

АЗЕРБАЙДЖАНСКАЯ РЕСПУБЛИКА

На правах рукописи

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ МИР В РАССКАЗАХ

С.МОЭМА И Дж.ФАУЛЗА

Специальность: 5718.01 – Мировая литература (английская литература)

Отрасль науки: Филология

ДИССЕРТАЦИЯ

на соискание ученой степени
доктора философии

Соискатель: _____ **Алескерова Ирада Кямал гызы**

Научный руководитель: доктор филологических наук, профессор
_____ **Мамедханова Наида Джамал гызы**

Баку – 2021

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	3
I ГЛАВА. ОБРАЗ АВТОРА И ПРОБЛЕМА ХАРАКТЕРА В РАССКАЗАХ СОМЕРСЕТА МОЭМА И ДЖОНА ФАУЛЗА	9
1.1. Рассказы С.Моэма и повести Дж.Фаулза в свете синтеза идей реализма и модернизма	9
1.2. Образ повествователя и характерология «малой прозы» Сомерсета Моэма и Джона Фаулза	34
1.3. Игра и свобода выбора в художественном мире писателей	61
II ГЛАВА. ОСОБЕННОСТИ ПСИХОЛОГИЧЕСКОГО АНАЛИЗА В МАЛОЙ ПРОЗЕ С.МОЭМА И ДЖ.ФАУЛЗА	75
2.1. Художественные приёмы: подтекст и ирония в характеристике героев	75
2.2. Парадоксальность сюжетов и образов в рассказах Моэма и Фаулза	103
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	130
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ	135

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность темы и степень разработанности. Настоящая диссертация посвящена творчеству двух знаменитых писателей Англии С.Моэма и Дж.Фаулза. В частности, исследуются рассказы и новеллы писателей в сравнительно-сопоставительном ракурсе.

Они вошли в историю национальной и мировой литературы в основном как художники-романисты, но внесли определённую лепту и в развитие «малого жанра». Этот пласт почти не изучен в филологической науке. Несмотря на относительное невнимание исследователей к новеллам Дж.Фаулза и рассказам С.Моэма, эта часть их творчества нам представляется важной в контексте художественных достижений писателей, поражающие своей глубиной и точностью восприятия.

Поэтому обращение к теме сравнительно-сопоставительного анализа сочинений (сборники рассказов «Нечто человеческое», «Трепет листа» и «Маленькие истории» С.Моэма и цикл повестей Джона Фаулза «Башня из Чёрного Дерева») считаем целесообразным. Поскольку тема обусловлена отсутствием системного подхода к малой прозе писателей, она также дает возможность понять и вектор движения английского новеллистического жанра XX века.

Творчество Моэма и Фаулза в отдельности становилось предметом специального исследования в современной филологической науке. Однако следует открыто признать, что рассказам Моэма и новеллам Фаулза из указанного сборника в существующей критико-монографической литературе уделено более чем скромное место. Эти произведения остались в тени выдающихся романов, а в сопоставительном ракурсе творчество этих писателей в отечественной литературоведении не рассматривалось.

Отдельные сведения об указанных произведениях находим в последних трудах В.В.Ивашёвой, Д.В.Затонского, Т.Л.Мотылёвой и других. Имеется и европейская литература на английском языке, посвященная избранной нами

теме. Например, труды F.Apostolou, B.Jack, M.Bradbury, L.Cazamian, Y.Harrison, F.R.Karl, P.Kemp, F.Kermoud, L.John, I.Malin и некоторые другие. В Азербайджане в 1998 году А.А.Исмайловой была защищена кандидатская диссертация на тему «Поэтика романов Джона Фаулза» [44]. Но это исследование посвящено в основном анализу повести «Башня из Чёрного Дерева»; искомая для нас тема в указанной диссертации не затронута.

Кроме того, досконально не изучены такие приёмы, как парадокс и подтекст в «малых жанрах» Моэма и Фаулза. Приёмы художественной мистификации, как и вся сюжетно-композиционная структура новелл Джона Фаулза до сих пор недостаточно проанализированы. И этот факт лишний раз свидетельствует о важности и своевременности настоящей диссертационной работы.

Объект и предмет исследования. Главным объектом исследования в диссертации являются рассказы С.Моэма из цикла «Нечто человеческое», «Трепет листа», «Маленькие истории» и новеллы Дж.Фаулза из сборника «Башня из Чёрного Дерева».

Главным предметом исследования являются художественные методы, такие как подтекст, парадокс, ирония и игровые компоненты, которые были использованы в малой прозе С.Моэма и Дж.фаулза. Несмотря на внешнюю тематическую близость жанра рассказа и новеллы, с учётом избранной темы показана существенная разница между ними.

Цель и задачи исследования. Настоящее исследование ставит своей целью проанализировать поэтику рассказов С.Моэма и новелл Дж.Фаулза.

Основные задачи, стоящие перед данным исследованием и обусловленные главной его целью, следующие:

- установить формы и способы типизации героев в произведениях Моэма и Фаулза в «малом жанре»;
- разделить понятия мистического и подлинного, реального и ирреального;

– на основе имеющейся критической литературы определить понятия подтекста и парадоксальности;

– указать на иронию как специфический приём в малых жанрах Моэма и Фаулза.

Методы исследования. В настоящей работе мы опирались на метод сравнительно-сопоставительного и типологического анализа, был использован также филологический комментарий, способствующий более точной расшифровке дополнительных сведений различного характера.

Основные положения, выносимые на защиту:

– Проводя сравнительно-сопоставительный анализ исследования, мы пришли к выводу, что творчество С.Моэма и Дж.Фаулза нельзя однозначно отнести к какому-то одному определенному литературному направлению. Художественный метод писателей – это своеобразная эклектика реалистических и модернистских черт письма;

– Автор-повествователь – особая форма художественного воспроизведения характера в прозе писателей. Он своеобразный посредник между читателем и тем, что изображено в произведении. Функции автора варьируются (писатель, участник, зритель, третье лицо, в ремарках и т.д.). Но в отличие от функции автора в рассказах Моэма, в повестях Фаулза нет никаких приключений или путешествий героев, снижена событийность момента;

– Игровое начало, дихотомия загадки / разгадки является важным элементом «малой прозы» Моэма и Фаулза. Оба писателя стремились возродить в английской литературе XX века мистико-приключенческий жанр при глубоком философском осмыслении острых и актуальных проблем в современной новеллистике. Однако, С.Моэм продолжил традиции Д.Дефо и Дж.Свифта, а Дж.Фаулз – Дж.Джойса и Г.Джеймса;

– Игровой характер рассказов у обоих писателей тесно связан со свободой выбора героев, но эта свобода не беспредельна, и ее почти всегда сопровождает напряженный драматический сюжет. Главный идейный постулат и Моэма, и Фаулза – достичь подлинной свободы можно только при раскрепощении

сознания. С.Мозэм затевает игру с целью сбросить маски и обнажить негативную серьезность героя, а у Дж.Фаулза она нередко принимает форму «игры ради игры»;

– Игровые приемы в «малой прозе» писателей непосредственно связаны с подтекстом, который становится частью сознательно заданной читателем загадки. У С.Мозэма и Дж.Фаулза она делится на две части: явный и скрытый смысл. Однако существует разница в интерпретации: для Фаулза важно преподнести читателю свои философские суждения как сквозные. Мозэм же не искал философского подспоря, и подтекст у него связан с проявлением обычных человеческих чувств, которые временно завуалированы;

– Парадоксальность сюжетов в «малой прозе» С.Мозэма и Дж.Фаулза настолько частое явление, что ее следует считать важной частью всего наследия. У Мозэма парадоксальность в рассказах выявляется чаще всего в противостоянии Востока и Запада, в столкновении восточных и западных культур. В новеллах Фаулза придавалось большое значение парадоксальности в рамках обращения к мифологическим источникам. Здесь они перекодируются, обретают значение необъяснимой тайны, загадки;

– «Малая проза» С.Мозэма носит повествовательный характер, а Дж.Фаулза-притчевый. Однако, их художественное мировосприятие в первую очередь отражает такие глобальные проблемы, как «личность и цивилизация» и «человек и прогресс». Они в своих рассказах стирают грани между вымыслом и реальностью, сталкивая в них различные культурные эпохи и способы мировидения, чтоб обнажить сложность человеческих судеб и показать многогранность жизни.

Научная новизна исследования заключается в том, что в ней впервые предпринимается попытка специального и целостного исследования в сопоставительном ракурсе новелл и рассказов С.Мозэма и Дж.Фаулза. Добавим, что ряд литературоведов, философов, психологов, историков не обратили на избранную нами тему должного внимания.

Существенной научной реконструкции подверглось нами понятие «подтекст». Подчёркнуто, что до сих пор по данной проблеме окончательно не сформированы общепринятые признаки подтекста. В филологической науке не обозначены роль и значение подтекста в смысловых структурах художественного текста, не существует чёткой градации условия его формирования и функционирования. Разнобой в терминологии подвёл нас к мысли об уточнении данного понятия.

Теоретическая и практическая значимость исследования. Научно-теоретическое значение диссертации заключается в том, что она дополняет и расширяет круг исследованных проблем, посвященных текстовому анализу рассказов и повестей С.Мозма и Дж.Фаулза.

Выводы и заключения работы помогут углубить знания при дальнейшей разработке теоретических вопросов, связанных с проблемами «малого жанра», а также могут быть полезны при комплексном изучении новеллистического творчества.

Практическое значение работы заключается в том, что диссертация и ее выводы представляют определенный научный интерес для литературоведов, изучающих английскую литературу; материалы исследования могут быть использованы в вузовских лекционных курсах, а также в спецсеминарах и спецкурсах по английской литературе.

Апробация и применения. Основные положения диссертации нашли отражение в 9 статьях и тезисах соискателя опубликованных в научных сборниках, как в Азербайджане, так и в зарубежных странах (Украина, Польша), а также прошли апробацию в форме докладов и выступлений на различных республиканских и международных научных конференциях

Название организации, в которой выполняется диссертационная работа. Работа выполнена на кафедре Английского языка и литературы Западно-Каспийского Университета.

Структура и объем диссертации, в знаках, с указанием объема каждого структурного подразделения в отдельности. Диссертация состоит из

введения, двух глав, заключения и списка использованной литературы. Введение состоит из 6 страниц, 8311 знаков, I глава – 66 страниц, 115206 знаков, II глава – 55 страниц, 94783 знаков, заключение 5 страниц, 7024 знаков. Общее число символов данной диссертационной работы за исключением списка использованной литературы составляет 225324 знаков.

I ГЛАВА

ОБРАЗ АВТОРА И ПРОБЛЕМА ХАРАКТЕРА В РАССКАЗАХ СОМЕРСЕТА МОЭМА И ДЖОНА ФАУЛЗА

1.1. Рассказы С.Моэма и повести Дж.Фаулза в свете синтеза идей реализма и модернизма

С.Моэм – автор многих романов, пьес и критических статей. Особое место в его творчестве занимают рассказы. Если ориентироваться на стандартную форму западноевропейской новеллы, начиная с творчества Мопассана (последняя четверть XIX века) и завершая работами С. Цвейга, О' Генри и других (вторая половина XX века), то все рассказы Моэма по объёму напоминают, скорее, повести. Однако, ясная фабула, словно сжатая пружина, в любой момент готовая разомкнуться, свидетельствует о локализации центральных событий. Некоторые русские и европейские исследователи осторожно высказываются в отношении ясной приверженности английского писателя реализму. В.Днепров, к примеру, полагает, что творчество Моэма лежало в стороне от магистральных тенденций в литературе и в искусстве в середине XX столетия. Г.Д.Жантиева считает, что в большинстве своих рассказов С.Моэм не сумел подняться до *«сияющих высот реализма, каких достигли некоторые его великие современники – Бернارد Шоу, Джон Голсуорси и Герберт Уэллс»* [34, с.57]. Одновременно с тем она подчёркивает, что *«он, бесспорно, не лишён большого таланта, остроумия и весьма острой наблюдательности»* [34, с.57].

М.Злобина в одной из статей цитирует мнение Джеймса Олдриджа по поводу самобытности рассказов Сомерсета Моэма. Он писал: *«Они (рассказы Моэма) есть нечто немаловажное для всей истории английской литературы, прямо и непосредственно примыкают к направлению критического реализма. И это при очевидном факте, что Моэм не сумел-таки выработать собственной*

социально-политической точки зрения, не сплавил свой оригинальный ум и нестандартные взгляды в убедительный социальный, идеологический и политический комментарий, выраженный в наиболее ярких художественных образах» [38, с.73].

Вероятно, английский критик выразился слишком категорично, но это суждение, как представляется, недалеко от истины. Писатель признавался: *«В моих произведениях «малой формы» нет, да и вообще быть не может особенной сердечной теплоты, широкой человечности и душевной ясности, которую мы находим разве что у самых величайших писателей России и Европы» [131, с.99-100].*

Действительно, в большом творческом наследии Моэма, как считает В. Днепров, имеется немало таких моментов, которые явно не соответствуют традиционному принципу реалистического искусства слова – *«изобразить отрицательную действительность при всей её отрицательности, но при свете красоты и разума» [29, с.309].* Но показательно, что в той же работе критик делает упор именно на критериях красоты и разума. Панацеей творчества Моэма следует считать *«красоту и добро, прозу культурную, естественную, отточенную и сдержанную, без каких-нибудь искусственных попыток специально удивлять читателя необычными словоупотреблениями» [29, с.309-310].* Однако, по сравнению с творчеством других европейских писателей, отдавших дань «малой прозе» – новеллам, рассказам или повестям, в творчестве Моэма в форме и в композиции рассказов можно ясно выделить индивидуальные черты. Укажем на основные.

Идеалом С.Моэма являлась сдержанная и до предела отточенная проза, умение находить *«единственно возможные слова и единственно возможный порядок их размещения в предложении. Я хотел излагать только сухие факты, вовсе стараясь при этом не употреблять прилагательных» [71, с.32].* Мир его «малой прозы» не расцвечен красками. Поэтому можно утверждать, что он в известной степени лишён метафоричности. Многие рассказы лаконичны, а ход повествования в них сдержанный, порою даже несколько скуповатый.

Эти признаки, по нашему убеждению, никоим образом не обедняют «малую прозу» С.Мозма, так как блеск литературной формы, позволяющий правдиво изображать нравы современного общества, основан на принципах простоты и ясности. Кто ясно мыслит, ясно излагает, мог бы сказать о себе английский писатель. Вослед Флоберу он слыл у себя на родине блестящим стилистом. Это содействовало тому, что он был бесконечно далёк от разного рода экспериментаторских и модернистских новшеств, нередко выступал в периодике против так называемых в европейской литературе XX века «атак на традиционность».

Что же в целом и вообще представляют собой рассказы Мозма? Прежде всего подчеркнём, что это подлинная сокровищница мировой литературы. *«По богатству идейно-тематического содержания, остроте своей критической направленности, мастерству использования многочисленных жанровых возможностей, рассказы-новеллы С.Мозма составляют лучшее, что им было создано»* [77, с.17]. А чтобы понять, в чём заключается это богатство, о котором нам сказал Палий, необходимо, по нашему мнению, сделать краткий экскурс в историю жанра. Ведь писатель в середине XX века не порывал с исконными корнями и традициями предшествующего столетия в английской литературе. В ней жанр «малой прозы» именовался «short story», и задолго до расцвета творчества Сомерсета Мозма он по праву считался вполне самостоятельным жанром, который развивался по следам определённой части национальных традиций.

Некоторые европейские критики (Б.Мэтьюс, Б.Маттеус, Е.По и другие) считают, что рассказы С.Мозма правильнее именовать новеллами, потому что они обладают характерными особенностями для этого вида жанра «short story». Это гибкость, лаконизм, подвижность, возможность лёгкого освоения новых тем и художественных приёмов. Форма рассказа-новеллы позволяла талантливому писателю создавать оригинальный характер на малом языковом пространстве, следовательно, экономично развивать авторскую идею. Этим прежде всего объяснялась популярность новеллистического жанра в

европейской литературе, особенно в литературе Великобритании XX столетия. Рассказы-новеллы или повести-новеллы, бесспорно, предоставляют собой богатый материал для изучения общих тенденций современной литературы Великобритании, отражая художественную неповторимость творчества отдельных писателей.

Приоритет в создании теории англоязычной новеллы принадлежит Э. По. В качестве исходного пункта он описал конструкцию «единства эффекта или впечатления», которому подчинены все структурные элементы произведения, главным образом, в организации сюжета. До практического воплощения этих принципов С.Моэмом, Эдгар По предпринял попытку классификации англоязычной новеллы. В качестве типологического признака он взял на вооружение принцип организации сюжета и характер повествования. Тем самым Э. По заложил основы последующей теории «*short story*» [137, с.229-230], по следам которой С.Моэм отчасти и создал свои лучшие рассказы.

Но автор циклов «Трепет листа», «Маленькие истории» и других, которые будут в центре нашего внимания в последующих разделах диссертации, унаследовал не только теоретические положения Э.По, а также на рубеже XIX-XX веков развёрнутое описание рассказа-новеллы, как специфического литературного жанра, которого предложил английский критик Б.Мэтьюс. Он сохранил в качестве одного из определяющих признаков рассказов-новеллы единство впечатления (как у Э.По). Однако, помимо требования краткости и лаконизма, присущих поэтике «малого жанра», он ещё привносит существенное дополнение: целостность общего впечатления, которое достигается благодаря тому, что в новелле изображаются только одно событие один характер, одно чувство или ряд чувств, вызванных одним событием. Б.Мэтьюс полагал, что в «*такого рода новеллах вполне возможно ограничиться описанием характера героя или даже картиной настроений и впечатлений*» [130, с.78]. Как отмечает А.А.Бурцев, «*с лёгкой руки Мэтьюса новелла на рубеже веков привлекла к себе всеобщее внимание по обе стороны Атлантики*» [21, с.259]. С того времени и другие европейские критики окончательно признали целостность и

самостоятельность рассказа-новеллы как особого жанра, перейдя к обсуждению перспектив его развития в литературе XX века.

Параллельно с Моэмом в тот же самый исторический период создавали свои произведения в этом жанре и некоторые другие английские или англоязычные писатели – представители разных литературных течений и направлений. Это Г.К.Честертон, Р.Л.Стивенсон, К.Мэнсфилд, Э.М.Форстер, В.Вульф, Д.Джойс, Д.Г.Лоуренс, А.Конан-Дойль, Р.Киплинг, И.Бо и другие. Конечно, рассказы, новеллы и повести названных европейских писателей были неравноценны в историко-художественном отношении, к тому же авторы опирались на различные критерии при разработке формы данного жанра. Но всё же следует подчеркнуть, что в послевоенной Англии по сравнению с литературой других европейских стран хороших образцов «малой прозы» было больше, охват действительности заметно шире, выводы и обобщения глубже, гипотезы смелее, исследование характеров несравненно ярче.

С учётом того факта, что названные писатели уже имели возможность опереться на серьёзные теоретические исследования в данном вопросе, очевидно, что к середине XX века этот жанр в английской литературе был обогащён интересными творческими находками. Что же нового привнёс в него С.Моэм? Как будет показано нами ниже, есть немало поучительных идей, мимо которых прошли другие европейские писатели. Прежде всего, он заинтересовался психологией личности. Центральной темой большинства его рассказов стало пристальное внимание к человеческой природе, точнее, к ортодоксальности поведения и поступков людей. И потому характерно, что неожиданность и непредсказуемость их действий, становящихся стержнем сюжета, часто приводила к парадоксальности ситуаций в его произведениях. Он писал: *«Я плавал по разным морям и, где только возможно, всматривался в людей самобытных, интересных и весьма диких»* [71, с.152]. Впрочем, вторжение в чужую жизнь не помешало писателю быть с читателем предельно откровенным и создать реалистические портреты тех людей, с которыми ему доводилось встречаться в разных странах. Так в «малой прозе» С.Моэма

возникли прообразы смелых и отважных героев-путешественников. В то же время как следствие этих наблюдений – постановка им проблемы трагизма человеческого бытия. Правда, она засверкала разными гранями. Парадоксальность драматизма одной ситуации оказывалась как бы частным проявлением общего закона.

Критик Н. Михальская по этому поводу фиксирует: *«Имя Сомерсета Моэма вряд ли правомерно называть в ряду тех, кто наиболее сильно и явственно выразил драматизм современности. Однако его творчество в целом, безусловно, – значительное явление. В произведениях С. Моэма «малой формы» передан суровый драматизм человеческого существования, скрытый за обезличивающими буднями»* [66, с.8]. Итак, отсутствие драматизма современности, но выраженный драматизм человеческого существования, или бытия, эти малосовместимые по элементарной логике понятия, но, как показывает Михальская, прекрасно уживающиеся в едином художественном организме его «малой прозы».

Правда, хочется подправить русского исследователя: эта формулировка в некоторой степени условна. Дело в том, что С. Моэм, как правило, в своих рассказах не доводит драматизм ситуаций до накала. Чаще всего он смягчён идиллическими красками. К примеру, почти в каждом своём произведении «малого жанра» есть натуралистическое описание традиционных английских обычаев.

Скажем, в рассказе «Заводь» драматизм центральной ситуации отчасти снят традиционным ритуалом чаепития, которое здесь обставлено по старинным национальным законам. Несложно было довести определённый фрагмент текста до накала, учитывая неприязненные отношения между некоторыми героями. Но ведь и в реальной жизни любая церемония для англичан всегда являлась особой, подчёркивалась их приверженность к строго заведённым правилам и нормам. У Моэма, получалось не как в общеизвестной английской поговорке «Мой дом – моя крепость», а по строго военной логике: *«На поле боя – враг, но в доме гость и соратник»* [68, с.106]. Вот только одна

показательная авторская ремарка: *«Чаепитие проходило необычно торжественно, здесь было много бутербродов, приторно-сладкого печенья, и разговор велся весьма церемонный»* [68, с.106].

Драматизм человеческого существования в ряде рассказов Моэма снимается разнеженностью героев на свободе. Многие из них сознательно отстраняются от цивилизации, боятся её и потому выбирают тихий и размеренный образ жизни. Таков Лоусон из названного рассказа, которого по ходу повествования «раздражала цивилизация». Он всей душой полюбил прекрасный остров Самоа и *«мечтал быть ближе к ласковой плодородной земле. От одного общения с примитивными существами Лоусон чувствовал себя более свободным, чем прежде»* [68, с.106].

Вместе с тем автор не прощает своим героям беспомощности и апатии. Поэтому большинство литераторов солидарны в вопросе о том, что С.Моэм был беспощадным критиком социальной пассивности человека, приверженности определённой части людей к равнодушию и инфантилизму. И потому другой ведущей идеей его рассказов становится тезис о решительной недопустимости оправдания бездействию и смирению. В своей «Записной книжке» он ещё в молодости (1917 г.) отметил: *«Смирение – это добродетель людей сломленных, последняя попытка рабов оправдать своё бездействие и недостатки собственного мужества»* [131, с.54]. Это не просто смелое заявление, а, скорее, гражданская позиция писателя. Вместе с тем из этого высказывания можно сделать однозначный вывод о том, что добивать слабого, это, по нашему мнению, тот инструмент, который не берёт ни одна цивилизация.

