз подчеркивает разделенность, расщепленность авторского «я» на отдельные «свойства ума и души». Такое понимание природы человеческой психики характерно для писателя. Уже в «Аристосе», развивая идеи Фрейда, он выделяет четыре составляющие внутреннего мира личности (суперэго, эго, ид, немо) [Фаулз 2002а: 47]. А много позже в небольшом ироничном эссе «Клуб “Дж. Р. Фаулз”» идея множественности сосуществующих в человеке «я» реализуется в метафорической зарисовке, где Фаулз говорит о себе, как о клубе, в котором один «вроде бы ученый, а другой вроде бы поэт» и где царит «поистине невыразимо бестолковый хаос» [Фаулз 2002в: 110]. В иной форме та же мысль повторяется в интервью 1985 г.: «Чтобы быть романистом, вы должны быть преднамеренным шизофреником. Вам необходимо раздвоение личности» [Baker 1986: 670]. Сюзана Онега видит реализацию этого принципа в романном наследии Фаулза и полагает, что, развивая идею фрагментации субъекта, занимавшую его уже в романе «Дэниел Мартин», писатель затем «буквально раскалывает своего героя на три различных персонажа» в «Мэгготе» [O’neга: 47].

Кроме того, в произведениях Фаулза в целом сильно автобиографическое начало. И это утверждение справедливо не только

в отношении романа «Дэниел Мартин», где даже имя главного героя задуманной главным героем книги – S. WOLFE – анаграмма имени самого писателя [Wolfe: 182]. Но в одном из интервью романист признает, например, что «Волхв» был «метафорой его личного опыта в Греции» (цит. по: [Olshen: 924]). А дневники знакомят читателей с прототипами основных женских типов его произведений. Так, в 1954 г. в Эшридже он увлекся двумя девушками – сначала Салли, чуть позже Санчией. Если красивая и чувственная Салли «искушает его» [Фаулз 2007: 408], напоминая Нэлл или Джун будущих романов, то Санчия, влекущая и недоступная «женщина-загадка» [Там же: 409], предвещает Миранду или Джейн, пленяя «девственной чистотой», «тонкой интуицией», богатой фантазией и артистизмом [Там же: 417]. Любопытно, что в одной из записей о Санчии он называет ее «ускользающей» (“elusive”) [Fowles 2005: 330], используя то же слово, что и Клегг, говоря о Миранде [Fowles 1986а: 9].

Знакома Фаулзу и дилемма «Пенелопа – Калипсо». Спустя двадцать лет после своего увлечения Санчией, в процессе работы над «Волхвом», он напишет в дневнике: «Мое ощущение Санчии было, останется и всегда будет (должно быть) литературным. Нереальным. Реальность – это Элиз; и я сделал свой выбор много лет назад» [Фаулз 2007: 726]. Возлюбленная «большого», реального

мира¹ – это его жена Элизабет, к которой, как и Николас к Алисон, он вернулся со своего «острова». Впрочем, чтобы снова и снова отправляться в путешествие к новым романтическим островам и к Калипсо-Цирцее, завязывая новый роман (в обоих значениях этого слова) с обольстительной музой.

Такой поворот к автобиографическому повествованию, «стремление автора проговорить некую “истину” о себе», как убедительно показала О.А. Джумайло, впоследствии окажется характерной приметой английского романа [Джумайло: 31].

Подведем итог. Устойчивость и повторяемость типов персонажей в произведениях Фаулза, как представляется, связана с его интересом к психическим процессам, происходящим в сознании Художника. Опираясь на юнговскую теорию психологических типов, писатель персонифицирует четыре основные психические функции, четыре способа восприятия мира, чтобы исследовать творческое сознание, проигрывая разные их комбинации и формы взаимодействия. Еще в начале писательского пути своему сборнику философских афоризмов Фаулз дал подзаголовок «Автопортрет в идеях». Можно сказать, что художественные произведения Фаулза – это тоже своего рода автопортреты, но в образах. Пусть

и менее многочисленные, чем автопортреты Рембрандта, перед одним из которых стоит в финале романа Дэниел Мартин. В каждом из этих текстов перед читателем возникают не только портреты героев-Художников (Миранда, Бресли, Уильямс, Диана / Мышь, Джордж Пастон), но и сам их автор-творец. И его романтические миры – это развернутые метафоры сознания, авторская саморефлексия, проигрывание разных форм творческого отражения и познания реальности, наконец, это осмысление разных творческих результатов, возникающих в случае, когда ведущую роль на себя берет тот или иной способ восприятия – мышление или же, напротив, чувство; когда заключается союз с интуицией или происходит ее подавление.