В начале своего пути писатель пишет рассказы «Трепет листа» (1921 год), «Казуарина» (1926 год), «От первого лица» (1931 год) и некоторые другие, посвященные колониальной тематике. В указанные годы эта тема не была новаторской в английской литературе. Её разрабатывали Ч.Сноу (Ch.Snow), Г.Грин (G.Greene), С.Чаплин (S.Chaplin), Д.Стюарт (J.Stuart), Дж.Линдсей (J.Lindsay), Н.Любис (N.Lewis), У.Эш (J.Ash), Д.Лэмберт (D.Lambert), Дж.Пристли (John Priestley), родоначальники и последователи литературы

«рассерженной молодёжи», зачинатели так называемого «рабочего романа» в Великобритании.

Огромный поток реалистической литературы, в которую влились и рассказы С.Моэма на эту тему, не должен нас особо удивлять, потому что прогрессивные художники слова не могли не реагировать на острые запросы современного англоязычного читателя. Но, вчитываясь глубже в названные и некоторые другие его рассказы, невольно поражаешься многообразию человеческих характеров. Причём, это многообразие подчинено новаторской для английской литературы данного периода форме. Это дань популярной в среде рядовых английских читателей литературы путешествий – подлинных, хотя порою и приукрашенных, однако, бесспорно, претендующих на документальность.

Такая литература до рассказов Моэма иногда совмещала в себе черты любознательных первооткрывателей земель и основателей британских колоний. Но, работая в этом же направлении (об этом большинство его рассказов) С.Моэму удалось облечь сугубо романский сюжет о приключениях героев в отдалённых восточных провинциях Великобритании в притчу аллегорического или драматического содержания. Тем самым жанр приключенческого романа трансформировался в новеллу, в которой, как мы увидим в дальнейшем, духовное развитие личности передаётся у писателя с помощью простых, незатейливых и житейски конкретных подробностей. Вместе с тем каждый из рассказов С.Моэма полон скрытого и глубокого нравственного смысла.

Примечательно также, что творческое наследие С.Моэма, новаторская форма его произведений продиктовали и соответствующее содержание. А именно: в ряде рассказов причудливо переплелись экзотика далёких стран и полусказочных приключений. В лице С.Моэма в английской литературе XX века воссоздался жанр путешествия, тесно связанный с национальными традициями предшествующей литературы (Д.Дефо, Дж.Свифт и другие), когда новеллы с бытовым подтекстом соединились с развлекательной литературой приключенческого жанра («Робинзон Крузо»; «Путешествия Гулливера») и т.п.

Вот эти элементы новелл прошлых столетий в английской литературе активно присутствовали в рассказах Моэма. Правда, были и бросающиеся в глаза недостатки. К примеру, можно заметить, что, в отличие от вышеперечисленных английских художников XIX-XX веков, в них, к сожалению, несравненно меньше тонкого психологического анализа (в развлекательной литературе XVIII столетия о путешествиях или приключениях героев такому анализу чаще не уделялось много внимания). Таким образом, названные и некоторые другие ранние рассказы С.Моэма по этому критерию автоматически выпадали из общего направления психологического рассказа Англии, преимущественно идущего именно от малой прозы Чарли Сноу, Грэма Грина, Сида Чаплина, Кэтрин Мэнсфилд и других.

Но в этом сказалось и преимущество «малой прозы» С.Моэма, который избрал собственный путь. В его основе лежит прежде всего стремление автора некоторым образом закамouflировать текст, точнее, активно использовать подтекст. К примеру, рассказ «Нечто человеческое» сконструирован таким образом, что в сюжетную ткань органично входят недомолвки, несуразные нестыковки, явная алогичность в поведении героев, недосказанность, наконец, общая атмосфера таинственности.

Группа молодых людей проводит свой уик-энд в местечке Тэплоу, что неподалёку от Лондона. Один из них, секретарь парламентского министра, намеревается сделать предложение дочери баронета, но по каким-то неясным причинам не делает. Другие катаются на лодке, много говорят, а по существу ничего путного в их беседах нет. (*«Ни одна из их мыслей не была выражена в законченном виде»* [68, с.23]).

Или в рассказе «Макинтош» автор фактически вплотную подходит к реализации «второго плана», который приобретает у него исключительно важное значение. Поступки главного героя – губернатора одного из тихоокеанских островов Самоа – Уокера, на первый взгляд, настолько безобидны и незамысловаты, черты лица столь благообразны, что производят на читателя благоприятное впечатление. И лишь в «невидимой части айсберга»

читается то, что до поры до времени тщательно от него скрыто. *«Макинтош постепенно, словно исподволь, начинал видеть Уокера в истинном свете. Под шумным добродушием обнаружилась плебейская хитрость, которая ему была отвратительна»* [68, с.24].

Роль подтекста С.Моэм раскрывает сам: *«Ко многим рассказам и повестям невозможно применять такое выражение, как кусочек жизни. Что такое «кусочек жизни»? Это что-то есть отсечённое, но в процессе чтения у читателя должно создаться совершенно иное впечатление. Перед нами как сквозь сетку увиденная сценка. И хотя мы видим одну только часть её, мы всё равно при этом хорошо понимаем, что действие ещё будет продолжаться»* [67, с.33].

Вынуждены констатировать, что не в пример некоторым своим коллегам, С.Моэм старался избегать в своих рассказах отражения социальных мотивов. Можно даже сказать, что у него была такая мировоззренческая установка – не социализировать своих героев. Это, по нашему предположению, несёт в себе как недостатки, так и некоторого рода достоинства. На первое, в частности, обратил внимание видный критик и исследователь творчества С.Моэма Джеймс Олдридж. В одной из своих работ он констатировал, что писатель никогда и не ставил перед собой задачи социализации. *«Слабость Моэма состоит, по моему мнению, прежде всего в том, что он в первую очередь не желал мыслить социально. Будучи увлечён поведением каждого отдельного индивида, С.Моэм, как правило, избегал широкого изображения жизни, избегал обобщений»* [41, с.170].

Дж.Олдридж, как видим, указал только на негативную сторону этого вопроса. Вероятно, можно было бы согласиться с его мнением, если бы не уверенность в том, что отсутствие социализации – это верная примета рассказов или новелл английских и вообще англоязычных писателей того же периода. Например, видный исследователь «малой прозы» в англоязычной литературе И.М.Левидова в книге «О' Генри и его новелла» указывает на почти полное отсутствие социальных мотивов в новеллах или рассказах многих

англоязычных писателей, американского художника в том числе. Она же в подтверждение своих слов подчёркивает: *«О' Генри органически были чужды мотивы социализации, идеалы преднамеренной хищной предприимчивости, причём, даже в самой философски опосредованной и завуалированной форме. О' Генри – это не сатирик и не обличитель, и общественно-социальная деятельность не в его темпераменте»* [57, с.104-105]. Аналогичное замечание сделано также в отношении автора повести «Старик и море» и множества рассказов в книге «Эрнест Хемингуэй» [110, с.8]. Наконец, известно, что Б.Шоу, Дж.Пристли и другие английские писатели, работавшие в том же жанре, сознательно избегали политических инвектив.

Вместе с тем у нас не должно сложиться предвзятого мнения о сильных сторонах дарования С.Мозма. У лучших предшественников и талантливых современников он смог схватить такую меткую реалистическую черту, как создание психологического портрета личности. Причём, она выделяется не изолированно, но, как правило, подключена, во-первых, к отражению концепта характера, во-вторых, к духовным поискам героев, которые зачастую находятся в состоянии морального выбора. Они в рассказах С.Мозма то заблуждаются, то становятся на верный путь. Автор же ставит их в такое окружение, в котором они могут показать весь свой умственный потенциал, определённый уровень культуры, утончённость, стремление к красоте взаимоотношений. Для самых лучших героев С.Мозма не имеет подлинной ценности деляческое беспокойство. Вместе с тем позиция автора почти всегда совпадает с его героем, и характерно, что С.Мозм никогда не воспевал их духовного бессилия. В своих рассказах он не прощает им кротости, робости, коленопреклонения, блеклого осознания своих нравственных прав, отказа от личной свободы, красоты и любви. Так как жизнь английского писателя в основном протекала среди активных людей и в сфере личных наблюдений во время длительных морских путешествий, то его идеалом соответственно становился человек действия, науки, искусства или бизнеса тех времён.

Покажем это вкратце на примере рассказа «Нечто человеческое» («The Human Element»). Главный герой – Хемфри Каррузерс встречается на страницах этой новеллы с самим автором. Рассказывая историю своей несчастной любви, он ясно даёт понять, что находится в вечном поиске или в ситуации выбора. Показательно, что центр тяжести перенесён здесь автором отнюдь не на внешнюю, то есть фабульную последовательность событий; центральное событие – рассказ-исповедь даётся автором в проекции на духовное состояние героя-рассказчика.

Внутренний мир Хемфри Каррузерса раскрыт С.Мозмом сдержанно и тонко, в чём в этом случае проявилось исключительное мастерство Мозма-психолога. Автор советует своему герою написать рассказ об этой любви. Но сделать это не просто, потому что он осознаёт всю сложность замысла. Он уже пропустил в своей жизни то «таинственное», что заключено в великом чувстве. Возврата к прошлому нет. Герой, правда, в новых поисках, но они тоже даются ему с трудом. Любовь прошла, с разлукой наступила пустота и острая боль в сердце.

Показательно, что в этом рассказе С.Мозм нигде (как, впрочем, и во многих других произведениях «малой формы») не претендует на истину в её конечной инстанции. Он считает, что абсолютную истину искать бесполезно, потому что её нет в природе, и никогда не существовало. Любая истина, по его заверениям, всегда относительна. Насаждать же её – значит искусственно «притягивать факты за уши». Герой имеет моральное право исповедоваться, рассказывать о своей боли (как это наблюдалось на примере истории Хемфри Каррузерса), но он не должен и не обязан насильственно проповедовать, иначе сложится такое впечатление, что он претендует на изложение истины. Поэтому в ряде рассказов голос автора иногда «звучит за кадром». Хотя, как было отмечено выше, позиция автора и его героя зачастую в них совпадают, но его собственный голос порою почти незаметен. По рассуждениям С.Мозма, в некоторых случаях читатель сам должен различать, где автор, а где его персонажи.

Теоретические положения, о которых мы рассказали, свидетельствуют о том, что Моэма следует объективно отнести к представителям критического реализма. Он и сам был склонен к такой оценке. В одной из своих статей он недвусмысленно подчеркнул: *«...я ведь как-никак реалист и в своих произведениях всегда стараюсь оставаться верным жизни. Я тщательно и решительно избегаю всего фантастического и причудливого, равно как и писательского произвола»* [73, с.33].

Однако, даже несмотря на собственное признание, это будет поспешный вывод. Во-первых, по нашему убеждению, С.Моэм лукавит; рассказы, анализ которых нам предстоит проводить в последующих разделах диссертации, говорит о том, что в них немало занимательных и увлекательных историй с примесью фантастики, мистики и причудливости. Во-вторых, фон ряда его рассказов очень мрачный, гнетущий, а отсутствие социальной ноты, как было указано выше, отдаляет С.Моэма от характерного почерка писателей-реалистов, для которых вынесение строгого политического вердикта было делом особенно важным, значимым. В-третьих, любая серьёзная критическая линия словно перечёркнута концепцией жалкого одиночества человеческого существования. Да, он ратовал за утверждение относительности истины, но при этом в стиле и духе западных идеалистов отрицал смысл жизни как таковой, выступая за принципиальную непознаваемость бытия. В центре его философии нередко ставился человек, хотя с вполне земными мечтами и страданиями, но фаталистически обречённый на сомнительную свободу и сложный моральный выбор.

Выковывая собственную волю, герой, как правило, преступает разные формы социального бытия и тем самым выделяет из самого себя то, что считал важным и необходимым в пограничный момент своей жизни. Если прослеживается критическая тенденция, то она чаще соединена с дискуссионным разрешением нравственно-этических проблем, например, с примиренчеством. В отличие от стоического приёма реалистов вмешиваться в культурологические споры, не отстраняясь от политики, С.Моэм не только

стремился показать деградацию культуры и нивелирование человека при техногенной европейской цивилизации, которая его, скажем откровенно, пугала и обезоруживала. Он порою вообще демонстративно отдалялся от политики в сфере художественного творчества, разделял эти сферы надвое, не видя в них никакой логической связи и последовательности. Поэтому правильнее будет, на наш взгляд, утверждать, что, придерживаясь ряда реалистических норм и принципов, он всё же испытал осязаемое воздействие натурализма и модернизма. Об этом есть и соответствующая критическая литература, на которую мы указали в разделе «Степень изученности темы» вводной части работы.

Надо признать, что он не манипулировал изощрёнными формами, которые изначально были присуще европейским писателям модернистского толка, видевших в них основу для разрушения старого, но не созидания чего-то нового и содержательного. Однако мотивы одиночества любви в некоторых рассказах так сильны, что говорят об обречённости существования. Впрочем, некорректно также отрицать и глубину драматического конфликта, определяющего структуру большинства рассказов С.Моэма, но они, на наш взгляд, явно дисгармонируют с тем абстрактным гуманизмом, к которому часто приходит автор в развязке произведений.

Из последующих разделов настоящей диссертации станет очевидным, что английский писатель сознавал, что моральные ценности великосветского английского общества поствикторианской эпохи оказались, как и ранее, помянутыми. Он нередко описывал тех людей, которые до поры до времени не были подвержены влиянию негативных общественных перемен. Они оставались честными, открытыми, своему делу преданными. Так на страницах рассказов появлялись герои, не разочаровавшиеся окончательно в лучших моральных качествах личности, не потерявшие свой человеческий облик, ещё верящих в доброту, порядок и справедливость.

Но встаёт смежный вопрос: как конкретно отразились на его творчестве эти принципы абстрактного гуманизма? Оказывается, они были весьма

нечёткими, расплывчатыми в сознании писателя. В конце некоторых рассказов С.Мозма господствуют сугубо умозрительные идеи и ассоциации, перекрывающие общественное мнение на предмет свершения того или иного деяния. Идеализм абстрактного гуманизма явно брал верх над прагматизмом материалистов, а реалистические черты соответственно уступали место модернистским тональностям. Хотелось бы здесь напомнить известное изречение Г.В.Плеханова: *«Не понятия определяют общественную жизнь людей, а, наоборот, их общественная жизнь обуславливает собой их понятия. Современная жизнь действительно диктует необходимость серьезного анализа и соответствующей методологической проработки данной проблемы»* [82, с.530]. Но мораль в представлении С.Мозма, к сожалению, зачастую уводила его за черту реалистического мышления.

Наконец, нельзя пройти мимо того обстоятельства, что С.Мозм чересчур перегружает характер излишними подробностями. В итоге он обрастает таким количеством разноликих признаков, что за их массой так же сложно увидеть главное, как за множеством переплетающихся ветвей – ствол дерева. Одной из программных установок писателя становилось описание личности, внутренне сложной и разноликой, состоящей из противоречивых и взаимоисключающих черт и, следовательно, к ней нельзя подходить одномерно.

Хорошо известно, что таким всегда представляли себе героя величайшие писатели-реалисты разных стран и народов. К примеру, широко распространено суждение Л.Н.Толстого о том, что все люди, как реки, везде и всегда одинаковы, но в одних течёт вода холодная, а в других тёплая, чистая и мутная... Так что такая мировоззренческая позиция Мозма-реалиста вполне обоснована. Вместе с тем он принципиально отрицает цельность личности и последовательность в её действиях. *«Я не помню, пишет он, – чтоб когда-нибудь и где-нибудь встречал цельную личность. Меня и сейчас поражает, какие, казалось бы, несовместимые черты могут уживаться в человеке и даже производить в совокупности впечатления гармонии»* [71, с.51].

На поверку выходит, что сложность характера, бесспорно, являющаяся прерогативой художников слова реалистической направленности, под пером С.Мозма доведена до максимализма. Чего стоит такое заявление: *«Я часто задумываюсь над тем, что самое характерное и постоянное в людях – это их непоследовательность»* [71, с.51]. Полагаем, что к таким выводам писатели-реалисты никогда не приходили.

Все перечисленные нами особенности рассказов-новелл С.Мозма были присуще и некоторым другим английским писателям. Среди наиболее ярких и общепризнанных в Европе популяризаторов этого жанра «малой прозы» почётное место принадлежит его младшему современнику – Джону Фаулзу. Выдающийся английский писатель, парадоксалист по складу мышления, как и Сомерсет Моэм, прославился прежде всего своими романами. «Маг», «Коллекционер», «Волхв», «Любовница французского лейтенанта»... За этими популярными художественными произведениями сегодня прочно стоит один человек – выдающийся современный классик с мировым именем Джон Фаулз. Умело закрученный сюжет, таинственная, магическая или мистическая атмосфера, проникновение в глубины человеческой психики – вот что привлекает в творениях этого художника, делает и сейчас (спустя более десяти лет после смерти) его популярным на Западе [14, с.44].

По собственному признанию Дж.Фаулза, писателем он стал совершенно сознательно, желая не столько отыскать способ самовыражения, сколько ставя цель хоть в какой-то степени улучшить современное ему общество. «Я пишу, следовательно, я существую – этот парафраз одного из высказываний великого французского математика и философа Рене Декарта («Я мыслю, следовательно, я существую») – стал основным тезисом его творчества».

Откровенно следует признать, что не так часты в мировой литературе случаи, когда писатели-прозаики могут порадовать читателей своим первым произведением и потеснить ряды более опытных собратьев по перу, заняв среди них особое место. К таким писателям с полным основанием можно отнести

Дж. Фаулза, который внёс определённую лепту и в «малый жанр», конкретнее, в повести, объединённые в цикл «Башня из черного дерева».

Во второй половине XX века в Великобритании трудно найти ещё писателя, который представляет собой, образно выражаясь, тип всемирного «боления» за людей. Как и С. Моэм, он пишет о том, что в современном ему европейском обществе гармония внутреннего мира у людей разъята. Вместе с тем прозаик, склонный к реалистическому отражению характеров и обстоятельств, Дж. Фаулз сквозь дебри всеобщего разброда и хаоса показал не только болезненную реакцию человека на текущие события, но и попытался воспроизвести цельную личность, подтвердив свои намерения однозначными и твёрдыми выводами и обобщениями.

Однако философия Фаулза столь сложна и внутренне противоречива, что на протяжении длительного времени вызывала весьма разноречивые суждения в критической мысли. Некоторые исследователи прошлых лет (Д.В. Затонский «Зеркала искусства», 1975 год; В.В. Ивашёва «Английский роман последнего десятилетия», 1962 год) в методах проникновения в психологию личности усматривали в лице Дж. Фаулза холодного аналитика, который по мере своих возможностей и таланта вглядывается в картины социального бытия с магических или мистических позиций. Почему? Предполагали, с целью лучшего осознания образа божьего мира, который, в представлении писателя, чаще оказывался искаженным. Но с каких бы позиций он не рассматривал творенья «рук божественных», его всегда волновал герой-современник со своими вполне земными проблемами. Т. Красавченко подмечал: *«Творчество Джона Фаулза адекватно и понятно мироощущению современного человека. Писатель, отнюдь не подстраиваясь под читателя, порой открывая нелицеприятную правду о человеке, затрагивает живой нерв жизни, расширяет представление о ней и об искусстве»* [51, с.6].

Учитывая мнение авторитетных критиков, нетрудно прийти к заключению, что Фаулза нельзя отнести к какому-то одному определенному художественному направлению или нарративному дискурсу, так как при

упоминании его произведений в сознании вызываются ассоциации с постмодернизмом, магическим реализмом, неоромантизмом, и т.д. До цикла повестей «Башня из Чёрного Дерева» он создал произведения, относящиеся к притчам социально-философского содержания, роману-воспитания, романа-очерков сенсационного характера, психологического триллера и т.п.

«Одним из главных признаков атрибуции фаулзовской манеры письма можно считать то, что созданный автором текст выдержан в модернистском ключе; он подобен острову Фраксосу, – «огороженному» острову в романе «Маг» и обнаруживает свойство размыкания границ и расширения внутреннего пространства» [91, с.18].

Известно, что ряд фаулзовских произведений демонстрирует совершенно особую систему взаимодействия каждого нового текста с последующим и предыдущим. Каждый из них, будучи автономным целым, в то же время является неотъемлемой частью системы, его превосходящей, то есть притягивающий «малую прозу» к романам. В этом смысле новеллистический сборник «Башня из черного дерева» представляет собой структурное единство и его при всей своей реалистической направленности, тяготению к изображению типологических характеров в реальной среде, неправомерно рассматривать вне теории модернизма или метатекста. Конечно, ситуации, в которые попадают многие его герои, объективно надо признать мастерски сделанными картинами художника-реалиста. К примеру, возникновение одних сцен чётко мотивировано предыдущими. В то же время «вторичный контекст», столь часто присутствующий в «Башне...», этому сопротивляется. Иными словами, автономно целые, повести всё же являются неотъемлемой частью единства его романного творчества. Автор сам называет свои новеллы вариациями на темы основных романов, написанных им. *«The working title of this collection of stories was Variation, by which I meant to suggest variations both on certain themes in previous books of mine and in methods of narrative presentation...» [123, с.117].*

Цикл повестей «Башня из Чёрного Дерева» Джона Фаулза – одно из значительных достижений английской и мировой литературы, яркий образец

интеллектуальной «малой прозы». Отметим, что *«рабочее название сборника новелл первоначально было «Вариации». «В будущей «Башне...» мне самому хотелось указать на определённые вариации как некоторых тем моих предыдущих книг, так и установить манеру повествования...»* [105, с.19].

Насколько нам удалось выяснить, в рассказах С.Мозма такая связь как на уровне лингвистических ухищрений, так и художественного текста не просматривается. Занимательность – вот его конёк. Недаром Р. Олдингтон свидетельствует о том, что у С.Мозма *«необыкновенный дар рассказчика, отсутствие формальных ухищрений и претенциозности»* [115, с.10]. А.Уилсон к тому же добавлял: *«строгое совершенство формы»* [134, с.66].

Рассказы существуют как бы вне пределов романного мышления автора. Они, как нам представляется, не продолжают романной линии («Луна и грош», «Миссис Крэдок», «Узорный покров», «Пирог и пиво», «Уголок» и др.). Вероятно, прав А.А.Палий, предполагая, что мир рассказов С.Мозма с его разношёрстным населением сосуществует как бы отдельно от многочисленных философских раздумий героев названных и других его романов. Действительно, как мы понимаем, его романы и рассказы-новеллы различны в аспекте содержания, и тех художественных приёмов, которые отвечают составленному нами плану настоящей диссертации.

Вместе с тем о единстве романного и новеллистического жанров в творчестве Дж.Фаулза, напротив, упоминали очень многие исследователи. Между новеллами сборника и романами Фаулза нетрудно разглядеть прямые и косвенные аналогии - как идейно-проблематические, так и сюжетные. Так, новелла «Башня из черного дерева» строится по модели, во многом напоминающей «Волхва»; композиция и тональность повествования «Бедняжки Коко» приводит на память «Коллекционера»; осязательные фабульные аналогии между новеллой «Облако» и романом «Любовница французского лейтенанта». *«При пристальном чтении обнаруживается не столь очевидное сходство мотивов и образно-стилевого строя «Элидюка» и «Загадки»»* [78, с.14], как отмечает видный исследователь Н.Пальцев. Исследователь расценивает этот

сборник, как своего рода подведение предварительных итогов непростого и трудного пути известного прозаика.