Литература

Джумайло, О.А. Английский исповедально-философский роман 1980–2000 гг.: дис. ... д-ра филол. наук. Ростов-на-Дону: Издательство Южного федерального университета, 2011.

Кабанова, И.В. Изображение художественного сознания в романе Дж. Фаулза «Дэниел Мартин» // Проблемы зарубежной реалистической прозы XIX–XX веков / отв. ред. Т.С. Николаева. Саратов: Издательство Саратовского университета, 1985. С. 3–13.

¹ Как все подлинные «реальные» женщины, соединяющая в себе обе – чувственную и интуитивную – стороны женской природы, распадающейся в романном пространстве на «сестер-близняшек».

Лобкова, Н.В. Взаимодействие языков искусств в творчестве Д. Фаулза: дис. ... канд. филол. наук. Н. Новгород, 2001.

Павлычко, С.Д. Роман Джона Фаулза «Дэниел Мартин» и традиции английской реалистической прозы // Взаимодействие формы и содержания в реалистическом художественном произведении / Киев: Наукова Думка, 1988. С. 66–92.

Смирнова, Н.А. Эволюция метатекста английского романтизма: Байрон–Уайльд–Гарди–Фаулз: дис. ... д-ра филол. наук. М., 2002.

Фаулз, Дж. Дэниел Мартин: Роман: В 2 тт.: Т. 1 / пер. с англ. И.М. Бессмертной. М.: Махаон, 2000.

Фаулз, Дж. Дэниел Мартин: Роман: В 2 тт.: Т. 2 / пер. с англ. И.М. Бессмертной. М.: Махаон, 2001а.

Фаулз, Дж. Коллекционер: Роман / пер. с англ. И.М. Бессмертной. СПб.: Кристалл, 2001б.

Фаулз, Дж. Любовница французского лейтенанта / пер. с англ. М.И. Беккер, И.Б. Комаровой. СПб.: Азбука, 2001в.

Фаулз, Дж. Аристос / пер. с англ. В. Нугатова. М.: Изд-во ЭКСМО-Пресс, 2002а.

Фаулз, Дж. Волхв: Роман / пер. с англ. Б. Кузьминского. М.: Махаон, 2002б.

Фаулз, Дж. Кротовые норы / пер. с англ. И. Бессмертной, И. Тогоевой. М.: Махаон, 2002в.

Фаулз, Дж. Башня из черного дерева // Дж. Фаулз. Пять повестей: Башня из черного де-

рева. Элидюк. Бедный Коко. Энигма. Туча: Повести / пер. с англ. И. Бессмертной, И. Гуровой. М.: ООО «Издательство АСТ», 2004.

Фаулз, Дж. Дневники 1949–1965 / пер. с англ. В.И. Бернацкой, Н.М. Пальцева. М.: АСТ: АСТ МОСКВА, 2007.

Фрейбергс, В.Л. Творческий путь Д. Фаулза: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Рига, 1986.

Юнг, К.Г. Архетип и символ / пер. с нем. В.М. Бакусева, В.В. Бибикина, В.В. Зеленского, А.М. Руткевича. М.: Ренессанс, 1991.

Юнг, К.Г. Психологические типы / пер. с нем. С. Лорие. Под общ. ред. В. Зеленского. СПб.: Ювента, М.: Изд. Группа «Прогресс-Универс», 1995.

Baker, J.R. (1986). An interview with John Fowles. *Michigan Quarterly Review*, XXV(4), 661–683.

Baker, J.R. (1989). The art of fiction: John Fowles. *Paris Review*, XXXI(111), 41–63.

Binns, R. (1986). John Fowles: radical romancer. In E. Pifer (Ed.), *Critical essays on John Fowles*. Boston, Massachusetts: G.K. Hall and Co., 19–37.

Eddins, D. (1976). John Fowles: existence as authorship. *Contemporary Literature*, XVII(2), 204–222.

Fowles, J. (1986a). *The collector*. London: Pan Books Ltd.

Fowles, J. (1986b). Why I rewrote *The Magus*. *Critical essays on John Fowles*. Boston, Massachusetts. 93–99.

Fowles, J. (2007). *The journals 1949–1965* (V.I. Bernatskaya, & N.M. Pal'tsev, Trans.). Moscow: AST.

Huffaker, R. (1980). *John Fowles*. Boston, Massachusetts: G.K. Hall.

Loveday, S. (1985). *The romances of John Fowles*. London: The Macmillan Press Ltd.

McSweeney K. (1983). John Fowles's variations. In K. McSweeney, *Four Contemporary Novelists*. London: McGill-Queen's University Press, Scholar Press, 101–150.