Правда, при общности мотивов, роднящих «большую» и «малую» повествовательные формы в творчестве Фаулза, следует учитывать и различия между ними. Одно из них заключается в том, что по сравнению с романами Фаулза, демонстрирующими всю калейдоскопическую пестроту и сложность видения мира в новеллах, *«в силу присущей «малым формам» предельной конденсации времени и пространства, более отчетливо предстают черты Фаулза-романтика. Заметно, как некоторые герои повестей «Башни...» страстно влюблены в красоту бытия во всех её проявлениях и столь же страстно ненавидят то, что ограничивает и сковывает, извращает естественную свободу личности, нарушая гармонию человеческих отношений»* [78, с.14]. Писатель постоянно выводит героя из привычного окружения. Причём, по сравнению с перечисленными и другими романами, в новеллах это происходит резче и неожиданно. С одной стороны, это ставит их в ситуацию постоянного выбора, а волеизъявление при этом у них свободно от внешнего давления. С другой стороны, это требует от героев «Башни...» также радикальных и немедленных решений.

Реалистические черты нам видятся в понимании своеобразия современного искусства и литературы, которое раскрывается в теоретических исканиях Джона Фаулза и отчасти отражается в «Башне...». Н.Г. Владимирова, делая упор на реалистических изысканиях Дж.Фаулза, пишет: *«Фаулз, рассматривая проблему специфики словесных форм, не противопоставляет искусство и науку. В науке и художественной литературе он видит два великих способа постижения существования»* [104, с.354]. Подчеркивая их взаимную обусловленность как «дополняющих», а не враждебных друг другу средств, автор обращает внимание на «освобождающую» силу литературы, благодаря которой оно становится самым лучшим средством общения, наиболее доступным пониманию широкого круга читателей. Вместе с тем воссоздание образа действительности в сознании, по Джону Фаулзу, неотделимо от речевых

и визуальных процессов. Следовательно, и условность литературы и искусства, с одной стороны, должна рассматриваться как проблема познания реальной действительности, с другой, как вопрос языка и форм изображения.

Как же эта теоретическая установка реализуется в интересующих нас повестях? На наш взгляд, – прямо и непосредственно. Это лишний раз подтверждает уже вступительная новелла. «Башня из черного дерева» является интересным феноменом с точки зрения соотношения в ней словесных и визуальных условных форм изображения. Новелла расставляет содержательно-структурную систему координат и задает настрой всей книге. Литературоведы определяют ее прежде всего как реалистическую притчу об искусстве, о смысле человеческого воображения и творческой деятельности.

Характерно, что ретроспективное осознание образа реальности Д.Фаулз связывает с субъективной потребностью творчества, которое он обозначает как «бегство от реальной реальности». Это не тавтология. Автор имеет в виду, что момент наивысшего вдохновения художника в творчестве не тождественен «конкретизации» и «обобщению». Важность его для понимания фаулзовского подхода к условности литературных форм определена пристальным вниманием этого творца к иллюзии, проблеме свободы выбора (последнее почти в каждой новелле) и игре с читателем, о чём подробнее будет сказано в следующих разделах нашей работы.

Так получается, что мотив иллюзии занимает центральное место в первой новелле. Иллюзия и условность не только гармонируют между собой, но также характеризуют художественную реальность с разных сторон. Первые подчеркивают ее призрачность. Условность же - ее необходимое качество. Условность, определяющую специфику художественного мира современной литературы, Фаулз рассматривает в плане ее национального своеобразия, как черту современного английского общества, обусловленную национальной особенностью творческого поведения и мышления.

Где же тогда Фаулз-модернист? А он как бы прячется (может, невольно) за особой формой подачи материала, за таким многослойным текстом (аналог

общеизвестного модернистского «слоёного пирога»), который абсолютно неприемлем для умозрений С.Моэма в его рассказах. Так, автор «Башни...» активно использует некоторые излюбленные приемы, посредством которых осуществляется взаимодействие интертекста или метатекста. Это, к примеру, аллюзии, то есть такой стилистический приём, который заключается в тонком и ненавязчивом намёке на общеизвестные факты. Чаще всего им пользуются профессиональные историки, когда необходимо оговорить причины возникновения и развития тех или иных исторических событий.

Писатели-реалисты к аллюзиям прибегают редко, потому что в данных отсылках на прошлое, как правило, не видят причинно-следственной связи. Но Фаулзу она представляется вполне естественной. В духе модернистского мышления он ссылается на другие литературные произведения. Причём, это нетрудно обнаружить во всех пяти повестях. Скажем, в «Башне» мы видим взаимодействие литературных и живописных аллюзий. Так называемую вторичную аллюзию можно заметить в повести «Элидюк». Широкие ассоциативные ряды представлены в «Туче» и «Бедняжке Коко». Наконец, явно повышенное внимание к детали и жесту заметно в «Энигме». Более того, писатель повсеместно использует иронию как средство аллюзивного пересоздания текста («Элидюк»), прием текста в тексте (как межжанровое взаимодействие в результате включения вставного текста в ткань новеллы - «Туча», «Энигма» и как средство связи основного текста за счет лейтмотивного повтора через смысл заглавия и эпиграфа (О «говорящих названиях» рассказов Моэма и повестей Фаулза мы ещё будем говорить в связи с позицией автора и постановкой проблемы характера).

Система повторов и лейтмотивов, - постоянный спутник ретардации, то есть намеренной задержки действия в повестях. А определяют они в свою очередь при помощи устойчивых и значимых метафор Фаулза: остров, свет, книга природы, игра в Бога, роман (книга), коллекционер и другие. Одной строкой хочется здесь напомнить, что С.Моэм к таким метафорам при описании жизни на далёких островах почти не прибегал. Он откровенно игнорировал

метафоричность, а для Джона Фаулза – это часть той программы, которая как мы увидим в дальнейшем, пронизывает сюжетную ткань его «малой прозы», выражаясь в парадоксальности образов, инспирируя тему игры и свободы выбора. Почти повсеместно.

Для наиболее ясного представления включения интертекста и метатекста в новеллы Дж.Фаулза приведём мнение Ю.М.Лотмана о характерологических признаках и тенденциях современного искусства, одной из закономерностей которого он считал постоянное «притекание текстов извне», уточняя, что это «извне» само по себе имеет сложную организацию: *«это «извне» данного жанра или определённой традиции внутри данной культуры и «извне» круга, очерченного определённой метаязыковой чертой. Наконец, это чужие тексты, пришедшие из иной национальной, культурной, ареальной и геополитической традиции»* [62, с.116-117].

Как это определение можно связать с синтезом интересующих нас идей в повестях Дж.Фаулза? Прежде всего укажем на ярко выраженный здесь мотив памяти общеевропейской культуры, который звучит в своих разнообразных вариациях. В «Башне...» его можно считать сквозным, пронизывающим и сопровождающим развитие искусства и литературы в целом. По замечанию многих исследователей, интертекст Фаулза – *«это всегда осознанный диалог с предшествующей национальной и европейской традициями, к тому же ведущийся необычайно красноречиво, изобретательно, виртуозно и почти всегда остроумно. Обращаясь к темам, мотивам, образам мировой литературы и культуры, автор не довольствуется их прямым «калькированием», а трансформирует их, вызывая нужное ему резонансное звучание, превращая в нужные ему мыслительно-художественные конструкции»* [91, с.19].

Достаточно сослаться, на наш взгляд, хотя бы на интертекстуальное (вторичное, производное и т.п.) использование самого названия вступительной новеллы. В конце XIX столетия, когда абстракционизм только зарождался в Европе, первоначальное отношение к новому искусству термином «Башня из

слоновой кости», в котором была подчеркнута его крепость или монолитность. (Между прочим, англичане, как нам удалось узнать, связывали это понятие с твёрдостью бильярдных шаров из слоновой кости «Бильярд в половине десятого»).

Джон Фаулз мифологизирует это понятие и даёт ему соответственно вторичное название, в котором уже, как видим, нет никакой незыблемости. Напротив, «чёрное» олицетворяет смерть отживающего искусства. Ведь именно так смотрит на абстракционизм Генри Бресли. Или: интертекстуальна деталь птицы Фавн, как отсылка к антропоморфизму в классической мифологии. Он (Дэвид) снова вспомнил Бет: *«в какой восторг бы она сейчас пришла, если бы нашла подтверждение старой легенде о птице фавн, предающейся порочным утехам!»* [106, с.30].

Среди таких излюбленных модернистских конструкций, как правило, приводящий к остроте дискуссии в «Башне...», – это «камуфляж идей», откровенная «манifestация тайны», то есть намеренное постулирование секретов, которые окутывают главных героев всего цикла в целом, а вместе с ним и читателей. «Тайна автора» сопровождает нас на всём пути сюжетного повествования. Причём её завеса частично приоткрывается при отражении того литературного конфликта, который также происходит в необычной обстановке, когда чувства и желания человека несколько притупляются, давая ясный простор спокойному сосредоточению.

Это проявляется уже в первой новелле. Основное действие происходит в отдалённой провинции Франции – Котминэ. Главный герой – выдающийся художник современности Генри Бресли имеет реальную возможность жить и творить в полном уединении. Этот особый микромир, располагающий к вдохновению, есть *«магическая линза, проясняющая для центральных героев их место в жизни, своеобразный катализатор процесса их нравственного прозрения»* [45, с.93-94]. Для повести, органично совмещающей в себе черты реализма и модернизма, характерны естественная среда, в которой раскрываются подлинные таланты, и вместе с тем скрытые драматические

смыслы. Если для пожилого художника провинция Котминэ – пристань уединения, то для начинающего – необычный мир, порождающий экстремальную ситуацию, в которой Дэвид активно творить не в состоянии. Ведь это не его микромир, так как, в субъективном понимании, он активно содействует отрешенности и изолированности большой личности от общества.

Кстати сказать, когда писатель оперирует такими модернистскими, а точнее, экзистенциальными категориями, то суждения отчасти напоминают философские филиппики идеалиста Эммануила Канта, который в «критике чистого разума» неоднократно муссировал, что человек, задавая все более трудоёмкие проблемы, которые удовлетворительно разрешить не может, сам себе только множит страдания.

По такому сценарию создан и образ Дэвида из вступительной новеллы. Однако отметим, что для английского писателя аспект экзистенциального стремления к совершенствованию, равно, как и умение зорко вглядываться в реальность имеет, как нам кажется, и обратную сторону медали. В цикле повестей эта мысль звучит как бы между строк. Реальность – это всё, что нас окружает вокруг, но чем больше, по Фаулзу, ты знаешь о ней, чем глубже внимательный, пронизывающий взгляд художника проникает в самые разнообразные формы этой повседневной реальности, тем острее осознаёшь смерть. (Физическую – у С.Моэма, потому что во многих рассказах герои погибают насильственной смертью или кончают жизнь самоубийством; и духовную, как у Дэвида Дж.Фаулза.) Писатель полагает, что увеличение потока знаний о реалиях наших дней могут сделать человека лишь более несчастным.

С другой стороны, сваливающиеся на героев, как снег на голову, проблемы, порою приводят их и к бунту против всех систем мышления, разрушению различных психологических теорий и всех видов общественно-политического гнёта, стремящегося лишить личность её индивидуальности. Черты модернизма в повестях мы можем видеть в попытке возрождения в человеке чувства собственной уникальности, ориентире на свободный выбор жизненного пути и управления избранным путём.

Так, художественный метод, который мы окрестили как своеобразную эклектику реалистических и модернистских черт письма, с одной стороны, обнаруживает пристальное внимание автора к жизни социума в целом, когда социально-критический пафос роднит повести Дж.Фаулза с произведениями критического реализма XIX века. С другой стороны, его идеи во всех пяти новеллах отождествляются с неумолимой жаждой свободы, раскрепощения сознания, одухотворённым поиском собственного «Я» в художественной литературе и искусстве.

Итак, Дж. Фаулз и Мозэм, отражая в своем новеллистическом творчестве синтез реализма и модернизма, но отталкиваясь от разных принципов, как будто зовут нас разделить с ними их интересы. Их голоса призывно доходят до нас словно издали, а когда мы к ним приближаемся, то видим одинокое существо, которое говорит нам о нестерпимых человеческих мучениях, о невозможности переносить их в современном цивилизованном обществе, а значит и о необходимости отыскать какие-либо пути спасения. Вот почему в рассказах и повестях Мозэма и Фаулза мы нередко ощущаем мистический и болезненный тон повествования, дисгармонию во взаимоотношениях людей, между прочим выливающиеся в собственные авторские страдания. Чувствуется, что оба писателя переживают за своих героев, хотя порою дают им сатирические, едкие характеристики и не щадят в нравственно-этическом отношении.

1.2. Образ повествователя и характерология «малой прозы» Сомерсета Мозэма и Джона Фаулза

Образ автора можно трактовать по-разному. В первом случае он сам присутствует в новеллах двух видов (рассказах и повестях), то есть замещает литературного героя, который что-то рассказывает, делится собственными впечатлениями, оценивает поведение окружающих лиц, являясь очевидцем конкретных событий. Во втором случае он одновременно выступает в роли повествователя, как бы предваряющего содержание будущего рассказа. В

третьем случае он непосредственно от глаз читателя скрыт, и мы догадываемся о его негласном присутствии по результатам окончательных выводов и обобщений, к которым автор и приходит.

Важно уяснить тот факт, что определённости оценок порою может быть кажущейся, точнее сказать, далеко не сами оценки оказываются не чёткими, по сравнению с тем, в какой степени они принадлежат самому автору. Существо дела заключается здесь в том, что в любом эпическом произведении автор и субъект повествования не всегда тождественны в своих суждениях или взглядах на мир. По этой причине, между прочим, большинство филологов при анализе образа автора добавляют: с каких позиций корректнее всего его рассматривать? А не является ли он в эпическом произведении к тому же ещё повествователем или рассказчиком? Может быть, корректнее использовать эти понятия, как синонимические? Но, оказываются, они всё же различаются оттенками своих значений. Автором следует в первую очередь называть самого писателя, то есть реально существующее лицо. В своих разных инвариантах это понятие может также означать некоторый взгляд на действительность (например, объективный и субъективный, критический или, напротив, беглый, неприхотливый, ни к чему не обязывающий). Автор-повествователь, как мы увидим в дальнейшем, – это особая форма художественного воспроизведения характера. Он является своеобразным посредником между читателем и тем, что изображено в данном произведении, иногда выступая в роли свидетеля, толкователя лиц, фактов и событий. Кем же тогда является рассказчик? Им тоже может быть автор, но это персонифицированный повествователь, выступающий только от собственного, то есть первого лица, тогда как автор-повествователь – исключительно от третьего.

А теперь остановимся на этих трёх моментах в отдельности, опираясь на тексты рассказов С.Мюэма и повестей Дж.Фаулза. В рассказе «Ровно дюжина» автор в такой степени вносит своё слово в ход повествования, что порою его присутствие ощущается чуть ли не параллельно чтению произведения в целом. А именно: выделяется черта любопытства ко всему происходящему. Писатель

пристально вглядывается в каждое новое лицо, тщательно прорабатывает все детали одежды, следит даже за манерой поведения окружающих. Его позиция отмечена ясной реакцией на происходящие события. Более того, он любопытен и к случайным прохожим, с видимым удовольствием выслушивает истории их жизни.

Автор здесь во всём: он как бы растворён в читателе и в главном персонаже. Именно автор входит в кружок «любителей словесности», присутствует в дискуссиях на темы современной европейской литературы и искусства. Он самолично выслушивает историю бурных любовных походов «английского Казановы», мистера Мортимера Эллиса, и на протяжении всего рассказа даёт оценку поведению героя, включая собственные выводы и обобщения.

Голос автора, как мы отметили, может звучать и за кадром. Например, во вступительном рассказе С.Мозма из цикла «Трепет листа» есть два главных действующих лица: Макинтош и его управляющий – Уокер. Их черты вкратце были нами обрисованы в первом разделе работы. После смерти последнего выяснилось, что его помощник (Макинтош) потерял смысл существования. Несколько лет он жил только чувством ненависти и действовал путём сопоставления собственной личности всему негативу администратора острова Самоа в Новой Зеландии – Уокера. В беседах с ним он порою замечает и собственные недостатки. Жизненные обстоятельства, в которых он находится, представляются ему чаще всего обиденными, естественными, аксиоматическими, а ситуация – зеркальной при восприятии реакции Уокера на его слова и действия. Однако у Макинтоша выстраивается, как говорят психологи, защитная проекция. Он либо решительно не согласен с доводами управляющего, либо собственные пристрастия и амбиции ставит выше своих жизненных обстоятельств. Яростное отношение Уокера к туземцам представляется Макинтошу невыносимым, нарушающим все юридические и моральные нормы. Во избежание худших последствий от собственного жизненного сценария он защищается «панцирем недружелюбия», а весь негатив

приписывает сопернику. *«Ненависть Макинтоша к Уокеру всё росла и росла, пока не превратилась в настоящую манию. Он следил за ним с бдительностью безумца»* [68, с.26]. Но со смертью администратора острова оказалось, что противопоставить теперь нечего, из-под ног Макинтоша выбита почва, а ненавистью к призракам жить нельзя. Герой кончает жизнь самоубийством и в конце рассказа отчётливо господствуют мотивы полной безысходности.

Мнение автора в этом рассказе опосредованно: даже если ты считаешь себя правым, тебе противостоит личность мелкая и завистливая, то можно ли жить только чувством ненависти – словно автор задаёт вопрос? Всем ходом повествования становится очевидным, что С.Мюэу убеждён в обратном. По его мнению, Макинтош «фатально обречён», и каждый новый поступок, движимый исключительно мстостью, в конечном итоге приводит сначала к моральному неудовлетворению самим собой, а затем и к гибели. Вот таковы философия и кредо автора в этом рассказе.

Наконец, автор может заявить о себе и в ремарках. В рассказе «На окраине империи» устами автора заговорил мистер Уорбертон. Уязвлённый в том, что его беспрестанно помощник Купер безосновательно называет снобом, он даёт определение этому явлению. *«Сноб – это человек, который восхищается другими или презирает их только за то, что они занимают в обществе более высокое положение, чем он сам. Это вульгарнейшая черта современных английских буржуа»* [68, с.149]. Цитированное в рассказе больше похоже на словарную статью, нежели на реплику персонажа. Поэтому для нас совершенно очевидно, что в сюжет непосредственно вмешивается автор, который хочет защитить своего героя от напрасных нападок.

А как представлен автор в рассказах Д.Фаулза? В сущности, он выполняет почти те же функции, но с учётом субъектно/внесубъектных отношений, о которых было сказано в теоретической части нашей работы (см. раздел 1.1.), он, как правило, более жёсток и категоричен. На чём, по нашему представлению, базируется это различие. Прежде всего, оно основано на том, что в сюжете рассказов Дж.Фаулза нет никаких путешествий или приключений героев. Это

вообще не его стихия в «малой прозе». Он нигде не встречает «неожиданных и диковинных» людей, о которых мы упомянули раньше со слов самого С.Мозма. Различение фабулы и сюжета в «Башне...» в первую очередь обусловлено снижением событийного момента. Например, в судьбе Дэвида Уильямса (I-ая повесть) заметна сосредоточенность автора на изображении его внутреннего душевного состояния. Важно, что сама по себе окружающая жизнь предстает через призму её мифологического или, как писали некоторые исследователи творчества Джона Фаулза, «интермедиального восприятия». Главные этапы нравственного и психологического «освоения» мира Дэвидом, по идее автора, складываются в сюжет, а проявления его внешней жизни, составляющие фабульный план повествования, замедляют его развитие. Вот и получается, что сюжет новеллы диалектически отрицает её фабулу, как начальное, главное и частичное, то есть заведомо неполное познание действительности.

Автор недаром ограничивает фабулу первой новеллы тремя днями жизни Дэвида в обществе известного художника и двух девушек. Событийная канва хоть и скучная, но она компенсируется полнотой эпических описаний, монологов и диалогов героев, входящих в систему сюжета. Обратим внимание на то, как Джон Фаулз ведёт своё повествование. Он передает ощущения, чувства, мысли героя как его непосредственные, как бы сиюминутные и «прямо на глазах» у читателя возникающие реакции на изменения внешних обстоятельств. Автор намеренно вычленяет, отбирает из жизненных реалий только те обстоятельства, которые одновременно с исполнением своей роли в круговороте «внешней» жизни являются вехой его внутренней жизни. При этом обязательно сохраняется внутренняя связь между всеми элементами предметного мира, обусловленная логикой существования самих предметов, явлений, их объективной природы.

Смеем утверждать, что Джон Фаулз – подлинный реформатор в «малой прозе». Так, общеизвестно, что расширенное предисловие (как и эпилог) часто встречается в крупных – романских формах. Рассказу или повести объёмное вступление не свойственно. Но «малая проза» Джона Фаулза – исключение из

правил. И в самой малой по объёму повести-новелле «Элидюк» (не более 15-ти страниц компьютерного текста) почти треть занимает образ автора. Точнее, всё предисловие написано от собственного имени.

Что в нём? Причины изменения названия («Вариации» на «Элидюк»); круг читателей (для кого предназначена данная повесть); ассоциативная связь с «Башней из черного дерева»; этапы биографии, как подступ к замыслу произведения; первоначальные вставки из старо-французского языка с его латинизмами – в современный английский язык; богатство диалектических форм; диалектика жанра *short story*, смешение лексико-стилистических слоёв в повести и многое другое. Автор поясняет, с какой целью написана эта повесть-новелла, какую роль играет в ней отечественная (то есть английская) история, начиная с бриттов и кельтов. Мистика причудливо переплелась здесь с реальностью, художественный вымысел с документалистикой. Надо полагать, что такое расширенное вступление от имени самого автора в форме предисловия могло дать известный толчок европейской новеллистике в аспекте приближения «малой формы» к роману.

Посмотрим теперь на образ автора в аспекте нескольких совмещённых функций одновременно. Для рассказа, повести и новеллы нередко характерным является тесное взаимодействие двух речевых потоков. Это речь персонажа и автора, функции которых чаще всего различны. В речи персонажа большое значение уделяется действующим лицам непосредственно; речь же автора выполняет также описательную и повествовательную функции. Затем, форма повествования выступает в рассказе и в повести одним из наиболее действенных способов выражения авторского сознания. Её выделение в тесной связи с другими художественными компонентами произведения (сюжетом и композицией, системой образов, тем, лейтмотивов и т.д.), позволяет внести большую конкретность в сюжет и структуру новеллы. Соотношение между автором и способами раскрытия его сознания в «малой прозе» принято разделять на субъектные и внесубъектные. Ясно, что герой-повествователь и рассказчик всегда более склонны к субъективизму. Почему? Причина очевидна:

кто же хочет упасть в собственных глазах? Автор же, напротив, чаще всего объективен и беспристрастен. Он, конечно, тоже выражает собственную точку зрения, но она всегда происходит из глубокого внутреннего убеждения в своей правоте. Во всяком случае, проанализировав все рассказы С.Мозга, мы пришли к выводу, что он почти нигде (за редким исключением) не слукавил, равно, как излишне не скромничал.