Nodelman, P. (1987). John Fowles's variations in "The collector". *Contemporary Literature*, XXVIII(3), 332–346.

Olshen, B.N. (1976). John Fowles's *The Magus*: an allegory of self-realization. *Journal of Popular Culture*, 9, 916–925.

Onega, S. (1996). Self, world, and art in the fiction of John Fowles. *Twentieth Century Literature*, 42(1), 29–57.

Palmer, W.J. (1974). *The fiction of John Fowles: tradition, art, and the loneliness of selfhood*. Columbia Univ. of Missouri press.

Wolfe, P. (1979). *John Fowles: magus and moralist*. Lewisburg: Bucknell University Press, London: Associated University Press.

References

Baker, J.R. (1986). An interview with John Fowles. *Michigan Quarterly Review*, XXV(4), 661–683.

Baker, J.R. (1989). The art of fiction: John Fowles. *Paris Review*, XXXI(111), 41–63.

Binns, R. (1986). John Fowles: radical romancer. In E. Pifer (Ed.), *Critical essays on John Fowles*. Boston, Massachusetts: G.K. Hall and Co., 19–37.

Dzhumaylo, O.A. (2014). *Angliyskiy ispovedal'no-filosofskiy roman 1980–2000 gg.* [English confessional philosophical novel] (Doctoral Dissertation, Southern Federal University, Rostov-on-Don).

Eddins, D. (1976). John Fowles: existence as authorship. *Contemporary Literature*, XVII(2), 204–222.

Fowles, J. (1986a). *The collector*. London: Pan Books Ltd.

Fowles, J. (1986b). Why I rewrote *The Magus*. In E. Pifer (Ed.), *Critical essays on John Fowles*. Boston, Massachusetts: G.K. Hall and Co., 93–99.

Fowles, J. (2000). *Daniel Martin* (I. Bessmertnaya, Trans.) (Vol. 1). Moscow: Makhaon.

Fowles, J. (2001a). *Daniel Martin* (I. Bessmertnaya, Trans.) (Vol. 2). Moscow: Makhaon.

Fowles, J. (2001b). *The collector* (I. Bessmertnaya, Trans.). Saint Petersburg: Kristall.

Fowles, J. (2001c). *The French lieutenant's woman*. (M.I. Bekker, & I.B. Komarova, Trans.). Saint Petersburg: Azbuka.

Fowles, J. (2002a). *The Aristos* (V. Nugatov, Trans.). Moscow: EKSMO-Press.

Fowles, J. (2002b). *The magus* (B. Kuz'minskiy, Trans.). Moscow, Makhaon.

Fowles, J. (2002c). *Wormholes* (I. Bessmertnaya, & I. Togoyeva, Trans.). Moscow: Makhaon.

Fowles, J. (2004). *Five novellas: The ebony tower, Eliduc, Poor Koko, The enigma, The cloud* (I. Bessmertnaya, & I. Gurova, Trans.). Moscow: AST.

Fowles, J. (2005). *The journals. Vol.1: 1949–1965*. New York: Alfred A. Knopf.

Fowles, J. (2007). *The journals 1949–1965* (V.I. Bernatskaya, & N.M. Pal'tsev, Trans.). Moscow: AST.

Freybergs, V.L. (1986). *Tvorcheskiy put' Dzh. Faulza* [John Fowles's creative path] (Doctoral Dissertation Abstract, State University of Latvia, Riga).

Huffaker, R. (1980). *John Fowles*. Boston, Massachusetts: G.K. Hall.

Jung, C.G. (1991). *Arkhetip i simvol* [Archetype and symbol] (V.M. Bakusev, V.V. Bibikhin, V.V. Zelenskiy, & A.M. Rutkevich, Trans.). Moscow: Renaissance.

Jung, C.G. (1995). *Psychologische Typen* [Psychological types] (S. Loriye, Trans.). Saint Petersburg: Yuventa, Moscow: Progress-Univers.

Kabanova, I.V. (1985). *Izobrazheniye khudozhestvennogo soznaniya v romane Dzh. Faulza "Deniyel Martin"* [The depiction of artistic consciousness in J. Fowles' novel "Daniel Martin"]. In T.S. Kabanova (Ed.), *Problemy zarubezhnoy realisticheskoy prozy XIX–XX vekov* [Problems of foreign realistic prose of the 19th–20th centuries]. Saratov: Izdatel'stvo Saratovskogo universiteta, 3–13.

Lobkova, N.V. (2001). *Vzaimodeystviye yazykov iskusstv v tvorchestve Dzh. Faulza* [Interaction of the languages of arts in the works of J. Fowles] (Doctoral Dissertation, Nizhny Novgorod Dobrolyubov State Linguistic University, Nizhny Novgorod).

Loveday, S. (1985). *The romances of John Fowles*. London: The Macmillan Press Ltd.

McSweeney K. (1983). John Fowles's variations. In K. McSweeney, *Four contemporary novelists*. London: McGill-Queen's University Press, Scholar Press, 101–150.

Nodelman, P. (1987). John Fowles's variations in "The collector". *Contemporary Literature*, XXVIII(3), 332–346.

Olshen, B.N. (1976). John Fowles's The Magus: an allegory of self-realization. *Journal of Popular Culture*, 9, 916–925.

Onega, S. (1996). Self, world, and art in the fiction of John Fowles. *Twentieth Century Literature*, 42(1), 29–57.

Palmer, W.J. (1974). *The fiction of John Fowles: tradition, art, and the loneliness of selfhood*. Columbia Univ. of Missouri press.

Pavlychko, S.D. (1988). Roman Dzhona Faulza "Deniyel Martin" i traditsii angliyskoy realisticheskoy prozy [John Fowles's novel "Daniel Martin" and the traditions of English realistic prose]. In D.V. Zatonsky, O.V. Zernitskaya, & I.A. Kienko, *Vzaimodeystviye formy i sodержaniya v realisticheskoy khudozhestvennom proizvedenii* [The Interaction of form and content in realistic art]. Kiyev: Naukova Dumka, 66–92.

Smirnova, N.A. (2002). *Evolyutsiya metateksta angliyskogo romantizma: Bayron–Uayl'd–Gardi–Faulz* [The evolving meta-Text of English Romanticism: Byron-Wilde-Hardy-Fowles] (Doctoral Dissertation, Kabardino-Balkarian State University, Nal'chik).

Wolfe, P. (1979). *John Fowles: magus and moralist*. Lewisburg: Bucknell University Press, London: Associated University Press.

Для цитирования: Червякова, Д.Ю. Система персонажей как проекция авторского сознания в произведениях Джона Фаулза 1960–1970 гг. // Практики и интерпретации: журнал филологических, образовательных и культурных исследований. 2025. Т. 10. № 1. С. 83–108. DOI: 10.18522/2415-8852-2025-1-83-108

For citation: Chervyakova, D. (2025). The character system as a projection of the author's consciousness in John Fowles' works of the 1960–1970s. *Practices & Interpretations: A Journal of Philology, Teaching and Cultural Studies*, 10 (1), 83–108, DOI: 10.18522/2415-8852-2025-1-83-108

THE CHARACTER SYSTEM AS A PROJECTION OF THE AUTHOR'S CONSCIOUSNESS IN JOHN FOWLES' WORKS OF THE 1960–1970S

Dina Yu. Chervyakova, Senior Lecturer at Far Eastern Federal University (Vladivostok, Russia);
e-mail: chervyakova.dyu@dvfu.ru

Abstract. This article examines the structural patterns in the character systems of John Fowles' works, focusing on recurring character types. Analysis of his novels and novella across two decades reveals a distinct, recurrent character group at the core of this system. It comprises two women and two men, including the male protagonist. These four figures are consistently associated with a distinct, often insular space within the narrative, contrasted with the 'wider world', represented by another recurring female figure: the protagonist's wife, or his – sometimes alleged – fiancée. The psychological portraits of these core characters closely align with Jung's four psychological types, categorized by dominant psychic function: Thinking, Feeling, Sensation, and Intuition. In this distribution, intuitive and sensory functions are prominent in female characters, while male characters are associated with the rational functions of Thinking and Feeling. This research demonstrates that in Fowles' fictional world, the quartet of characters simultaneously functions as projections of the aforementioned psychic functions within the protagonist's consciousness, as personifications of his modes of perceiving the world. In this case, the female characters of the 'wider world' who attain (or aspire to) the status of wife belong to the world of 'reality', competing in the protagonist's mind with the mysterious and elusive 'muse' – a heroine corresponding to the intuitive psychotype. This competition reflects the perennial contradiction in the artist's life, metaphorically termed by Fowles the 'Penelope-Calypso dilemma'. Considering the strong autobiographical current running through Fowles' writing, and his concept of the psyche as a 'multiple self', the recurrent character types may also be interpreted as projections of the author's own consciousness. The complex dynamics of their relationships then becomes a metaphor for the creative process, an exploration of the inexplicable mystery of creativity, the one that eludes purely rational explanation.

Key words: character types, character system, John Fowles, author's consciousness, Carl Jung, autobiography, the multiplicity of self