Однако, когда в дискуссию вступают теоретики-литературоведы, то всё оказывается сложнее и запутаннее, потому что они ищут свой подход к образу автора или проблеме характера, разграничивая, как мы уже отметили выше, самого писателя, повествователя и рассказчика по отношению их включённости в систему сюжетосложения или композиции в отдельности. Так, современные исследователи относятся к этому вопросу по-разному. Например, говоря об образе автора в рассказах и повестях, Б.О.Корман считает, что он подлежит рассмотрению только на уровне сюжета и композиции. Но С.Н.Филюшкина добавляет к ним ещё и компоненты жанровой структуры произведения, точнее, пишет о *«подключении в анализ всей системы образов, лейтмотивов, символов и т.д.»* [104, с.41]. Субъектные формы призывают нас к разбору словесной организации повествования – к различным носителям речи, каковыми в «малом жанре» могут быть или *«просто повествователь, или личный повествователь, а, может быть, и рассказчик»* [104, с.42].

Теоретическая разработка Б.О.Корманом проблемы автора в сочинениях «малой формы» предполагает различие в повествовании субъекта речи и субъекта сознания соответственно. Он считает, что это различие обусловлено компактностью рассказа, повести или новеллы. Автор вносит в произведение «особый тон повествовательного текста», который формально принадлежит только одному носителю (субъекту) речи. Но *«речь автора фиксируется с помощью разных лексических и синтаксических элементов внутри единого речевого потока сознания различных субъектов»* [50, с.42]. Эти суждения Б.Кормана и С.Филюшкиной, по нашему мнению, вполне применимы для

исследования характера повествовательной формы английской новеллы XX века, рассказов и повестей С.Мозма и Дж.Фаулза соответственно.

Мы не будем особо вдаваться в эти тонкости; нас интересует образ автора с указанных позиций совмещённых функций, поскольку его необходимо чётко отделять от речи повествователя и рассказчика. Иными словами, перечисленные здесь общие теоретические установки важны нам в той степени, в какой позицию автора (его мнение, настроение, симпатии и антипатии) следовало бы разграничить по линии субъектно/несубъектных (или внесубъектных) отношений, выражаемых в тексте. Особенно ощутимо внимание автора к тому, как говорит герой в повествовании, где рассказчик явно отличается от автора принадлежностью к общественной среде, уровнем образованности, возрастом и полом. Его идеи могут как совпасть с автором, так и идти вразрез.

Так, в рассказах С.Мозма, где повествование ведётся от первого лица, часто делается ставка на самораскрытие, самовыражение героя, задачам которого служит речевая индивидуализация повествования («Макинтош», «Дождь», «Заводь» и другие). В таких случаях широко используются элементы просторечия, жаргона, автором привносится в речь поток некоторых вульгаризмов, которые, с одной стороны, вызывают неприятие данного персонажа, с другой, являются ясным отражением доверительной интонации. Но в том и ином случаях автор непосредственно запечатлевает внутренний облик носителя речи, уровень его развития, круг основных интересов, представлений. Всё это свидетельствует о психологических мотивах поведения, тонкостях и изгибах душевного настроения. Другими словами, позиция автора может быть весьма разноликой.

Вновь обратимся к характерным примерам, теперь уже с учётом смежной функции автора, повествователя и рассказчика. В рассказе «Заводь» он выступает в собственной роли, то есть писателя, наблюдателя, доброго советчика. Сам о себе безо всякого лукавства пишет как о человеке трезво мыслящим и рассудительным. Он открыто признаётся в том, что ему приятно беседовать с людьми разных мировоззрений, которые при этом «раскрывают

ему свою душу». Тогда, как считает автор, *«становится совершенно ясно, что до какого бы унижения и ничтожества не дошёл человек, всегда в нём может оставаться нечто, что вызывает сострадание»* [70, с.130].

Но автор может быть и суровым. Объективно оценив ситуацию, в которую попал центральный герой этого рассказа – Лоусон, он приходит к выводу, что, несмотря на внешнюю привлекательность его супруги Этель, предпринимателю не следовало жениться на женщине сварливой, с низким интеллектом. Автор раньше всех своих героев понял, что жизнь с таким человеком на отдалённом от европейской цивилизации острове после *«первых порывов огненной страсти сменяется элементарной скукой»* [68, с.126].

Гюстав Флобер когда-то завещал потомкам: хорошее художественное произведение никогда и нигде не должно преследовать «целей какого-нибудь особого поучения». Если же какой-либо критик всё-таки вознамерится отыскать дидактику в цикле рассказов С.Мозэма, то речь в данном случае может идти лишь об отказе от прямого навязывания читателю авторских назиданий. Искомый «артефакт» для писателя – это эффект в первую очередь идейный, то есть манифестация той главной мысли, которая естественным образом вытекает из соотношения персонажей, героев-повествователей, рассказчиков и ситуаций. Эти совмещённые функции вполне реальны для произведений «малой прозы», их соотношение объективно и как бы незаметно становится подлинным достоянием читателя.

И когда С.Мозэм произносит свой негласный приговор Лоусону, то в нём, на наш взгляд, не чувствуется никакой дидактики. Более того, суровость автора сочетается с желанием помочь своему герою, протянуть ему руку помощи в критический момент жизни. Так и случается в этом рассказе. Он даёт ему необходимый и важный совет: *«Разве вы не можете начать жизнь сначала, разве это так уж невозможно?»* [70, с.130].

С.Мозэм чутко улавливает разноголосицу между обитателями различных районов одного и того же города или острова. Читатель видит, сколь колоритен язык мистера Уорбертона («На окраине империи»). Вместе с тем в указанном

рассказе он осуждает его помощника Купера за грубость и неотёсанность. Его голос буквально вырывается в строй их беседы, проходящей на повышенных тонах. Сопровождается словесная пикировка двух героев языком архаики священного писания, которая между тем соседствует с бытовыми, даже уличными словечками. (*«А, да подите вы к чёрту, теряя элементарный речевой этикет англичанина-джентльмена, выкрикивает Купер»* [68, с.151]). Но уже в другом рассказе («Дождь») С.Мозм даёт ясно понять, что вульгаризмы малограмотной проститутки мисс Томпсон вовсе не свидетельствуют о её моральном падении. Напротив, автор недвусмысленно даёт оценку сочной и красочной речи миссис Форрестер, которая контрастирует с мисс Томпсон («Источник вдохновения»). Однако «падшая женщина» мисс Томпсон одерживает моральную победу над продажным лже-проповедником и миссионером Дэвидсоном, а от «правильной» и чопорной миссис Форрестер супруг Альберт сбегает с домработницей.

Роль рассказчика в рассказах С.Мозма также определяет эмоциональный облик героя, который фиксирует его взгляды на мир, душевное состояние, вкусы, симпатии и антипатии. Но в отличие от автора, здесь обязательно присутствует самохарактеристика (что абсурдно при выявлении образа самого писателя). Любопытно проследить за тем, как разного рода самохарактеристики рассказчиков обретают уже значение поступка, морального действия, в котором он непосредственно раскрывается. Причём, если до С.Мозма в классической новелле большую роль играли субъектные формы – вложенные в уста рассказчика непререкаемые оценки, его поведение, то отныне в английской литературе «малого жанра» рассказчик стал раскрываться более сложным, опосредованным путем.

Например, в рассказе «Нечто человеческое» повествование ведётся уже не от первого (авторского), а от третьего лица. Здесь, с одной стороны, несколько персонажей поочередно выдвигаются на первый план в качестве своеобразного протагониста, что также приводит к усилению в повествовании субъективного и

личностного начала. С другой стороны, увеличивается идейно-эстетическая нагрузка на каждый художественный компонент произведения.

Особенностью такого рода рассказов С.Моэма, как нам удалось выяснить, является причудливая эклектика суждений автора и рассказчика (или героя-повествователя), позиции которых принципиально не совпадают или даже противоречат друг другу. В названном рассказе автор явно не расположен вести беседу с назойливым оппонентом – Хэмфри Кэразерсем. Он размышляет про себя: *«Я всегда рад бы чему-нибудь научиться и потому надеялся первоначально открыть в его книгах (Хэмфри Кэразерса) нечто полезное. Но меня ждало разочарование»* [68, с.369]. Но отталкивающая настойчивость безвестного писателя всё же взяла верх, и автор собрался выслушать его длинный рассказ о своей неудачной любви. Однако по ходу повествования автор всё более прислушивается к собеседнику и даже проникается определённой симпатией к нему. Фигуранты (автор и рассказчик) меняются местами; их изначальные впечатления друг от друга и оценки ближе к финалу новеллы оказываются прямо противоположными.

Таким образом, особенности сюжетной организации повествования, сам принцип введения автора и второстепенных персонажей – всё это приводит к значительным качественным изменениям в новелле, написанной от третьего лица, то есть рассказчика («Нечто человеческое»). Ее герой, оставаясь объектом авторского описания, одновременно становится также и субъектом, которому открывается новый мир в процессе собственной исповеди. Индивидуальное мироощущение героя-рассказчика, запечатленное на сюжетно-композиционном и речевом уровнях, приводит к усложнению и расширению его функциональной роли: в данном случае автор, которому герой-рассказчик поначалу кажется занудой, даёт изображение реальной действительности через призму человеческого сознания. Стремление к непосредственной фиксации моментов сознания героя, осмысления им своего бытия, приводит к более сложным видам и формам художественной условности. Вот почему и конец этого рассказа

печален: несмотря на приложенные усилия, Хэмфри Кэразерс не достиг своей цели, потерпев фиаско в любви.

Однако нетрудно заметить, что образ автора в рассказах С.Моэма никогда не растворяется в своих героях. В конечном итоге его мнение доминирует, хотя и без дидактического налёта, как было указано. Кроме того, в 19-ти сочинениях «малого жанра», отличающихся большим тематическим разнообразием и соответственно различным подходом автора к своим героям, нам не удалось встретить ни одного рассказа, в котором имелось два или более носителей речи одновременно.

Между тем такое необычное «сообщество» автора и повествователей мы обнаруживаем в новелле Дж.Фаулза «Гуча» из указанного цикла повестей. Оригинальное сцепление между собой двух рассказчиков выполняет здесь важную идейно-художественную функцию, потому что они непосредственно в слове запечатлевают конкретную морально-философскую и этическую позицию персонажей. «Тройной симбиоз» художественной речи (автор и присутствие двух рассказчиков), по идее писателя, заметно снижают событийный момент в судьбе центрального героя. Вместе с тем у Дж.Фаулза появляется возможность сосредоточиться на изображении его душевного состояния. Ведь окружающая жизнь в этой повести предстает опосредованно, которая проведена автором сквозь призму восприятия главного действующего лица. Этапы этого восприятия, нравственно-психологического освоения мира, собственно, и складываются в сюжет, а формы проявления внешней жизни, составляющие фабульный план повествования, как бы провоцируют, ускоряют или замедляют развитие сюжета, придавая ему динамику и напряженность. Автор и рассказчик, как у С.Моэма, местами не меняются, но бьют, что называется, в одну точку, точнее, в единую сферу социального бытия. В этом смысле образы автора и рассказчиков у Джона Фаулза в своих функциях словно распыляются. С одной стороны, они обращаются к морально-психологическим проблемам, которые возникают в пределах частной семейной жизни. С другой, эта сфера оказывается тематически внутренне связанной с различными сторонами

общественного бытия человека. Подобная связь, кстати, не лежит на поверхности. Это обусловлено выбором героев, склонных, скорее всего, к размышлениям, нежели к активной деятельности, а также повествовательной манерой автора и рассказчиков. Небезынтересно напомнить, что у Дж. Фаулза цикл повестей «Башни...», и «Туча», в частности продолжают лучшие традиции английской новеллы первой половины XX столетия. Настоящее сочинение примыкает к той широко развитой традиции, которая предполагает интерес прежде всего к внутреннему действию, к отражению мира через систему душевных реакций героев.

Итак, «Туча» написана в повествовательной манере от третьего лица. Каждый из персонажей (Пол, Анабель, Питер, Кэтрин, Салли, Кандида) поочередно выдвигается на первый план в качестве героев-протагонистов, что приводит к усилению субъективного и личного начала. Повествование ведётся то с одного, то с другого угла зрения, мировосприятия или менталитета героя, или самого автора, повествующего в настоящем времени, что создает эффект его непосредственного соучастия в происходящем. Так, первая половина повести показывает нам отстранённый взгляд автора на всех действующих лиц, расположившихся на террасе. Здесь действие строится на динамичном диалоге нескольких героев. Во второй части носителем фокусирующего сознания становится каждый из персонажей поочередно. Их несобственно-прямая речь плавно переходит то во внутренний диалог, то в авторский комментарий или в диалог между персонажами. Здесь, как это мы себе представляем, такая авторская задумка.

После «Тучи» по хронологии следует повесть «Бедняжка Коко». Она принадлежит к группе новелл, обусловленных интересом к субъективному миру человека, к его индивидуальному сознанию. Как следствие, оно написано от первого лица. Своеобразие таких новелл во многом определяется особой ролью героя-рассказчика, для решения задачи индивидуализации которого автор обычно использует как простейшие пути, связанные с внешним оформлением повествования, так и приёмы внутренние, вытекающие из специфики самого

сюжета и композиции произведения. В таких повестях Дж.Фаулза мы говорим о тесной связи героя-рассказчика и носителя речи. В частности, автор здесь прибегает к специфическому приёму открытого провозглашения рассказчиком сочинителем предлагаемой истории, что служит решению проблемы художественной условности, связанной с ответом на вопрос, откуда вообще известно о происходящем. Герой рассказывает историю из своего личного опыта, что задано уже в первых абзацах новеллы: *«Когда я впервые проснулся в ночь моего испытания, я лежал скованный страхом»* [68, с.13].

Внешнее оформление повествования направлено на ориентацию читателя в событийном пространстве повести. Это проявляется уже в начальном абзаце. А именно: мы догадываемся о роде занятий главного героя из первого же предложения. Затем мы представляем, что перед нами развернется картина какого-то тяжкого испытания. Далее, автор явно намекает на суть конфликта, вспоминая о «беседе с бойким юным гением...». Кроме того, на протяжении всего текста мы сталкиваемся с многочисленными сведениями рассказчика о себе, его писательской деятельности, а также встречаем точные географические ориентиры: Северный Дорсет, вилла в Сабинских холмах, коттедж «Остролист» и т.д.

Показательно, что у С.Моэма есть тоже рассказы, которые ведутся от первого лица. Наиболее характерным из них, по нашему мнению, является уже упомянутый «Ровно дюжина». Но если его вместе с некоторыми другими сопоставить с указанными повестями Фаулза, то бросится в глаза их абсолютно разное художественное обрамление.

«Башня...», «Туча», «Энигма» – это словно одно большое живописное полотно, где время застыло, и зритель видит вечное лето с полутонами, бликами, с ярким солнцем. Джон Фаулз умело рисует цветом, запечатлевая мимолетное настроение, чувство, эмоцию. Для каждого героя автор «Башни», к примеру, подбирает свою гамму цветов, которая дополняет и подчеркивает их поведение как выражение их человеческой и творческой сущности. Фаулз постоянно подчеркивает это, описывая детали одежды героев: платья Дианы

содержат цвета «осени и ночи», подчеркивающие серьезность и задумчивость девушки. Цвета Генри – это неожиданные сочетания холодных и теплых оттенков (красный и синий), подчеркивающие неординарность творческого мышления героя. Наконец, цвета Энн – яркие, порой даже кричащие (чёрный, красный, коричневый).

Эта гамма цветов, как характеристика персонажей от имени автора, полностью отсутствует в рассказах С.Мозма. Он просто проходит мимо этого, с минимальным вниманием относясь к краскам одежды или природы. Ранее мы показали, что его проза лишена метафор. Центр сообщения, формирующего концепт характера – событийность. Основой сюжета повестей Фаулза является факт, скорее, внутренней, а не внешней жизни героя, результат работы его рефлексующего сознания, что традиционно для новеллистического жанра. Однако фаулзовской повести отчасти свойственен новый – цветовой подход к изображению внутренней жизни героя. В этом смысле возьмём на себя смелость утвердить следующий силлогизм: если мир Дж.Фаулза расцвечен цветом, то мир С.Мозма – светом, то есть великосветским английским обществом. Два подхода к единой проблеме автора и его сподвижников, как непересекающиеся параллельные прямые.

Однако, говоря об этих встречных тенденциях на примере рассказов-новелл и повестей, мы должны констатировать, что эта традиция просто имеет один исторический корень, но ответвления от него индивидуальны. Поясим. С.Мозм и Д.Фаулз однозначно испытали на себе влияние В.Скотта, Г.Грина, П.Рида, Ч.Сноу, Д.Лоуренса, Ф.Кинга, С.Хилл, М.Дрэбл, К.Мэнсфилд и других видных представителей английской новеллистики. Об этом имеется очень большая критическая литература (диссертации и монографии В.Л.Фрейбергса, И.В. Кабановой, И.В.Горобченко, М.Б.Храпченко, В.Тимофеева, Я.Муратовой, Н.В.Лобковой, Н.Ю.Жлуктенко, С.Д.Павлычко, Н.Г.Владимировой и других).

Вместе с тем в первом разделе работы была отмечена существенная разница в форме организации упомянутых циклов. Речь шла о том, что младший современник С.Мозма намеренно придал символичность названиям

каждой из повестей «Башни...» с учётом постановки и решения единой сквозной проблемы: влияние искусства XX столетия на художественную литературу. Так или иначе, но все темы, связанные с разработкой образа автора, концепта характера, свободы и ответственности выбора, равно как веер игровых приёмов, фокусируются Дж.Фаулзом именно на этой проблеме. Отсюда вытекает разница в структуризации циклов. У Фаулза пять повестей «Башни...» являют собой замкнутую архитектонику, и как единое целое, оно сопоставимо с его отдельными романами. Поэтому весь цикл есть некое родство между структурами больших и малых эпических форм.

В связи с таким замыслом мы видим, что в «Башне...» один и тот же герой (или его прототип) переходит из одной повести в другую. Или одно символическое название сменяет другое с целью объяснения читателю его подлинного смысла. В итоге создаётся сложная структура цикла, которая наделена собственными свойствами и обладает многокомпонентными связями с романскими формами, требуя к себе внимательного отношения в каждом конкретном случае. Немудрено, что у Дж.Фаулза и образ автора со своими героями-повествователями оказался подчинённым вышеуказанной идеи, которая красной нитью пронизывает сюжетную канву всех пяти повестей «Башни...».

У С.Моэма рассказы тоже имеют «говорящие названия», но их функция совершенно другая. Подтекст и символика вложены в речь действующих лиц конкретного рассказа, который не имеет ничего общего с предыдущим. Поэтому ни один из литературных героев нигде не повторяется. Даже в названии самих рассказов, в отличие от фаулзовского цикла, никакой символики не наблюдается. Многие из них содержат в себе указание на географию местности или же названы по имени центрального действующего лица. Предисловий от автора, отсылок к эпиграфу или мифологии нет вовсе. Поэтому у Моэма каждый рассказ – отдельный микромир с самостоятельной фабулой.

Столь ясной разницей в конструкции циклов мы попытаемся объяснить индивидуальную трактовку образа автора в отдельных новеллах «Башни...».

Своеобразна, на наш взгляд, его роль в первой одноименной новелле «Башни из черного дерева», так как повествование здесь ведётся с нескольких позиций и представляет собой результат не соположения, а синтеза разных точек зрения, как бы слияния их воедино. Оно ведётся одновременно во временной перспективе центральных персонажей – старика Генри, молодого художника Дэвида и вместе с тем в перспективе самого автора, точка зрения которого иногда существенно отличается от того или иного персонажа. Если так дозволено выразиться, во вступительной повести мы можем наблюдать равно протяженное по всему тексту изменение аспекта видения. Это: попеременное его сужение – взгляд повествователя, приближающегося к герою, и самого героя, с одной стороны, и соответственно расширение – это взгляд эпически-объективного повествователя, близкого к «всезнающему автору».

Ставится вопрос: какими же средствами достигается описание колебания амплитуды этих изменений: от узкого до более широкого взгляда автора? Проанализировав имеющийся материал «малой прозы» Дж.Фаулза, мы пришли к выводу, что наиболее активным средством сокращения эпической дистанции является несобственно-прямая речь, что помогает «перевоплощению» образа повествователя в героя (саморефлексия Дэвида). Более того, несобственно-прямая речь в сочетании с разными диалогами, монологами (внутренними и произносимыми) героев создает эффект неопределенности, перекоса эпической дистанции от указанного нами узкого взгляда до широкого, угла зрения, аспекта видения действительности.

Сближение или отдаление повествователя и героев в первой новелле подчинено закономерности, в свою очередь, обусловленной движением сюжета, конфликтом между пошлой обыденностью и противостоящим ей искусством. Эпическая дистанция сокращается в тот пограничный момент, когда героем овладевает странное, непонятное ему чувство, которого он даже предположить в себе ранее и не мог. И вновь увеличивается, когда герой сознательно пытается вернуться к своему исходному беззаботному и легкому отношению к миру искусства в целом. В процессе сближения-отдаления точки зрения

повествователя и героя активно задействованы обе стороны. Заметно в ходе чтения, что Дэвид постепенно «дорастает» до того душевного знания, которым обладает повествователь. Очевидно, что образ автора, повествователя и рассказчика совместно создают тот сплочённый «союз», который помогает раскрытию многочисленных нюансов характера.

Чтобы не нарушать принципа последовательности в изложении фактов в сравнительно-сопоставительном аспекте, вновь начнём критический анализ с рассказов Моэма. Если ассоциативно-умозрительно проскочить по страницам большинства его произведений разных жанров, то для исследователей станет очевидным: в них обязательно на передний план выйдет проблема характера. Но в его рассказах этот пункт главенствующий и даже всеопределяющий. А.А.Бурсов подчёркивал, что *«основу художественного мира Моэма вообще составляет его характерология»* [20, с.296]. Причём, не столько с социально-политической стороны, сколько с помощью воспроизведения самой природы человека. Поступки, как правило, регламентированы домашним окружением, в жизни нередко реализованы именно те задатки, которые заложены в нём системой воспитания. Поэтому в художественном мире писателя чаще представлены не социальные, но человеческие типы современной С.Моэму английской действительности.

Однако характерология Моэма имеет индивидуальный рисунок. Главное в ней – это доминирование эмоционального начала над рациональным. И этим, кстати, характеры отличаются от «малой прозы» Джона Фаулза. Более того, в силу того, что С.Моэм уделяет пристальное внимание раскрытию характеров с различных сторон, он нередко упускает такие специфически новеллистические детали, как повседневный быт, среду или обстоятельства. Конечно, они не могут в рассказах не присутствовать вовсе, ибо нельзя создать произведение на такой «чистой» философской или психологической субстанции, которая не опирается на ситуации. Тем не менее, они выполняют второстепенную роль. А то, что второе подчинено первому, писатель сам признавал: *«Я беру людей*

живых и выдумываю ситуации для них, комические или трагические, вытекающие в первую очередь из их характеров» [71, с.69].

В рассказах Моэма отмеченное приводит к двойственным результатам. С одной стороны, мы можем говорить о стойком убеждении писателя в почти постоянном примате чувственного над рассудочным. С другой, это, к сожалению, свидетельствует о проблематичности создания гармонично развитой личности. Типичным примером может служить образ Сальваторе из одноименного рассказа. Если к тому же учесть тот факт, что восприятие характера здесь и в некоторых других его произведениях не лишено фаталистической предопределённости, то степень дискуссионности тем более возрастает.

Другой отличительной особенностью концепта характера в рассказах С.Моэма является проблема непредсказуемости поведения героя, в котором добро и зло уживаются равноправно. Например, у главного героя рассказа «Человек, у которого была совесть» было «приятное и открытое выражение лица», а «глаза так и сияли благожелательством». Многие условно говорит в его пользу (увлечение спортом, ответственная работа в солидной торговой фирме и т.п.). Да и сам он относится к своему поведению критически. (*«Я сейчас вам расскажу то, - говорит Жан Шервен, - чего ещё не рассказывал никому. Я честный человек и у меня есть определённые правила поведения. Однако один-единственный раз в жизни я совершил бесчестный поступок»*) [68, с.463].

Но читатель судит Жана Шервена более строго, слова его о «бесчестном поступке», вероятно, должен воспринимать как лукавство. В реальности, в нём скрывается злобная личность. Несмотря на указанные отличительные черты, герой беззастенчиво предаёт своего друга, жестоко расправляется с супругой. В конце рассказа он оказывается осуждённым на шесть лет и становится каторжником. Тема «преступления и наказания», достаточно традиционная для английской «малой прозы» XX века, нередко требовала сближения с криминальной хроникой, естественным образом подпадая под жанр «детективной повести». Но проблема характера ставится здесь в моральной

плоскости: раскрыта этическая сторона природы преступлений человека, внешность которого дисгармонирует с его поступками.

Показательно, что внешность обманчива и в рассказе Моэма «В львиной шкуре». Только фигуранты переставлены по метонимическому признаку; во внешне прекрасном таится нечто уродливое, а в непривлекательной натуре угадывается внутренняя красота человека. Чтобы это подчеркнуть, писатель использует приём контраста, который становится здесь ведущим. На наш взгляд, рельефный для английской новеллы характер слеплен по формуле Ф.М.Достоевского: «Красота спасёт мир». Её ведь произносит князь Мышкин, и смысл надо понимать контрастно: в конечном итоге красота и оказывается погубленной. Так и у С.Моэма: центральная героиня – миссис Форрестер *«не была ни красивой, ни очаровательной, ни умной; напротив, она была нелепа, невзрачна и глупа»* [68, с.401]. Оказывается, только на первый взгляд. Присмотришься внимательнее к персонажу: *«Миссис Форрестер была очень милой женщиной, чем больше узнаёшь её, тем более она вам нравится»* [68, с.401]. Романтическая натура – подлинная её сущность. И вот авторское резюме: *«...под нескладной внешностью скрыта была нежная, романтическая и возвышенная душа»* [68, с.402].

К исключительному явлению в характерологии С.Моэма мы можем отнести героя из рассказа «Сальваторе». Уникальность созданного характера констатирована в следующей авторской ремарке: *«Я нарисую сейчас вам портрет человека, обыкновенного итальянского рыбака. У него за душой не было, пожалуй, ничего, кроме редчайшего и самого прекрасного, ценного дара...Если вы не догадались, то я скажу вам сам: это безграничная доброта, просто доброта»* [70, с.138].

Дж.Фаулз в «Башне из Черного Дерева» также прибегает к сравнениям указанного порядка. Однако опосредованность и многоаспектность оценок, как правило, сообщает его действующим лицам большую объёмность, делая их, по сравнению с героями рассказов С.Моэма, стереоскопичными. В цикле анализируемых повестей мысль Джона Фаулза не отталкивается от такой ясной

формулировки, как переплетение добра и зла в одном человеке, когда характер становится главным носителем предлагаемой писателем достаточно прозрачной нравственной-эстетической концепции действительности. Характерология «малой прозы» Дж.Фаулза, как мы покажем ниже, более сложна и многопланова. Во-первых, в пяти повестях башни, благодаря ярче выраженному модернистскому дискурсу читатель погружается в мир не столько изображаемый, сколько рассказываемый. Во-вторых, проблема характера понимается им как очерченная с наибольшей полнотой и индивидуальной определённой, с помощью чего можно раскрыть как исторически обусловленный тип поведения (то есть мысли и переживания героя), так и выразить собственный, независимый от ситуации взгляд на его поступки. В третьих, несмотря на разнообразие типов повествования повестей, большинство из них объединяет то, что окружающая действительность предстает окрашенной сугубо индивидуальным восприятием героя. Так, носителем фокусирующего сознания в «Башне...» является Дэвид Уильямс, в «Бедняжке Коко» – герой рассказчик, в «Туче» – каждый из персонажей поочередно, в «Энигме» – Майкл Дженнингс. Практически все повести объединяет снижение событийного момента и сосредоточенность автора на внутреннем душевном состоянии героя, этапы которого составляют сюжет, а небогатые событиями проявления внешней жизни – только их новелл. Например, в «Бедняжке Коко» силой, двигающей сюжет, оказываются прежде всего философские размышления героя. Причиной тому, поступок молодого человека, вторгнувшегося во владения виллы друзей рассказчика в качестве вора. Поездка Дэвида в Котминэ – это лишь внешняя фабула, а этапы его нравственного освоения мира во время этой поездки составляют сюжет «Башни...» и т.д.

Вот почему и конструкция повестей у Фаулза, как мы уже сказали, иная. А именно: «Башня из Чёрного Дерева» – это чрезвычайно пестрый и разнообразный сборник. Тут присутствуют и довольно «короткие» («Элидюк», «Энигма») и «длинные» (одноименная вступительная повесть) новеллы,

различающиеся не только по объему, но и по галерее персонажей. Это не разведение добра и зла по разные стороны в одном лице, к чему так часто склоняется С.Мозэм, а калейдоскоп человеческих типов. Масштабная проблема связи искусства с литературой XX века, которая пронизывает пять повестей цикла, способствует наиболее полному раскрытию сути сознания современного человека. В свою очередь свобода выбора героем, как один из ведущих аспектов нашего исследования, конденсирует основные идеи, определяющие характер героя.

И вот он уже предстаёт перед читателем в разнообразных вариантах: психологическом этюде «Туча»; психологической (с элементами детектива) новелле «Энигма»; готической по жанру новелле «Бедняжка Коко»; нравоописательной вступительной повести «Башня из Чёрного Дерева»; наконец, в своеобразном римейке лэ Марии Французской «Элидюк». Разноплановые характеры в этих повестях, наверное, можно было бы назвать своеобразной «лабораторией», в которой исследуются свойства человеческой природы и психики. Автор далек от схематичного, упрощенного взгляда на человека. И центральным звеном проблемы характера следует, по нашему мнению, считать мысль о сложности и противоречивости человеческой природы, о несоответствии видимого и сущего в ней. Эти идеи развиваются во всех произведениях «малой прозы» Дж.Фаулза.

Но у этих разных героев есть единый стержень. Многие из них в новеллах С.Мозэма и Фаулза очень одиноки. Изначально – у Фаулза, по ходу действия – у С.Мозэма. Бесконечно одинок в конце одноименного рассказа С.Мозэма Макинтош. Мысль автора лежит в указанном направлении: Уокер делится на «злого» и «доброего», а после его смерти Макинтош пускает себе пулю в висок. Кончает жизнь самоубийством миссионер и врач мистер Дэвидсон, который в начале рассказа всё время находится в центре внимания семьи и собеседников («Дождь»). Утопился поначалу вечно радостный и весёлый Уокер («Заводь»). Прошедшая сквозь «огонь и воды» героиня детективного рассказа «Записка», не знает, как жить в одиночестве дальше. Вряд ли счастлив «новоявленный

Казанова» из рассказа «Ровно дюжина». Он хвалится своими любовными похождениями, но 12-ая по счёту пассия по иронии судьбы очень напоминает нам шутовское изречение М.Твена «заключение брака недалеко ушло от тюремного». Совершенно отрезаны от внешнего мира Жиголо и Жиголетта. Трудный хлеб цирковых артистов напоминает каторжный. В гордом одиночестве остаётся француженка Аннет, утопившая своего ребёнка («Непокорённая») и т.д. Вместе с тем по ходу действия некоторым героям С.Моэма легче общаться в контакте друг с другом. В ряде произведений показаны литературные кружки, в которых собираются люди по интересам. Они дискутируют на общие темы, хорошо понимают друг друга. У Дж.Фаулза элемент разобщённости между персонажами более высок. У них, как правило, мало стыковочных тем. (Отсюда, скажем общее недопонимание, которое случилось между Дэвидом и молодыми девушками в Котминэ в «Башне из Чёрного Дерева»).

Многие герои повестей Дж.Фаулза тоже одиноки, только это выявляется сразу, а не по ходу действия. Дэвид («Башня»), Пол, Анабель, Кэтрин, Питер («Туча»), Майкл Дженнингс, Филдинг («Энигма»), молодой человек из повести «Бедняжка Коко». Но есть и осязаемая разница. Перечисленные персонажи из рассказов С.Моэма под конец жизни за редким исключением вовсе не пытаются радикально исправить те ошибки, которые они совершили. Они просто уходят из жизни. В тех же случаях, когда автор показывает нам рефлексирующего героя, он склонен оправдать его поведение небезызвестными принципами абстрактного гуманизма, о чём было сказано в разделе 1.1. настоящей работы. Самопознание героев повестей Фаулза иное: оно направлено на то, чтобы найти пути взаимной гармонии с окружающим миром и преодолеть свое одиночество и отчуждение, между прочим, столь характерные для человека нынешней эпохи. (Не будем забывать о том, что Моэм ушёл из жизни в 1965 году, а Дж.Фаулз – в 2006). Однако, как подчёркивала Н.А.Смирнова, здесь *«речь должна идти не только о факторе современного органичного тематического единства, но также о своеобразной «синергетической» системе, части*

которой в малой прозе на разных уровнях соотносятся друг с другом, точнее, «самоорганизуются» в единое целое, являющееся результатом объёмного внутреннего структурного преобразования» [91, с.20].

Подмечено: когда Моэм создаёт характер, он во всех рассказах из циклов «Трепет листа» и «Маленькие истории» делает особый упор на внешней портретной характеристике. Думается, что нет особой нужды цитировать; первые страницы каждого из 19-ти рассказов начинаются с этой преамбулы. Суть характерологии С.Моэма, на наш взгляд, подчёркивается тем, что внешность либо камуфлирует истинное лицо героя (подтекст и ирония, о чём будет сказано в следующей главе работы), либо устанавливает правильное положение вещей по чеховскому принципу: «В человеке всё должно быть прекрасно...». В таком случае мотивация поведения полностью совпадает с внешностью, играющей роль заблаговременного уведомления.

Дж.Фаулз идёт по иному пути. В известном смысле у него наблюдается тяготение к более пластическому портрету, который фиксирует различные психические реакции конкретной личности как результат обобщения автором сложившихся у него представлений об определённом типе человеческого поведения. В пяти повестях мы почти не встречаем описания внешности героев. Вот почему, по нашим наблюдениям, портретная характеристика С.Моэма чаще даётся от лица другого героя, и поэтому взгляд получается независимым от воли автора, а Фаулз любит сам раздавать оценки. Так, в «Башне...» *«Дэвид был молод и, главное, терпим, не предубежден и весьма любознателен» [106, с.7].* Далее автор показывает отношение Дэвида к старому художнику Генри Бресли: *«Он начинал невольно проникаться сочувствием к этому человеку, угадывая под внешней грубоватостью манер и языка застенчивый, но открытый характер» [106, с.13].* Но очевидно, что это мнение самого автора.

Сопоставление героя в молодости и старости даётся от имени Дэвида. *(«Он попробовал представить себе Бресли в молодости: неудачник, равнодушный к своим бесчисленным неудачам, до крайности эгоистичный - и потому в него верили. А теперь даже те многочисленные скептики, которые*

отказывались в него верить, были спокойны: он добился всего – известности, богатства, женщин, права быть таким, каким был всегда; эгоизм стал его ореолом») [106, с. 23]. Но читателю, по логике вещей, должно быть понятно: Дэвид ещё не родился, когда Генри Бресли был молодым, и такую противоречивую оценку мог от себя привести только сам Фаулз. В конце концов, идейные шатания старика и духовная опустошённость Дэвида – это результат мыслительных операций и убеждений самого писателя.

С.Мозэм, стремящийся к точной расстановке акцентов с самого начала повествования (читатель видит, за что Макинтош ненавидит Уокера; почему доктор Дэвидсон невзлюбил мисс Томпсон; отчего лондонская родственница в «Джейн» постоянно относится к миссис Фаулер с плохо скрываемым пренебрежением; в силу каких причин Аннет в «Непокорённой» «света белого не видит» при немце Гансе и т.д.), в психологическом развитии героев словно проводит одну сплошную прямую. А Джон Фаулз как будто рисует параболу со взлётами и падениями. Его герои прямого пути почти не знают. Конечно, у реалиста С.Мозэма сомнения тоже испытывают персонажи, но они чаще всего разрешаются до фабульного развития. В скобках мы привели характерные примеры героев, чьи чувства от начала до конца повествования неизменны при любых обстоятельствах.

Интенсивная динамика испытания любовью, скажем, Дэвида Уильямса в «Башне...», напротив, начинается лишь тогда, когда фабульное развитие уже почти завершено. Вспоминаем по ходу действия, что именно по пути из Котминэ герою открывается смысл произошедшего с ним. Конфликт между фабулой и сюжетом в смысловом контексте повести – это типично модернистское противостояние между видимостью и реальной сущностью всего происходящего в жизни.

Как этот конфликт разрешается у Фаулза? Всё определяется по антиномии «Pro and Contra», которое словно подталкивает внефабульное событие – психологический слом героя, его переход от легкого и бездумного отношения к себе и к миру, от неосознанного притяния «будничности» и «видимости» как

норм жизни и искусства – к осознанному их неприятию. Состояние этого перехода – костяк повести.

Наконец, не можем пройти мимо ещё одного момента в создании характера. Одним из важных смысловых мотивов, проходящих через все повести Фаулза, является проблема национальной идентификации. Писатель рассматривает условность поведения своих героев в связи с их национальным своеобразием, имея в виду черты творческого мышления, определяемые прежде всего национальной особенностью. Связывая поэтику условных форм с английскостью в широком смысле этого слова (все привычки, пристрастия, моцион, снобизм, консерватизм), писатель набрасывает основные черты характера по принципу «сокрытия». Иными словами, «английскость» для автора «Башни...» заключается в признании и принятии человеком её специфических форм.

Изучая данное явление, Дж.Фаулз исходит из понимания особых качеств национального характера, проявляющегося на уровне всеобщего свойства художественности, которое зиждется на воображаемости мира, создаваемого в искусстве. Воображение художника-англичанина, как полагает автор, имеет специфическую направленность. С этой целью он активно использует даже мифологический материал, соотнося сущность воображения с исконным национальным мифом о Робин Гуде, мифом, который, между прочим, тоже «построен на сокрытии».

В понятие «сокрытие» автор вкладывает нечто сугубо английское. В его представлении, речь идёт прежде всего о типично английских поведенческих и психологических чертах, сущность которых проступает в известной пословице об английском жилище: «Мой дом – моя крепость». Воображение по-английски, с его точки зрения, - это отступление и бегство, в которых английский художник обретает одновременно и «потаённое убежище» и «укреплённый редут». Таков, по Фаулзу, *«внутренний смысл самого национального мифа и вектор самой английскости, дающей о себе знать на уровне поэтики»* [97, с.154]. Показатель английскости – «сокрытие» – делается основанием для использования и

трактовки художественных средств, для понимания специфики словесного изображения и текста как такового.

В художественном мире С.Моэма эта проблема решается несколько по-другому. Мы не можем отрицать того факта, что в ряде его произведений национальный фон тоже состоит из главных людских привычек, освещённых вековыми традициями. Английский писатель просто не в состоянии обойти их стороной, так как они составляют суть жизни многих представителей этой нации. Но в свою очередь, инациональные персонажи находятся на особом положении. Во-первых, они практически у Моэма не персонифицированы, за исключением тех редких случаев, когда представитель инородной нации становится центральным героем рассказа (Этель в «Заводи»). Во-вторых, сюжеты, которые почти не затронуты в романах Моэма, в рассказах отличаются по своей социальной установке и художественным особенностям.

В одних произведениях автор разделяет симпатии жителей далёких от Европы островов, в других выражает антипатию. Идейные шатания в этом вопросе приводят к тому, что Моэм с большой осторожностью отваживается вступать в борьбу с предрассудками азиатских народов. Привычки, психологическая мотивация поведения героев, хотя имеют место быть, всё же уступают ситуативному началу. В-третьих, индонезийцы, китайцы, малайцы, жители Фарерских островов и проч. везде и повсеместно сливаются в безликую массу людей. Вероятно, это делается намеренно. С.Моэм в одних рассказах выделяет их простоту и непосредственность («наивны», как дети, говорит управляющий Уокер из рассказа «Макинтош»; а доктор Дэвидсон клянёт самоанцев за их безнравственность, отсутствие элементарных норм приличия). Любопытно, что жители восточных провинций тоже не остаются в долгу. Так, в рассказе «Заводь» заметно, как постепенно меняется отношение местных жителей к главному герою Лоусону. Поначалу он осторожничает. На вопрос: *«Разве вам не нравится Самоа? Почему же? – отвечает он. Здесь очень мило»* [68, с.99]. А позже он выражает своё пренебрежение к ним. Но и чужестранцы

относятся к европейцу всё с большим недоверием, переходящим к концу рассказа в откровенную неприязнь.

Становится очевидным, что в рассказах С.Моэма на становление и развитие характера существенное влияние оказывают обстоятельства, кривая динамики меняющихся ситуаций. В свою очередь, в творчестве Дж.Фаулза акценты, как правило, смещены в сторону пересмотра действующими лицами своих прежних приоритетов.

1.3. Игра и свобода выбора в художественном мире писателей

В процессе создания произведения автор в обязательном порядке решает для себя такой вопрос: как соотносить прототип, то есть реального человека, послужившего рождению образа, и вымышленную личность. Первый, понятно, является основой для художественного образа, но это не исключает, а даже предполагает известный вымысел. Но в некоторых случаях степень отхода литературного персонажа от возможности совершения им действий такова, что *«он превращается в домысел, более чем допустимый для выделения или укрепления наиболее важного и значимого для талантливой художника слова непосредственно в изображаемом субъекте»* [100, с.32].

В этом случае филологи говорят об игровых элементах произведения, когда писатель оперирует субъективно заданными категориями, а читатель, в свою очередь, должен найти ответ на них. В наиболее простейшем варианте это может быть загадкой в детективном жанре рассказа или повести-новеллы («Энигма» Дж.Фаулза, кстати, так буквально с греческого и переводится). Открытый финал, когда с читателем заигрывают в плане свободного выбора позиции действующего лица в развязке. Но в процессе сравнительно-сопоставительного анализа работ С.Моэма и Дж.Фаулза в «малом жанре» мы пришли к заключению, что при наличии первых двух аспектов игровое начало ясно даёт о себе знать при изображении столкновения мира собственников и бесправных людей (С.Моэм) и конфликта двух поколений (Фаулз). Предполагаем, что объединяющим началом на материале некоторых сочинений

является причудливая эклектика игры и реальности (светотеней), не в порядке «реставрации» старого, но прежде всего как попытку возрождения мистико-приключенческого или детективного жанра при глубоком философском осмыслении острых и актуальных проблем в английской новеллистике XX века.

Однако, по нашим наблюдениям, писатели понимают игру по-разному. Как уже было указано в первых двух предыдущих разделах работы, С.Моэм всерьёз взялся за дальнейшую разработку приключенческого жанра в английской литературе, имеющей давние традиции со времён Д.Дефо и Дж.Свифта. Но, максимально сжав пространство и время, столь характерные для романного повествования, он вложил соответствующее содержание в рамки небольшого рассказа. Потому не должно удивлять, что С.Моэма в данном отношении называли реформатором новеллы, а Дж.Фаулза – мистиком и экспериментатором, схожий по манере письма отчасти с Джеймсом Джойсом или с Генри Джеймсом. Они оба явились проповедниками всевозможных игровых приёмов.

Специфические особенности искусства Моэма-новеллиста прежде всего проявились в занимательности его рассказов. Во многих из них во главу угла ставилось приключение. В упомянутой статье «Подводя итоги» он писал об этом прямо и недвусмысленно: *«Мои рассказы восходят, сквозь поколения, к тем, кто рассказывал сказки у костра в пещерах древнего человека»* [71, с.164]. В самом деле, в жанре путешествий, приключений или в сказовом начале остросюжетного рассказа всегда имеется игровой элемент, но, по сравнению с повестями Джона Фаулза, философской глубины здесь несколько меньше.

В то же время с мистикой самым непосредственным образом связаны и магические приёмы, чему несравненно большую дань отдал последний. Дж.Фаулз доподлинно пытается показать, что человек в цельности своей природы не доступен обыкновенному разумному пониманию, иными словами, он есть существо иррациональное. Иногда человеку с неустойчивой психикой хочется ощутить страдания другого, крови, разрушений, возможно, вообще всего того, на что его обрекали хрестоматийные формулы «нравственности».

Когда читаешь «Записку» С.Мозма, то невольно ловишь себя на мысли: детективная нить раскручивается с целью удержания читателя в тисках загадки, когда не останется сомнений в непогрешимости главной героини. Но это только игра с читателем. В реальности от начала до конца повествования молодая женщина обманывает друзей и следователя. Занимательность детективного сюжетосложения строится на основе неожиданного финала, раскрываемого автором всего лишь в нескольких заключительных предложениях.

В рассказе «Мейхью» читатель с видимым напряжением следит за тем, когда будет издана «книга мечты» героя. Но он неожиданно умирает, оставляя после себя сомнительное наследство. И все ожидания оказываются напрасными. Первоначальная острота фабулы рассказа завершается драмой непреднамеренно загубленной жизни. Игра осталась позади, а на передний план выходят авторские раздумья о бренности человеческого существования. Ложный след в указанных рассказах прерывается прозрением окружающих; герои, как и читатель, были в неведении или не ожидали драматической развязки.

Дж.Фаулз оперирует в этом вопросе иными категориями. Однажды он высказался следующим образом: *«Я думаю, что мистическая игра имеет очень существенное значение в создании романа. И что любопытно, хотя это может шокировать, – писатель должен уметь дурачить читателей. Посмеиваться над ними, наводить их на ложный след. Эта очень важная составная часть искусства романиста. Все крупные мастера детектива и триллера – первоклассные игроки... Вообще романа не было бы, если бы автор рассказал о том, что произошло в действительности, и выразил бы это простым философским языком. Ему из этого нужно сделать игру. Я называю это французским словом «taquiner» – дразнить. Для меня дразнить, озадачивать читателя – весьма важная часть труда романиста»* [68, с.514].

Что и говорить, «дурачить» читателя Фаулз, действительно, умеет, и это доказывается, как нам представляется, рассуждениями игрового и вместе с тем мистико-магического характера. Причём, надо заметить, что мишенью его подобных «провокационных выходов» чаще всего оказывается герой,

представляющий собой как бы модель поведения человека не XX столетия, а, скажем, XIX, XVIII или ещё ранее. Поэтому некоторые западноевропейские критики справедливо замечали, что сложился даже некий игровой фаулзовский типаж. Портрет его в обобщённом виде примерно таков: англичанин, получивший достаточно хорошее воспитание и образование, умеренно сдержанный в речах и оценках, не торопящийся связать себя узами брака и как следствие соответственно стремящийся к свободе. В социально-психологическом отношении такой человек немного близорук, легко впадает в самообман.

Очень часто в качестве авторской позиции избирается намеренное отстранение от каких-либо оценок фактов, событий, предоставляя читателю возможность самостоятельно сделать окончательные выводы и обобщения. Излюбленным мистическим приёмом Дж.Фаулза является игра с читателем, точнее сказать, намеренное введение его в заблуждение, использование масок, всевозможных элементов буффонады и т.д.

Но любопытно, что использование С.Моэмом и Дж.Фаулзом игровых приёмов всегда непосредственно связывается с мастерски закрученным и напряжённым драматическим сюжетом. При этом, конечно, видоизменялся и психологический рисунок изображаемого. Он становился проникновенным и целеустремлённым. А эта целеустремлённость в свою очередь проистекала от острой наблюдательности английских писателей, пытающихся объективно, беспристрастно взглянуть на человека, по возможности, с лучшей стороны, утверждая в современной английской литературе принцип разумного, хотя порою и абстрактного гуманизма. Однако нельзя пойти и мимо того факта, что резкие жизненные повороты и смена душевных настроений объяснялись чрезмерным внедрением в область бессознательного, инстинктивного. Недаром главным идейным постулатом С.Моэма и Дж.Фаулза, в рассказах и повестях соответственно неизменно являлось убеждение, что достичь подлинной свободы можно только при условии раскрепощения сознания. Это в статье Моэма «Подводя итоги» и во многих публичных выступлениях Фаулза писатели признавали однозначно. Нас волнует другой вопрос: ради чего создана игра?

Обратимся к примерам. В рассказе С.Мозма «Заводь» главный герой – Лоусон притворяется человеком добропорядочным, но его «гнилые замашки» со временем распознаёт заместитель начальника Макинтош. Автор сам подмечает его «подленькую натуру». Похоже, что, пытаясь обмануть окружающих, он надевает игровую маску. *«Я подозревал, говорит Макинтош устами автора, - что под нею скрывается подленькая натура»* [68, с.96]. Некоторые другие герои С.Мозма, по словам автора, пытаются «прослыть свойскими парнями» и тем самым вводят читателя в заблуждение. На самом деле под их личиной в названном и других сочинениях Мозма чаще всего скрываются личности хитрые, скользкие.

Это похоже на игру теней, когда актёры осознанно надевают на себя маски. Но это вовсе не та игра, в которую играет Джон Фаулз со своими читателями. Если быть предельно точным, то Мозм сбрасывает эти маски с целью обнажения негативной сущности и более склонен при этом к реалистическому отображению характера. Фаулз же, в свою очередь, наслаждается игрой; она нередко принимает у него форму «игры ради самой игры», что абсолютно неприемлемо для мировидения С.Мозма. Поэтому очевидно, что Мозм, исходя из определённой градации сюжета, в игровом отношении выступал против «искусства для искусства», а Фаулз не только принимал такую формулировку на вооружение, но и утрировал её в своих повестях. И заигрывание с читателем посредством введения в сюжетную канву героя с сомнительной репутацией, чаще всего принимало у него модернистские очертания. Общая идея, по нашему мнению, находит своё выражение в том, что игра вписывается в известную философию Дж.Майерса «Я – концепция». А именно: я нахожусь в своей среде, у меня свои личностные и амбициозные пристрастия, психологические устремления, обычаи и традиции. Но распоряжаюсь я ими по собственному усмотрению. Дело в том, что С.Мозм воспитывался на реалистических традициях Ч.Диккенса и А.П.Чехова (А.А.Бурсов), а Фаулз – экзистенциализме Сартра и Камю (А.А.Залите). И разный подход к игровой тематике не должен нас удивлять.

Так, С.Моэм стержнем игры в рассказе «Жиголо и Жиголетта» делает цирковые трюки героев. Профессиональные артисты каждый день рискуют жизнью, но для зрителей это только игра. Они делают на них ставки и приходят «поглазеть на смертельный номер» исключительно ради игры, удовольствия и выигрыша. С.Моэм здесь играет не с читателем, что практически не свойственно «малой прозе» Дж.Фаулза, а показывает внутренние борения этой игры среди персонажей. В лучших традициях английского реалистического романа рассказ «Жиголо и Жиголетта» превращается в подлинную драму человеческой жизни.

Отсюда и разное отношение к проблеме свободы выбора. Так как бесправные малоимущие слои населения, которые буквально заполняют художественный мир рассказов Моэма, с трудом пробивают себе путь к жизни, они зажаты в тисках социальных установок. Трудно искать чёрную кошку в тёмной комнате, особенно если её там нет. И выбраться из этих тисков им крайне сложно. Вот почему артистам Жиголо и Жиголетте в конечном итоге предначертана смерть.

В рассказе Моэма «Дождь» доктор Дэвидсон считает себя абсолютно свободным в выборе средств для борьбы с падшей мисс Томпсон. Последняя бесправна и свободой действий не располагает вовсе. Но для обеспеченных свобода выбора представляется лёгким занятием наказания оступившихся. Вот почему мистер Дэвидсон постоянно говорит о «спасении человеческих душ» простым и естественным образом – ликвидировать «неудобного субъекта», так как из тисков зависимости «маленькому человеку» (мисс Томпсон) вырваться сложно. Но чем больше доктор рассуждает о тяжёлой ноше миссионерства и свои выбор обосновывает строгим соблюдением божественных заповедей, тем острее чувствуется фальш в его словах и поступках. Даже его коллега и соратник мистер Макфейл с нарастающей тревогой слушает доктора Дэвидсона, сомневается в такой раскрепощённости, «свободе действий». *«Всё , что он слышит, глубоко возмущает его»* [68, с.66].

Напротив, Дж.Фаулз вслед за Сартром и Камю убеждён, что человек в

принципе всегда свободен придавать особый смысл ситуациям, в которые он попадает волею судеб, фатума или же по вполне закономерному стечению обстоятельств. И тогда личность как бы избирает саму себя, несёт ответственность за свой моральный или, напротив, аморальный выбор. В отличие от указанного кредо Моэма, свобода, по твёрдому убеждению Фаулза, – это в первую очередь тяжёлое бремя. И его с честью должен выдержать только тот, кто желает быть настоящей личностью, человеком с большой буквы, по авторскому выражению. Ортодоксальность его взгляда заключена в сентенциях противоположного характера, когда он от имени литературного героя или от себя лично добавляет, что стремление к свободе и совершенствованию ещё, увы, и вредно. А вредно, по мнению Фаулза, прежде всего потому, потому что конечный пункт этого совершенствования, находящийся где-то в отдаленном, трудно обозримом будущем, как «раковая опухоль», исподволь разъедает настоящее, отравляет само человеческое существование.

Вот почему Дж.Фаулз отходит от внутреннего конфликта героев из разных социальных прослоек, но значительно большее внимание уделяет конфликту младшего и старшего поколений. В связи с этим хотим сделать одно небольшое дополнение. Некоторые западно-европейские писатели XX столетия с весьма несложных, невзыскательных позиций писали, скажем, о том, как с высоты реальной действительности правильно оценивать результаты истории. Что ж, задача вполне естественная. Но Фаулз, особенно в последний период своего творчества, интуитивно почувствовал, что такой непритязательный подход легковесен для большого художника слова, прост и удобен для критиков, так привыкших к речевым штампам. Он избирает трудоёмкий и тернистый путь. А именно, пишет об обратном воздействии истории, точнее, её «младенческого периода».

Тем самым игра в повестях Дж.Фаулза, во-первых, отражает указанный конфликт, во-вторых, плавно переходит в освещение вопроса о свободе и ответственности выбора. Как и у Моэма, сказовое начало, тоже играет в их базовую роль, но идея свободы проецируется на современность - через

мифологию. Герой Мозма воспринимают свободу, исходя из официального статуса и рода занятий. Разуверившись в возможности какой-либо активной общественной деятельности, герои, подобные Жиголо, пытаются «уйти в себя». Свободу выбора они понимают как средство выживания. На другом полюсе оказываются «сильные мира сего». Они воспринимают искомое понятие исключительно как свободу личную, то есть не связанную никакими узами с другими людьми. Отсюда полнота действий по собственному усмотрению. Гордыня, самолюбование, ложный героизм – вот болезнь первой половины XX века для англичан в трактовке С.Мозма.

«Элидюк» Дж.Фаулза начинается, как некоторые из рассказов Мозма – со сказочной фабулы. Сюжет базируется на кельтских сказаниях. Мария Французская переносит бретонские рассказы в обстановку феодализма, приспособляя их к нравам и понятиям современной ей, преимущественно рыцарской действительности. Фаулз осуществляет переход от поэзии к прозе, фактически сливая прозаический жанр новеллы с поэтическим жанром лэ. В итоге мы наблюдаем контрастную стилизацию, то есть жанровую игру, что по терминологии Н.А.Фатеевой, определяется как архи текстуальность.

В изображении чувств Дж.Фаулз откровенно «играет словами», реализуя принцип «от сокрытия к проявлению». Описание любви у Фаулза отличается большей страстностью и откровенностью, что, прежде всего, проявляется в подборе специфической и откровенной лексики и выражений: (*«... ласки, любезности, одарение подарками – страстное чувство между ними не зашло дальше»* [105, с.78]).

Пытаясь сохранить оригинал, писатель иронически переосмысливает его, вкладывая новую смысловую направленность в речь героев, приближая ее к современной: «Я передал ему привет от тебя». Слово «maiden», образованное от поэтического «maid» - девушка Фаулз заменяет на более демократичное «a young lady». Слова Элидюка, который должен возвратиться в свою родную землю - «into my own land» превращаются в абсолютно нейтральное «home».

Осознание главным героем своей влюбленности из простого: «Here have I loved («Здесь я полюбил девушку») у Фаулза обретает вид: «*I have fallen head over heels in love*» [123, с.133]. («Я по уши влюбился»). Стремление главного героя овладеть собой передается при помощи вполне современного разговорного выражения «*I must pull myself together*» [123, с.133]. («Я должен взять себя в руки»). Наконец, Элидюк, обезумевший от злости на моряка, рассказавшего Гиллиадун всю правду, называет его: «Son of whore» - «сын потаскухи». Игра словами между героем и читателем становится основой сюжета.

Отсюда, по нашему предположению, протягиваются нити к проблеме свободы выбора. Противоречивость натуры героя передается посредством приема контраста, несоответствия, являющегося своеобразным проявлением феномена английскости, проистекающим из потребности «сокрытия». Выбор чувств за героем, но он не декларируется в открытую.

Отличая национальную и индивидуальную склонность англичан к компромиссам, Фаулз подчеркивает их уклончивость с тем, чтобы заострить специфическое свойство английской художественной прозы XX столетия - несовпадение в ней внешне визуального и внутреннего того, что, по Фаулзу, запечатлевается только словом: «*Внутреннюю реальность мы ищем в других областях и, прежде всего в слове*» [108, с.44]. «*Текст приватен. Он позволяет спрятаться*» [108, с.12]. И ещё: «*Это, по мнению Фаулза, выражается в привычном англичанам исчезновении, в способности укрыться за маской, симулирующей согласие. Ты не согласен, но вынужден улыбаться; испытывая ненависть, говоришь противоположное тому, что на самом деле имеешь в виду*» [109, с.132]. Так, явно неадекватное поведение юноши в повести «Бедняжка Коко» проявляется в его «надменной небрежности», «наглости», «фыркании», «омерзительной игре», «недостойном самовыражении» и как итог, его непростительный поступок контрастирует с удивительно мягким и почти добрым поведением. «Смесь наглости и заботливости» выражается в нежелании причинять физическую боль, предложении пленнику кофе и чая. Молодой

человек даже настаивает на том, чтобы мужчина оделся, дабы не простудиться, ожидая полицию, которую сам же воришка и обещает вызвать. Собираясь заклеить жертве руки и рот липкой лентой, юноша извиняется, объясняя: «Извини старик. Так положено».

В ситуации выбора оказывается Дэвид из повести «Башня из Чёрного Дерева». Образцовый семьянин в Котминэ осознает, что его материальное благосостояние, семейный уют и творчество – это всего лишь формы добровольного самозаточения в башню комфортабельной несвободы, где нет места ни всепоглощающей страсти, ни дерзновенному порыву к творческой истине, достижимой лишь посредством отчаянного бунта против условностей, крайней степени самоотречения и полнейшей самоотдачи.

Свою свободу молодой художник ранее оценивал чуть ли не мозмовскими принципами для обеспеченных слоёв населения: *делай, что хочешь, только не навреди самому себе. Но заточение в провинции изменило его взгляды: прошлые понятия Дэвида со стремлением быть преданным абстракционизму канули в Лету. С прежними приоритетами после беседы со стариком Бресли приходится расставаться. Теперь, по выражению Фаулза, наступает «здесь и сейчас». «Он сейчас понимал: происшедшее с ним куда больше, чем просто интрижка; это нечто противоречащее логике, процесс, порождающий из ничего новые солнца, новые эволюции, новые вселенные. Это что-то метафизическое, существующее помимо девушки: страдание, жизнь, лишённая свободы, истинную природу которой он только что постиг. Впервые он познал нечто выходящее за рамки существования – страстное желание жить» [106, с.49].*

Однако и этот выбор ошибочный. Дэвид не может жить прежней жизнью и довольствоваться новой свободой в выборе объекта любви и тем более творчества. «Здесь и сейчас» оказывается трагичнее, чем «тогда и потом». Почему? Потому что, во-первых, познав истинное чувство любви, он не смог её добиться и вынужден жить «пресной жизнью» с законной супругой Бет. Во-вторых, как убеждает нас писатель, *«освобождение казалось ему, скорее,*

приговором, чем помилованием» [106, с.51]. Свобода выбора путей жизни – в тебе самом. Словно из небытия восстаёт у Фаулза Сартр, который учит делать из себя счастливого человека. Но Дэвид в конце повести сдаётся, он будет жить по-прежнему, хотя это и тягостно, выглядит как насилие над его волей. Лишь внутренний голос, по Фаулзу, – последняя надежда на избавление, выход на свободную волю.

Вспоминается рассказ С.Мозма «Мэйхью». Герой писал книгу, целиком отдаваясь работе. И вдруг *«тело, с которым он, материалист отомстило ему. Он умер»* [68, с.311]. Тем не менее, по заверению писателя, он прожил счастливую жизнь. «Здесь и сейчас» тоже оказалось трагичнее прошлого. Но, в отличие от Дэвида, он знал, как и для чего живёт. Работе он отдавался целиком и полностью, она была для него смыслом существования. Того самого существования, которого напрочь лишился молодой герой «Башни...» после беседы с мистером Бресли. Поэтому на протяжении хода повествования во вступительной повести Джон Фаулз ни разу не называет художника Дэвида счастливым человеком. А выбор творческого работника Мэйхью оказался верным, и смерть его автор воспринимает как конечную точку «счастливо прожитой жизни».

Такой же удручающий финал ждёт героя повести Фаулза «Бедняжка Коко». За одну ночь литературовед, приступающий к завершающей части труда всей своей жизни – монографии о поэте XIX века Томасе Лаве Пикокке, оказавшись в условиях роковых обстоятельств, приходит к заключению о том, как мало он, погруженный в свои ненужные литературные реликвии, понимал в действительности.

За месяц с небольшим молодой детектив Майкл Дженнингс и его помощница Изабель Доджсон распутывают загадку исчезновения почтенного члена парламента – мистера Филдинга из родового поместья и из жизни («Энигма»). За два часа два одиночки Кэтрин и Питер из новеллы «Туча» - соединяются, чтобы почувствовать невозвратимость мига, а затем, возвращаются в обыденность, закутываясь в кокон своего одиночества.

Потребность в самооценке и переоценке настигает героев новелл как раз тогда, когда они всецело погруженные в привычные обязанности, взаимоотношения, быт, менее всего к этому подготовлены. Чаще всего это происходит на лоне цветущей, буйной природы. («Башня», «Туча», «Бедняжка Коко»).

В повести «Бедняжка Коко» человеческая индивидуальность рассказчика, определяющая эмоциональный облик его повествования, раскрывается более во внешних проявлениях: он рассказывает о роде своей деятельности, делаясь замыслами и впечатлениями. Свобода выбора мыслится автором, как уже ранее заявили, в конфликте поколений. «Языковые выверты» юноши крайне значимы. Употребление распространенного среди молодежи обращения «старик» выглядит здесь как попытка уравнивания поколений и слышится рассказчиком как безмолвный крик о помощи. «Старик, твоя беда в том, что ты плохо слушаешь». Знамение культурного разрыва Фаулз демонстрирует на столь частом употреблении слова «верно», имеющимся в ходу у английской молодежи и выражающим сомнения и страх, неуверенность в себе. Столкновение речевых пластов молодого человека, его вульгарные сравнения и неспособность оформить свои мысли: – «Я бы сразу вылетел отсюда, как доза слабительного...» или: – «У меня к морю что-то есть. Понимаете, о чем я?» «Свое воровское ремесло он считает «честной игрой».

Герои этой повести живут в современном обществе вседозволенности, в обществе, рождающем новый мир внеклассовой британской молодежи, отшвыривающей многие прежние идеалы, обесценившей любовь, бросающей вызов новым идолам. Молодой герой Фаулза растет и развивается в этом обществе, питается его соками, проникается его идеалами. Однако автор не торопится называть его типичным представителем своего поколения. Почему? Анализ английскости заставляет Фаулза обратиться к выявлению причин, оставляющих *«уклончивую и неуловимую английскую душу», «принципиально холодной к визуальным представлениям»* [108, с.12]. Это в свою очередь ведет к выявлению специфики «изображения типичного англичанина». Высказывание о том, что англичанам нужна *«не столько идентификация, сколько реконструк-*

ция» [109, с.127], приобретает особенно актуальное звучание в этой повести.

Молодой человек не свободен в выборе своего жизненного пути. Старики, живущие традициями, легче обретают свою творческую стезю. Вновь, как и в «Башне...», звучит мотив «Здесь и сейчас». Но в «Бедняжке Коко» он непосредственно упирается в противостояние двух поколений. Писателем осмысляется пропасть между сознанием и мироощущением англичанина, родившегося в начале XX столетия – человека творческой природы и незрелого юноши и жителя будущего XXI века – человека ограниченного, играющего в интерес к литературе, но неспособного к ее восприятию из-за «невладения» языком. Более того, осмысление конфликта поколений преломляется в стремлении автора «Бедняжки Коко» понять причины жестокого поступка мальчика, что приводит к выводу о величайшей роли языка в современном обществе. Автор обращается к голосам героев, сплетение которых помогает понять суть конфликта.

В «Энигме» Изобель играет роль детектива. Воображает себя то одной знаменитой личностью, то другой и в своих размышлениях прибегает к примерам из литературного мира. Девушка сравнивает жизнь Филдинга с персонажем какой-либо книги, имеющей автора, диктующего ему все его роли: в городе, в деревне, в парламенте: *«Он все больше и больше ощущает себя третьестепенным персонажем в скверной книге. Даже собственный сын его презирает. Значит, он – зомби»* [105, с.264].

Так создаётся автором иллюзия ограничения свободы, ощущение ловушки, необходимость делать вид, будто сын пропавшего Филдинга вполне счастлив. Но свобода общения со следователем оказывается ложной. Выбор молодого человека, как показывает автор, связан с менталитетом «истинного англичанина», который неразговорчив, склонен к уединению в переживании своих эмоций. Его жгучее желание – это укрыться в четырех стенах, за семью замками. Любая приватная беседа *«может открыть чужаку наше тайное убежище в лесу»* [109, с.137]. Свобода выбора, как маятник часов, отшатывается в сторону замкнутости. Немудрено, что сын особо и не желает

искать пропавшего отца.

Так, Фаулз, высказывая собственный взгляд на теорию современного искусства, активно использует каскад всевозможных игровых приёмов. От них он переходит к разработке проблемы свободы и ответственности выбора.

Итак, подведём краткие итоги перовой главы. С.Мозэм и Дж.Фаулз – видные представители английской новеллистики середины и второй половины XX века. Характерология составляет костяк их творчества в «малой прозе». Но отталкивались они от разных мировоззренческих установок. С.Мозэм тяготеет более к реалистическому изображению характеров; его младший современник чаще применяет модернистские приёмы.

В указанных циклах новелл авторский голос звучит повсеместно, определяя собственную позицию по отношению к героям, расставляя акценты и внося коррективы в их поведение. В то же время писатели активно прибегали к повествователю и рассказчику. Произведения, написанные ими от первого лица, в особенности делалась ставка на самораскрытие, самовыражение героя, задачам которого служит речевая индивидуализация повествователя, его построение, целенаправленный отбор деталей, символов, лейтмотивов, сложное соотношение объективного смысла поведения героя и его самохарактеристики.

Жизнь литературного героя с его тревожениями составляет стержень «малой прозы» С.Мозэма и Дж.Фаулза, но конечная точка жизненного пути разводит их по разные стороны. Так, большинство рассказов С.Мозэма завершается самоубийством героев или насильственной смертью. Несмотря на одиночество персонажей в его рассказах Мозэма и повестях Фаулза, в творчестве последнего, вопреки смерти, имеется грустная и бесперспективная переоценка ценностей. Она же приводит художников слова к разработке проблемы свободы выбора, определяемой как «здесь и сейчас» в противовес «там и потом». Моральная победа над тяготами жизни в основном остаётся за героями рассказов С.Мозэма.

II ГЛАВА

ОСОБЕННОСТИ ПСИХОЛОГИЧЕСКОГО АНАЛИЗА В МАЛОЙ ПРОЗЕ С.МОЭМА И ДЖ.ФАУЛЗА

2.1. Художественные приёмы: подтекст и ирония в характеристике героев

Прежде чем начать разговор о всевозможных художественных формах с упором на подтекст, иронию и парадоксальность сюжетов в целом в цикле рассказов С. Моэма и новелл Фаулза «Башня из Чёрного Дерева», отметим, что центральная роль в их художественной концепции всё же объективно отводится романной судьбе. Если быть точным в установлении хронологии, то первый успех пришёл к Моэму первоначально в драматургическом жанре («Леди Фредерик»), а закрепил его в скором времени роман «Бремя страстей человеческих». Затем последовали «Луна и грош» и другие. В перерывах между романами создавались рассказы, становящиеся главным объектом исследования нашей работы.

Примечательно, что эпическая проза Моэма в известном смысле была подражательной. А именно, по сведениям Е.Л.Пивоваровой, в своих романах *«Моэм некоторое время явно стремился подражать утончённым приёмам прозы О.Уайльда, буквально зачитывался его «Соломеей», опьянялся красочностью слов. Идеалом также становилась до предела отточенная проза Свифта»* [81, с.11]. Однако в рассказах он уходит от откровенной подражательности, и повествование, как было отмечено в первой главе нашей диссертации, напротив, становится менее метафористичным, лаконичнее и сдержаннее. То, что по профессии Моэм был врачом, наложило отпечаток на его манеру письма: моэмовская проза отличается чёткостью пластических образов, скрупулезной точностью, какой-то подчёркнутой суховатостью, даже лапидарностью, отсутствием витиеватости, излишней описательности. Сам Моэм свидетельствовал, что именно врачебная наблюдательность, цепкость к

мелким деталям помогала ему отделять второстепенное от главного в столкновениях характеров. Стоит довериться признанию самого писателя, который подчёркивал, что лечебная практика развеяла множество ненужных иллюзий. Этих признаков прежде всего требовал малый объём рассказов. В то же время Моэм никогда не скрывал той дани, которую он отдал роману, прежде чем приступить к созданию малых жанровых форм.

Аналогичного мнения придерживался и Фаулз. Так, автор не разделяет «всеобщего пессимизма по поводу так называемого упадка романа, так как этому жанру в конце XX столетия, по его словам, все ещё принадлежат большие «области», и *«неисчислимы разновидности человеческого опыта»* могут быть *«описаны только в романе и только посредством его»* [161, с.170]. Писатель полагает, что традиционные цели романа *«развлекать, высмеивать, описывать новые чувства, отражать жизнь, улучшать жизнь и т.п. – всё ещё жизнеспособны и важны»* [121, с.165] и что долгом литературы и искусства в целом *«является тем или иным способом изменение общества к лучшему в целом»* [121, с.179]. Он даже утверждает, что *«поучать»* – это подлинное назначение романа, так как *«все великие романисты прошлого были «дидакторами»* (неологизм Дж. Фаулза – примечание наше) *в большей или меньшей степени. Опасность возникает тогда, когда эти интонации начинают доминировать»* [121, с.8].

Но, оказывается, это мнение, целиком и полностью можно отнести и к основным чертам или художественным признакам «малой прозы» Фаулза, точнее, анализируемому нами сборнику «Башня из Чёрного Дерева» в свете постулируемых им постмодернистских идей. Это подтверждают некоторые критики, такие как В.С.Найпул, Б.Мур, А.Уилсон. В частности, В.С.Найпул заявляет: *«Я не верю в то, что мир уже полностью в своих знаковых параметрах описан. Мир «малой прозы» всегда выглядит таким бесконечно новым»* [131, с.19].

Наряду с этим мнением, названные литературоведы подчёркивали, что каждый жанр, будь то крупная романная форма или рассказы-новеллы,

неизменно претендуют на особый стиль, которым и должен, собственно говоря, отличаться каждый жанр в отдельности. Однако Моэм – это не Флобер, который, как хорошо известно, скрупулёзно работал над каждым словом и абзацем, создавая неповторимый «изысканный французский стиль». Английский писатель в рассказах не склонен *«позволять себе роскошь заниматься особым стилем и попросту тратить даром слова»* [71, с.32]. Моэм в малых жанрах – в большей степени хроникёр, строго придерживающийся фактов. Доля естественного вымысла на такой стиль письма практически не влияет.

Фаулз в свою очередь также решительно порицает любой акцент на создание в рассказах-новеллах особенного стиля, тем более в «малой прозе», где лаконизм и экономия языковых средств имеет первостепенное значение. Как и Моэм, он считал, что излишняя метафоризация чересчур перегружает текст рассказа, имеющего по сравнению с романами, малый объём. *«Стиль в рассказах, повестях или новеллах, – утверждает он, – должен не указывать на чью-то индивидуальность, а, по возможности строго и чётко соответствовать содержанию»* [131, с.194].

Однако иное и совершенно противоположное явление наблюдается в современной европейской литературе, культуре и искусстве. *«В конце XX века наблюдаются отчаянные поиски уникального стиля, и слишком часто они ведутся в ущерб содержанию. Это объясняет невероятно быстрое «размножение» стилей и приемов; а в «малых жанрах тем более слишком часто рука об руку идут экзотическая форма и банальное содержание»* [131, с.203]. Фаулз же выступает против тех художников, которые слишком *«уделяют много внимания самому искусству и мало содержанию, под которым он в первую очередь понимает гуманизм»* [161, с.35].

Если рассказы создаются в промежутках между романами, то очевидно, что происходит формирование новых эстетических взглядов писателей. А именно: особенности психологического анализа, при котором огромное значение придаётся знаковой природе, подтексту и парадоксальности тем в

малом пространственно-временном плане давали о себе знать с большей силой. Указанные признаки естественным образом приходилось сужать и концентрировать. Отсюда иная расстановка характеров, следовательно, видоизменилась и форма подачи портретной характеристики. Правда, следует заметить, что в целом эстетическая концепция Моэма и Фаулза оставалась стабильной и выгодно отличалась от широко распространенных на Западе различных взглядов на литературу. Это не должно удивлять, если принять во внимание тот факт, что философия писателей, хотя и творивших в разные времена, в контексте всей мировой литературы даёт о себе знать в консервативных традициях, с одной стороны, экспериментальных новаций в области художественных форм – с другой. Кроме того, профессиональные знания по истории литературы в сочетании с интуицией стали опорой для многих тонких и верных эстетических суждений, отразившихся и в их новеллах-рассказах. (Не будем забывать о том, что Моэм очень много путешествовал, и характеры создавались по ходу впечатлений; Фаулз в «Башне...» необыкновенно углубил всё то, что воспринял от своих предшественников). Техника письма в объёмных романах, словно пробный камень для рассказов, не могла не оказать позитивного влияния на создание последнего.

Итак, что нового смогли привнести эти писатели благодаря названным признакам? В самом начале этой главы считаем необходимым сказать о них несколько слов. Если о таком художественном приёме, как ирония в критической литературе не существует серьёзных разночтений, то этого нельзя сказать о подтексте. Что же под ним понимают в произведении? Следует заметить, что общие теоретические воззрения до сих пор не сформированы. Отсутствуют общепринятые признаки подтекста, нет чёткого разграничения настоящего понятия и отдельных явлений по смежности, ясного отделения содержания от смысла текста. Критик Е.Н.Соловьева определяет подтекст в форме «*некоего смыслового довеска*» [94, с.73].

Другой исследователь Голякова возражает: подтекст в художественном произведении не может быть «довеском». Напротив, это *«очень важный компонент общей семантики произведения»* [27, с.8]. В.Я.Мыркин полагает, что использование термина «подтекст» вообще некорректно, так как, по его мнению, он якобы дублирует «смысл». А *«по сложившейся в филологии традиции подтекст в качестве второго, то есть параллельного смысла якобы вообще противоречит его исконной природе»* [74, с.88]. На наш взгляд, весьма сомнительно последнее положение, и т.д. Кроме того, мы убеждены, что подтекст может принимать самые разные очертания в зависимости от тех идей, которые вложены в данное произведение. В таком случае готовые теоретические формулировки вряд ли пригодны в том узко схематическом виде, в котором они даются названными и другими критиками. Подтекст в одном сочинении далеко не идентичен другому.

Поэтому мы считаем, что этот приём в рассказах и новеллах Мозма и Фаулза имеет специфическую окраску. А именно: подтекст представляет собой сознательно заданную читателям загадку, которая направлена на индивидуальное рассекречивание. В этой форме он способен пробуждать в читателе эстетические переживания. При этом важно, что речь идет о сознательно избираемой автором манере. Констатируем, что не только от самого писателя, но и читателя зависит степень проникновения в конкретно выраженный подтекст. Критик-литературовед К.А.Долинин считает, что *«подтекст, главным образом, включает в себя явный смысл (в форме содержания) и скрытый (в форме самого подтекста непосредственно) и ориентирует на коммуникацию между читателем и автором»* [30, с.87]. Явный смысл, по мнению этого критика, есть первичная информация, а собственно подтекст выражает фоновые (дополнительные) знания. Мнения приведённых критиков, хотя несколько запутанны и, как следовало из вводной части нашей диссертации, противоречивы, всё же в сумме своей дают нам возможность делать определённые выводы и обобщения относительно художественных приёмов в «малой прозе» Мозма и Фаулза. Например, по ходу

текста в настоящем разделе мы столкнёмся с таким явлением, когда читатель или критик извлекают из текста в целом больше смыслового подтекста, чем изначально предполагал в него вложить автор. И мы в свою очередь при анализе не считаем ошибкой расставить новые акценты не в ущерб общему содержанию рассказа. Выдвигаемые в этом отношении субъективные предположения способны приводить к новому пониманию подтекста, свежей и далеко не традиционной его интерпретации.

Разница в интерпретации сказалась уже на уровне архитектоники новелл и рассказов. У Фаулза все приёмы подчинены единой идее: преподнести читателю свои философские суждения как сквозные. Поэтому пять новелл анализируемого сборника объединены в цикл. По общеизвестным законам циклизации, есть темы, лица или мотивы, переходящие из одной новеллы в другую. Буквально все «говорящие названия», о чём специально будет наш разговор ниже, имеют схожие мифологические источники. Эпиграфы также у Фаулза выполняют строго определённую роль. Собственно говоря, так и задуман этот сборник.

У Моэма попытки создать произведение, которое бы обладало циклоидным характером, успеха, по мнению писателя, не имели. Хотя, как замечает сам Моэм, впервые в своей практике он попытался использовать циклический сюжет в романе «Карусель» (1904), который первоначально планировалось составить из ряда рассказов. Правда, впоследствии планы изменились; в свет вышел роман под указанным названием с несколькими самостоятельными сюжетными линиями, но циклическую связь всё равно обеспечивала главная героиня.

Рефлексия Моэма подтверждает факт того, что писатель считал форму цикла рассказов продуктивной идеей и на протяжении не одного десятилетия стремился её воплотить. В тех выдержках, которые мы приводили в первой главе настоящей работы, важны, на наш взгляд, два таких момента:

1. «Метасюжет» (по определению самого автора) и наличие объединяющего центра;
2. Подтекст, находящий своё выражение в поведении

одного героя, который видит «все события и участников» со стороны.

Моэм объяснял суть развития идеи в подтексте тем, что ему *«в отличие от многих, недоступны вспышки радостных чувств при встрече с каждым новым человеком, от которых глаза застилает розовым туманом»* [161, с.78]. Следствием такого убеждения писателя стала специфическая, можно сказать, неспешная интродукция характера персонажа в рассказе: в самом начале - это представление только одной, внешней стороны человека или той социальной роли, которую он играет, а затем, после пережитого катарсиса, открывается другая сторона личности, которая от лика, обращенного вовне, может разительно отличаться.

В некоторых рассказах, ставших объектом исследования в первой главе нашей работы, подтекст становится особенно очевидным. Это нередко связано с приёмом ретардации – намеренной задержки действия. До определённого момента основные качества героя никак не проявляются, он находится как бы в «подвешенном виде». Писатель сам это утверждал. Он писал: *«Некоторые герои моих коротких рассказов чаще всего находятся в замороженном состоянии, потому что именно это позволяет держать напряжённое внимание читателей. Сюжетное развитие просто поворачивает мои персонажи несколько по-другому, в подтексте проявляется иная сторона характера, некоторое время от глаз читателей эта сторона скрыта, но главные свойства персонажа всё равно остаются прежними»* [132, с.377].

Действительно, по словам Н.Д.Тамарченко, Моэм нередко начинает повествование как «скрытый автор», который обладает всезнанием, но прямо не вмешивается в ход событий, *«при этом он близок какому-нибудь герою по эмоциональным, интеллектуальным и так называемым аксиологическим реакциям. Фактическая достоверность рассказываемой истории и объективность рассказывания увеличиваются, «скрытый автор» в подтексте создает живописную картину внутреннего мира персонажа, используя такой художественный приём, как «картинный модус»»* [96, с.46]. Критик поясняет: *«подтекст в таком случае в рассказах Моэма представлен*

«всезнающим повествованием, идущим от имени третьего лица», с *«нулевой степенью индивидуальности»* [96, с.47]. По мнению, Тмарченко, такого рода подтекст наиболее ярко выражен в рассказах «Дождь» и «Рыжий».

Например, персонаж, склонный к аффектации, приписывает некоторые личностные достоинства самому себе, а другому – большинство собственных недостатков. В подтексте это в основном выражается либо в защитной реакции незамедлительного приписывания негатива другим, либо в более смягчённом, но всё же пристрастном отношении к ошибкам и недочётам окружающих. Таков Макинтош из одноименного рассказа, который все свои негативные качества адресует непосредственному начальнику. В конце этого рассказа Моэм хочет как бы «подсказать» читателю суть «скрытого» смысла, когда при прогнозировании линии поведения коллеги происходит ложное приписывание главных причин поведения другому человеку. Тем самым Моэм реализует свой основной замысел создания такого хитроумного подтекста, который мог бы на самом деле первоначально восприниматься читателем как факт достоверный, прямо и непосредственно высказанный. Тогда в противовес тому случаю, который приводила Тмарченко, писатель отказывается от функции «всезнающего автора». В финале читатель уже не «обманывается»; он распознаёт суть моэмовского подтекста и имеет возможность трезво оценивать ту или иную ситуацию в её зеркальном отражении.

В рассказе «Заводь» Моэм использует другую иносказательную модель – «Я как свидетель». Вторичный смысл создаётся за счёт передачи не «сфабрикованных» (как в первом случае), но своих реальных и достоверных мыслей другому лицу, точнее, безымянному повествователю, который рассказывает от первого лица, является персональным субъектом ситуации и в определённой степени знает характер, более-менее трезво оценивает поступки других действующих лиц. Но этот герой не участник событий (Макинтош и Лоусон), он только свидетель действий другого. Очевидно, что сам он «скрыт», дублёр «за кадром».

В чём же состоит его «новая функция»? В «Заводи» «Я как свидетель» обладает весьма ограниченным знанием ситуаций, он высказывает мнение о некоторых лицах одновременно, потому что конкретизировать поступки отдельных героев затрудняется. Центральное действующее лицо здесь, как правило, субъективно. Не всегда оно точно и верно, читатель может сделать и собственное, возможно, прямо противоположное заключение о действиях названных лиц. Сущность подтекста в иллюзии; центральный персонаж в «Заводи» окрашивает вымышленную действительность своим присутствием, занимая при этом место на периферии рассказываемой истории.

Наконец, хотелось бы отметить, что определённую роль в создании подтекста в рассказах Моэма играет природа. Она некоторым образом влияет на общее настроение того или иного действующего лица. В рассказе «Заводь» один за другим следуют соответствующие детали композиции. Читаем: *«На водной поверхности нет никакой ряби. В море меж кораллами плавают разноцветные рыбёшки»* [68, с.77]. И затем такая идиллия: *«Сияло солнце в безоблачных небесах, а в воздухе разлита благодатная прохлада летнего утра. Кругом царят тишина и покой, природа как будто отдыхает, и от того наш герой шкипер также чувствовал себя необычайно покойно и хорошо»* [68, с.77]. Небезынтересно, что на природу в рассказах Моэма обратил внимание видный филолог, автор многих учебных пособий по русской литературе Г.Н.Поспелов. Он, в частности отмечал: *«В цикле рассказов английского писателя при проекции на действительность образов воды, волн или дождей даёт о себе знать такое явление, как медитативный подтекст»* [84, с.184]. В общепринятом смысле слова под «медитативным подтекстом понимают раздумья о предметах, явлениях или процессах, происходящих в состоянии полной сосредоточенности разума и психики» [114, с.88].

Любопытен следующий факт: современник Моэма – Конрад в своих рассказах неоднократно живописал пейзаж. Но почти всегда в его «малой прозе» изображены буря, шторм, тайфун, муссоны, одним словом – природные катаклизмы. В рассказах Моэма мы нигде не встретили таких картин. У него,

напротив, всегда господствует само спокойствие, разлитое в красках природы. Например, Южные острова в «Трепете листа» – это неизменно рай земной. Правда, в подтексте читается: люди в этом раю беспокойны душой, не силах унять своих страстей. Они погрязли в грехах: в моэмовском раю не существует ни тишины, ни благоденствия. Указанный герой «Заводи» – редкое исключение из правил.

Подтекст не всегда обладает конкретной, то есть прямой номинативной функцией. В нём может быть выражен иронический смысл. Замечено, что у Моэма юмор может быть мягким и злым, граничащий с сатирой и даже сарказмом. Анализ некоторых рассказов под характерным углом зрения убеждает, что Моэму было свойственно тонкое чувство юмора, понимание исторического бытия в образно-художественной ткани текста, которое нашло отображение в отдельных овеществленных деталях.

Действительно, бросающиеся в глаза разночтения, что было отмечено в начале этого раздела работы, не означают отсутствия разнообразия форм, формирующих подтекст. Так, критик В. Вулф считала, что *«в прозаических произведениях послевоенной поры начинает реализовываться особая атмосфера психологизма, когда в повествовании наиболее существенным становится «внутреннее действие, пусть даже ирония в виде подтекста»* [26, с.491]. Применительно к «малой прозе» Моэма, она подчёркивала, что *«...в развитии сюжета английским писателем усиливается акцент на внутреннем и нередко комическом мире персонажей, усиливается интерес к подсознанию, к тому, что В. Вулф называла «моментами бытия»»* [26, с.492].

Мягкий юмор сквозит в рассказе «Дождь», в котором автор с тонкой иронией разоблачает религиозный фанатизм. Миссионер Дэвидсон считает, что туземцам следует отказаться от традиционных костюмов, заставляя сменить лаву-лаву на брюки. Причём, он полагает, что эту «операцию» надо бы закрепить в законодательных актах. Смехотворными выглядят его заявления о том, чтобы запретить исполнять ритуальные танцы, он жаждет истребить их естественность, привычку веками чувствовать себя частью природы и жить с

ней в гармонии. Писатель иронично подчёркивает несостоятельность идеи о том, что страдание очищает человека. Наоборот, несчастье и чувство безысходности, ощущение *«тупика не могут облагородить личность, они рождают лишь безграничную ненависть»* [71, с.128]. Сэди Томпсон всего за «три дня» блестяще доказала, как несложно увести проповедника, вещающего о том, что ее присутствие - «угроза острову», с пути истинного, мгновенно разрушив образ христианского пастыря и явив миру человека с загнанной вглубь сексуальностью.

В одноимённом рассказе Макинтош с мстительным удовольствием подмечает недостатки администратора Уокера, у которого не получается писать отчёты. Макинтош, лондонский чиновник, из-за этого испытывает некоторую брезгливость, называя про себя Уокера «плебеем» и считая его необразованным. Макинтош с трудом выносит такого начальника, который, по его мнению, не заслуживает ни должности, ни уважения со стороны туземцев. Уокер чувствует такое отношение, но не может показать в силу своего упрямого характера, что видит свой недостаток. Вместо этого он ведёт себя в беседе с Макинтошем резко, в ответ на иронию подчинённого также подшучивает над ним, нередко повышает голос.

В рассказе «Рыжий» на вопрос шкипера, почему он не пьёт, Нейлсон отвечает, что он трезвенник и «опьяняет себя более тонким способом». Ирония Нейлсона – это сигнал о разности их статуса: он - доктор философии, наслаждающийся мудростью веков, опьяняющий себя размышлениями о бытии, шкипер же знает только физическое опьянение. Желание Нейлсона продолжить разговор со шкипером с «иронией», «шутки ради», потому что тот был «так неотесан и туп», оборачивается для него поражением. Шкипер не так уж примитивен и туп, как сначала кажется, он хитер, и не просто так он появился в домике у ручья. Автор, передавая его настроение тогда, когда он собирается съезжать со шхуны на берег, замечает, что *«слабая улыбочка лишь тронула губы его»* [68, с.102]. Читатель пока не осведомлен почему. Только в конце рассказа

становится ясно, что это была улыбка узнавания места, где он был давным-давно счастлив, и воспоминания о прошлом.

Самому Нейлсону шкипер говорит, что он «слыхал» («have heard») о нем и знает, что он обитает именно в этом месте. А выслушав возвышенный монолог Нейлсона о любви прекрасной самоанки и американского беглого моряка, с иронией называет свое имя Рыжий. Авторская ирония заключается здесь и в том, что в уста своего героя-шкипер он вкладывает очень много простонародных словечек. Шкипер может «крепко выругаться»; английский язык ему в морском обиходе не нужен, потому что его команда набрана из моряков-канаков, китайцев, яванцев, а он сам говорит на «языке самоа». Эти сведения читатель, собственно говоря, узнает именно из подтекста, точнее, от «скрытого автора», потому что в разговоре с Нейлсоном шкипер вообще немногословен.

Этого же принципа ироничной окрашенности речи персонажей Моэм придерживается и во многих других рассказах. Так, в *«Падении Эдварда Барнарда»* главный герой *Изабелла специально говорит напевным, музыкальным голосом, как подобает аристократической особе; Ева, которая похожа на весенний цветок, изъясняется на литературном языке, но безыскусно и просто. Этель, закончившая школу в миссии, предпочитает говорить по-самоански, особенно когда ругается с мужем. Рассказчик просто констатирует, что «в ней не было и намека на интеллект» [69, с.154]*, но она легко болтала о пустяках. Иронизирует автор и над миссис Дэвидсон, награждая её «металлическим» голосом и «быстрыми, птичьими движениями», когда она энергично и со знанием дела рассказывает о миссионерских делах. Но её «елейная» речь выдает не просто строгую пуританку, а откровенную ханжу, которая не сомневается в том, что ей принадлежит право казнить и миловать любого человека, не только туземцев.

Например, в том же самом рассказе Бэйтмен попадает на Таити в неподобающие, как он думает, джентльмену условия: ему приносят для купания специальную одежду, именуемую парео, во время обеда подносят сырую рыбу,

а потом предлагают надеть на голову венок. Писатель сталкивает два разных восприятия мира через ироничное описание внешности. Арнольд Джексон, которого в Чикаго люди считают мошенником, выглядит так: *«Был он босиком, тело всё покрыто было темноватым загаром. Белоснежные его кудри и аскетическое лицо странным образом не вязались с таким нарядом туземным, но всё же держался он свободно и уверенно»* [69, с.76].

Мозэм продолжает с лёгкой иронией: *«И показалось мне, будто я себя самого увидел, каким был я года два назад. На мне надет тот же самый воротничок, красуются те же самые туфли и тот же костюм, та же самая энергия»* [69, с.77]. Тройной повтор одного и того же местоимения создаёт комический эффект. Чтобы это нагляднее показать, считаем необходимым дать некоторое пояснение. В русском переводе это не звучит как тавтология местоимения, потому что использовано три рода. Но в английском-то языке этого нет. Эдвард трижды использует выражение «the same». Общеизвестно, что одежда англичан-джентльменов из высшего общества – это чаще всего строгий стиль. Но здесь та же самая одежда - признак энергичности и мобильности выдаётся за ложную добродетель. Мозэм незлобиво над героем иронизирует: вряд ли Бэйтмен в одинаковой одежде двух разных возрастов похож на джентльмена. Он, конечно, старается быть вежливым, но истинное отношение к ситуации выдаёт невербальный язык тела - он ёжится, как будто прикоснулся к чему-то неприятному. А когда ему всё-таки надевают венок на голову, у него выступает на лбу пот. Обычный для тропиков обед, который всеми остальными воспринимается как явление повторяющееся, каждодневное, а потому обычное, выводит героя из равновесия, его физическое состояние меняется, он попадает в ситуацию, которая ему не только незнакома, но он вообще считает ее нецивилизованной. Довершает комический эффект поступок Евы, которая надела на голову Бэйтмена венок, чтобы сфотографировать его в «королевском обличье». Однако стемнело, и не было возможности запечатлеть героя-клоуна на плёнку. Вид у Бэйтмана был более чем непрезентабельный.

И далее следует ещё одна ремарка: *«Бесил его старик этот во главе стола, с лицом святоши и с живыми цветами на белых красивых кудрях»* [69, с.74]. Бэйтмен не воспринимает свой костюм синий со стоячим воротничком, который выглядел нелепостью в жарких тропиках, для него раздражителем является небрежение Арнольда к статусу джентльмена - босые ноги, венок из цветов, который на голове старика отдаленно напоминает то ли терновый венец Христа, то ли венок победителя.

Текст этого рассказа формирует своеобразные комические связи. Венец в прямом значении, понятно, символ величия, свадебный ритуал или акт финансового награждения. Но в авторском подтексте он актуализирует христианские аллюзии, а также реминисценции, связанные с чествованием на горе победителей олимпиад, поэтов, философов. Но эти связи способен выявить только подготовленный читатель. В рассказе именно этот скрытый диссонанс между общепринятым в высшем чикагском обществе мнением об Арнольде и уверенностью героя, спокойно принимающего венок из цветов, раздражает Бэйтмена, но объяснить самому себе причину собственного неудовольствия он не может.

При создании портрета Арнольда несколько раз повторяются выражения «белые кудри» или «белоснежные волосы». Живописание белым цветом призвано подчеркнуть чистоту, незапятнанность репутации Арнольда на Таити. Но на самом деле никакой чистоты у героев нет, и ирония автора постепенно приобретает сатирические нотки. Так, дуализм человеческой природы пытается, правда, безуспешно, объяснить своему другу Эдвард: *«В самом деле, может и нет вовсе такой уж большой разницы между всеми нами. Может, даже самые лучшие из нас – это настоящие грешники, а худшие в свою очередь – кажутся святыми. Кто ж знает?!»* [69, с.76].

В новеллах Фаулза анализируемого в первой главе сборника «Башня из Чёрного Дерева» подтекст и ирония, как выясняется, также становятся важными художественными приёмами. К ним автор «Коллекционера», «Волхва», «Аристоса» и других известных романов, как и Моэм, прибегал

неоднократно. Солидарность в их использовании состоит в том, что два английских писателя удачно применяли в «малых жанрах» особого рода символы, являющие собой систему координат, которая в компрессированном виде передаёт содержание текста рассказов или новелл соответственно. Разница заключается в способах интерпретации, которая у Фаулза, как мы понимаем, по большей части связана с его мировоззрением художника-модерниста.

Но о пристрастии Фаулза к тем или иным направлениям или веяниям эпохи всё же следует сказать особо. Например, Питер Вольф в одной из своих научных публикаций в 1979 году вспоминал публичное выступление Джона Фаулза. Писатель, в частности доводил до широкой публики своё следующее мнение по вышеуказанному вопросу: *«Возвращаясь к прошлым годам, могу с гордостью отметить, что я практически никогда всерьёз не гнался за капризной дамочкой – модой, не носил шутовского наряда факельщика, не задавался тщеславной целью стоять в литературном смысле этого слова *alate* (во главе) новейших вопросов дня. Я также старался в особенности не примыкать к какой-либо школе или группировке, то есть ни к натуралистам, ни к английским неоромантикам, неоклассикам или символистам, экспрессионистам либо экзистенциалистам»* [160, с.66].

Нет слов, это достаточное весомое заявление. Но, изучив большую критическую литературу, в том числе и англоязычную, мы всё же пришли к смелому выводу, что в конце 1970-х годов выдающийся английский прозаик несколько лукавил. Лет пятнадцать-двадцать до приведённого заверения писателя в непричастности к тем или иным возобладавшим литературно-философским течениям он рассуждал несколько по-иному.

В чём нам видится тематическая общность Моэма и Фаулза в «малых жанрах»? О чём бы ни писали эти художники, сколь ни захватывающими была внешняя, сюжетная сторона их рассказов и новелл, в центре внимания всегда оставался «человек внутри». Отсюда пафос «говорящих названий», нередко упоминаемый в критической литературе. Некоторые рассказы Моэма имеют такие названия «Записка» (Овеществлённая деталь детективного жанра);

«Мираж» (Бесцельность прожитой жизни); «Нечто человеческое» (взывание к совести); «Человек со шрамом» (Настораживающее начало); «Непокорённая» (Символ силы и мужества), и т.д. Сопоставим: «Энигма», «Коко», «Туча», «Башня...», «Элидюк». Кажется, нет ничего общего. Но это не так. Во-первых, в «говорящих названиях» в той или иной степени присутствует символика, а это ключ к разгадке. Во-вторых, это выражение потайного смысла, а в них, как мы уже выяснили, суть подтекста. В-третьих, наряду с занимательной интригой, как правило, присутствует углублённый психологизм.

Оригинальна, на наш взгляд, символика уже во вступительной новелле, давшей название всему сборнику. Немногим больше столетия тому назад поэты «парнасской школы» объявили искусство «башни из слоновой кости» заповедным краем, вход в который открыт только посвященным - художникам по духу. Ключевым литературным образом, связывающим воедино все смысловые нити новеллы, является аллюзивный образ, заявленный в первом метатекстовом элементе новеллы заглавии - «Башня...».

Позднее символ «башни из слоновой кости» дал название посмертно изданному сборнику эссе-размышлений об искусстве англо-американского писателя Генри Джеймса. Всех их одушевляло стремление отыскать универсальную формулу для обозначения высокого и непреходящего в век, когда на уровень жизненного идеала все чаще стали оказываться возведенными настроенные на обывательский прагматизм псевдоценности, когда стала катастрофически увеличиваться дистанция между художником и его аудиторией. Углубляющаяся утрата искусством своей важнейшей функции - коммуникативной («Создавать - значит говорить. Искусство есть форма речи...» - развивает мысль Брэсли его ученица Диана), оказываясь в идейном фокусе новеллы, порождает горькие, мучительные раздумья у ее персонажей.

Образ Башни, заявив о себе в заглавии, лейтмотивно повторяется в кульминационных моментах новеллы – в споре между художниками, который Брэсли подытоживает емким выразительным образом, непонятым Дэвиду, и в конце новеллы, где главный герой начинает осознавать его смысл. Дэвид –

теоретик искусства и художник-абстракционист, вся его жизнь, полотна и статьи тщательно выверены теорией и потому лишены природного очарования и подлинной глубины. Тяга Дэвида к Диане, общение с ней и Бресли разрушают «уютное местечко», где притаился его дух, «спеленутый» искусственными измышлениями и теориями. Генри называет такое потаенное место каждого современного художника «башней из черного дерева», пришедшей на смену башне из слоновой кости. Прежде Дэвид не сомневался в своем призвании, он полагал, что в нем заложены те качества, которые рано или поздно позволят ему создать непреходящие художественные ценности. Теперь он в тупике: – «... *А он, Дэвид словно коконом опутан книжными знаниями: искусство как общественный институт, наука, тема для получения грантов и предмет дискуссий на заседаниях различных комиссий и комитетов. Вот в чем суть, вот что вызывает ярость старого художника...*» [106, с.27].

Лирическая концентрированность выразительных возможностей текста достигается за счет повтора, который в результате переосмысления заглавия в «Башне» приобретает контрастивный вид: художник – не художник. Причем понятие «не художник» имеет вариативный ряд со значениями – «нормальный человек», «трус», «предатель», «притворщик» и т.д. Эти мотивы разводятся по разным ценностным полюсам, становятся приметамы противостоящих друг другу в сюжете новелле сил: Генри и Дэвида.

Восприятие Дэвидом окружающей жизни и людей часто фиксируется через посредство живописных полотен. Описание картины Бресли «Охота при луне» следует, как нам кажется, воспринимать только в подтексте. *«It gave an essential tension in fact: behind the mysteriousness and the ambiguity (no hounds, no horses, no prey... nocturnal figures among trees, but the title was needed), behind the modernity of so many of the surface elements there stood both a homage and a king of thumbed nose to a very old tradition»* [123, с.56]. («За не определенностью и загадочностью (ни собак, ни лошадей, ни дичи... темные ночные фигуры меж деревьями...) за явной современностью многих поверхностных деталей ощущались и глубочайшее уважение к старой-престарой традиции и некоторая

насмешка над ней»).

Через картину Брэсли Дэвид пытается постичь душу ее автора, однако, охватывает одним взглядом часть скрытого секрета, реального характера стоящего за внешним обликом. Характер Брэсли как истинного англичанина построен на феномене «сокрытия». *«Лукавый старый изгой»* Брэсли, *«укрывшийся за ярко расцвеченной ширмой»*, *«за маской космополитизма»*, неотделимый от своей родины, *«как Робин Гуд»* [106, с.32], скрывает свою истинную натуру за гротескными обличиями: вспыльчивостью, непостоянством, взрывным характером, манерой одеваться.

Всегдашнее предубеждение Дэвида против откровенно литературных сюжетов в живописи сводит на нет тон, настроение, сила и выразительность сюжета одной из новых картин Брэсли, родившейся из смутных воспоминаний о раннем детстве: *«В восприятии героя художник, выстраивал одну композицию за другой и постоянно совершенствуясь, освобождается от неуклюжего буквализма – концептуального коррелята языка, каким он изъясняется»* [106, с.17].

Однако функции повторов, заглавий и собственно говорящих названий всё-таки разные. Психология личности интересовала Моэма с точки зрения воплощения определённых нравственных качеств. Тому было приведено немало примеров ещё в первой главе работы. Если говорить о мировоззренческих взглядах Фаулза, то нельзя не отметить воздействие на творчество писателя аналитической психологии иного рода. У Моэма мы не встретили подтекста или прямого сообщения о мифологических источниках; в новеллах Фаулза мифологизм составляет его неотъемлемую черту. Вот почему у него часто встречаются отсылки к Фрейдю. В основе взглядов Фаулза на поведение человека лежит теория Юнга о бессознательных архетипах. Именно под влиянием его учения, по свидетельству критика Н.Пальцева, Фаулз искал возможность примирить внутреннюю гармонию личности с гармонией внешнего мира. Карл Гюстав Юнг писал по поводу этой гармонии: *«Человек только в том случае может идеально соответствовать требованиям*

окружающего общества, если он также соответствует своему собственному миру, т.е. если он находится в гармонии с самим собой. И наоборот: он только в том случае достигнет внутренней гармонии, если он приспособится к внешней среде» [78, с.43].

Такую позицию Фаулз берёт за основу в своих новеллах. Вот почему пристрастие к семейному очагу выступает у Фаулза чаще, чем одинокая и покинутая личность в рассказах Моэма. Так, объектом особо пристального притяжения у Фаулза выступает одна из тех спокойных, интеллигентных и милостивых английских девушек, без которых не обходится практически ни одно из его произведений вообще. Если же быть более пристрастным, то можно заметить, «Бедный Коко» - единственная новелла из сборника «Башня... из черного дерева», в котором не появляется подобный персонаж.

Указанный мотив в новеллах, базируясь на теориях Фрейда и Юнга, порождает особую разновидность подтекста – извечные тайны, стремление к мистификации и мифологизации. Например, само заглавие новеллы «Туча» несёт с собой негативную коннотацию, вызывает различные ассоциации. Это: опасность, предостережение, уныние, одиночество, страх, фатальный исход неких событий. Проходя ассоциативную трансформацию, «говорящее название» становится много осмысленным, хотя бы благодаря аллюзивной переключке с эпитафией из «Гамлета» - репликой Офелии:

«О, вы должны носить свою руту иначе» [106, с.115].

Рута – символ раскаяния. Посредством данного эпитафия воссоздаётся вторичный смысл. Подтекст шире раскрывает внешние границы сочинения. Слышится призыв автор глубже взглянуть в настоящее, переосмыслить его, проанализировать проблемы и ошибки и приступить к активным действиям, чтобы не потерять будущее.

С первых страниц «Тучи» сталкиваемся с двумя перекрещивающимися тематическими линиями: прямой, которая выражена непосредственно, и подтекстом (что осталось «за кадром», но легко читается между строк). Весьма посредственный, по выражению Фаулза, писатель Пол, в своих суждениях часто

бесцветен, «кисель культурный из ревеня», коллега продюсера Питера. Последний более примечательная личность. Двуликость Питера налицо. Фамильярничают с составом кино-труппы, вальяжно и развязно ведёт себя с Салли и некоторыми другими женщинами, понимая своё превосходство как мужчины и специалиста. Но в подтексте скрывается совершенно другой человек: хороший режиссёр-организатор, он никогда не упустит счастливого шанса. Приткость продюсера и его умение «схватить судьбу за вихорь», Фаулз иронично сравнивает его со *«змеёй, вовремя прыгающей в желтые ирисы»* [106, с.6] или с *«тайным скрягой, который страдает, но натужно видя, улыбается, наблюдая за тем, как транжирят его деньги. А затем скряга срывается»* [106, с.7], проще сказать, на всех и вся срывает своё зло. Подтекстом идёт и его кадровое (кинематографическое) мышление – суть его внутреннего мироощущения: *«никогда не топчешься на месте, движеешься – высосал сок, хватай следующий»* [106, с.11].

Ничего не сведущий в литературе продюсер включается в разговор о Р. Барте, фамилию которого он первоначально принимает за имя. Суть литературной теории Барта герой сводит к «выборке людских банальностей» «наблюдению за словами» как «наблюдению за птицами». Фаулз же остается верным своему убеждению, что «слово - самый точный и всеобъемлющий инструмент человека». Кэтрин отказывает Питеру в просьбе «набросать парочку, другую идей» «с целью создания материальчика» для иллюстраций, объясняя это тем, что *«по самой сути Барта надо читать»* [106, с.13]. Проблема соотношений «прямое выражение мыслей – подтекст» для Фаулза непосредственно связана с антиномиями своего и чужого («Здесь и там»; «Тут и теперь» по материалам первой главы работы.). В отношении вопроса о слабости английского кино Фаулз развивает целую теорию. Литературу он считает не только самым свободным и независимым, но и «самым английским» видом искусства. За сокровенной реальностью, по убеждению писателя, англичане обращаются к иным сферам, и прежде всего - к подтексту. Ведь слова, как говорится в этой новелле, могут иметь самый разный смысл. (Кто как их

поймёт и воспримет: Фаулз, конечно же, имеет в виду креативного читателя). *«Поскольку мы так упорно стремимся выразить свое истинное «я» исключительно вдали от публичного ока в сокровенности уединения, «сокровенная» форма читаемого в уединении текста должна подходить нам гораздо вернее, чем публичность наблюдаемого воочию зрелища»* [107, с.96]. Суть примата вторичного смысла над главным здесь налицо: второе – это личное, субъективное, оно должно быть запрятано в тайниках души твоей, а не выставляться напоказ, на публику. Подтекст формирует в новеллах Фаулза именно такое «сокровенное начало».

Размышления писателя о природе поэтического слова и его отношений к природе протекают в русле общей для XX столетия проблемы поэтического языка, сыгравшей значительную роль в становлении неоклассической философии, а точнее сказать, того подтекста, которое стало основой постмодернистского мировидения в целом. Так, Мартин Хайдеггер особое внимание обратил на роль поэтического языка как особого способа говорить о чём-либо не прямо, но с помощью намёков, ассоциаций. Подтекст призван восстанавливать подлинный смысл слова и одновременно называть вещи своими именами. Поэтическое слово в подтексте, по Хайдеггеру, не просто обозначение предмета, а «даритель присутствия, т.е. бытия, в котором нечто является как сущее».

Фаулз виртуозно пользуется этим приёмом. К примеру, ещё в первой главе нашей работы было отмечено, какое большое значение оба писателя придавали английскому церемониалу в самых разных его формах. Но Моэм делал основной упор на высмеивании отечественных писателей-дилетантов. Классическим примером является подтекст и ирония в рассказе «Источник вдохновения». Руководитель литературного кружка миссис Форрестер со своими доморощенными консервативными правилами английского приличия всё боле становится похожей на содержательницу салона Анны Павловны Шерер из «Войны и мира». Неразборчивость в связях приводит героиню к тому, что она считает себя чуть ли не солнцем, светилом, вокруг которого собираются

интеллигенты, публика из высшего общества. Но Моэм откровенно пародирует кружок миссис Форрестер. Люди в нём *«соберутся, потолкуют ни о чём – и разойдутся»* [68, с.295]. Да и друзья ли это? – задаётся автор резонным вопросом. Лишь только *«хозяйка от гостей на минуту отвлеклась, как в глазах некоторых уже мелькали злорадные искорки»* [68, с.296].

Фаулз в новелле «Коко» разрабатывает аналогичную тему английского церемониала, но его интересы лежат несколько в иной плоскости. А именно: осмысление феномена английскости, квалифицируемое писателем как «безграмотность», «непонятность» англичанина происходит путём декодирования ассоциативного ряда, намеченного заглавием. Заглавие, будучи имплицитно связанным с эпитафией, подсознательно ориентирует читателя на параллельное восприятие этого выражения, наталкивает на поиск ассоциаций с ним, но является лишь отправной точкой в диалоге «Автор – Читатель». Связь эпитафии и заголовка ориентирует читателя на активность в подтекстном декодировании замысла писателя. Характеризуя язык английской литературы, Фаулз высказывает мысль о том, что он всегда подразумевает больше, чем говорит - и эмоционально, и образно.

В чём это проявляется? Например, в новелле «Элидюк» пресловутая «английскость», также, кстати, далёкая от мировосприятия Моэма, выражается в уходе в метафорические зелёные леса, в способности укрыться за маской. В подтексте новеллы это рождает и противоположную страсть - необходимость выйти из сокрытия, преодолеть границы, познать «себя через другого». В нашем случае открыть ту самую английскость через литературное искусство средневековой Франции. В связи с этим автор «Элидюка» сам себя называет писателем не английским, а мега-европейским: *«Я даже и англичанином-то быть не хочу. Мой родной язык английский, но я – мега-европеец»* [107, с.92].

Объясняя происхождение заглавия «Бедняжка Коко», автор также прибегает к подтексту, потому что в опубликованном значении оно для читателя «темно», «непонятно» в силу содержания нескольких значений, каждое из которых не является исчерпывающим. Первый смысл, заключающийся в

понятии «бедный клоун» ощущается более ясно. Заглавия его новелл, и «Коко», в частности являются вторичными по отношению к стержневой идее произведения. Дилетантство, которое Моэм описал с помощью подтекстных связей главой героини с окружением («Источник вдохновения»), Фаулз выражает посредством сравнений. Так, автор то ассоциирует своего героя с шутком, то с клоуном, то называет его «новоявленный Раффлс», то «образчик молодого бунта», то «юный бес», то шутник или философ. Красная вязаная шапочка ассоциируется рассказчиком с кардинальским головным убором, символизирующим некую претензию на превосходство. Второе значение заголовка (Коко - японское слово и обозначает достойное, сыновнее поведение, должное почитание отца сыном) связывается автором с эпитафией, положение которого в данной новелле можно охарактеризовать как обрамляющее. Его появление в самом начале новеллы на совершенно непонятном иностранном языке ни о чем не говорит читателю.

С этой целью автор и использует подтекст. В данном случае он, как мы указали страницами выше, вновь связан с мифологизацией. В «Коко» нет конкретного указания места действия (чего никогда не бывает в рассказах Моэма). События происходят на территории, именуемой «ничто». Это не сумбур. Настоящее понятие занимает в художественном мире Фаулза определённое место, позволяя провести параллели с восточной философией. «Ничто» (насти) или «пустота» (шуньята), – центральная доктрина дзэн буддизма, которая не означает отрицания или нигилизма, а является воплощённой целостностью, фактором снятия противоречия между противоположностями. «Ничто» – это пристанище ума.

Концепция «ничто» накладывает весомый отпечаток на символику новеллы, обуславливает структурные особенности его прозы и диктует использование приемов недосказанности, умолчания, тайны. Одно из наивысших искусств в произведении, – считает Фаулз – это искусство пробела (умолчания, белого пятна (ommission)) – «нужно оставлять место для читательского воображения мысли», другими словами, научить его думать и

прогнозировать. Так, функция негатива в эпиграфе побуждает читателя к активному переживанию текста и участию в его создании. За эпиграфом и его трактовкой автор оставляет последнее слово в новелле. Фаулз определяет эти две строчки, «с печальным предвидением порожденные одним из вымерших языков – старо корнуольским» [106, с.11], как своеобразный приговор двум поколениям – отцу и сыну: «Слишком длинен язык, а рука коротка, но землю свою потерял безъязыкий» [106, с.112].

Показательно, что в «Бедняжке Коко», как и в других четырёх новеллах цикла, самовыражение героя происходит благодаря особому его построению, связанному с целенаправленным отбором деталей, символов, лейтмотивов и других пространственных форм. Деталь не только обозначает какой-то предмет, особенность окружающей обстановки, но и характеризует воспринявшее ее, отразившее ее в себе человеческое сознание. Например, через всю новеллу Бейтса «Перевернутый мир» проходит такая деталь как разноцветные чулки мисс Олив Страттон, с помощью которых женщина пыталась привлечь внимание мужчин. Особую роль детали отводит С.Н. Филюшкина в построении детективного сюжета. Это не просто жизненная подробность, но деталь-примета, овеществленный след действия. В новелле «Бедняжка Коко» Фаулз проявляет необычайное внимание к жестам воришки. Один из них – «агрессивно вздернутый палец у самого лица» – проходит сквозным мотивом через всю новеллу.

Как и Моэм, подтекст Фаулза тоже бывает нередко ироничен, хотя по сравнению с рассказами первого, он более печален и саркастичен. В «Бедняжке Коко», к примеру, грустную ироничность ситуации Фаулз выражает в целой серии сравнений.

«I had the uncomfortable feeling that I had now become a parcel, a mere problem in safe packaging» [123, с.169] или *«But he was like some bored nurse with a reluctant patient»* [123, с.171].

«... он вел себя как многотерпеливая медсестра с заупрямившимся пациентом» [105, с.259].

«... у меня возникло неприятное ощущение, что я теперь превратился в пакет, в проблему надежности упаковки» [105, с.257] и т.д.

Оценка героя со стороны проявляется в предельно чутком внимании к жесту. Через всю новеллу проходит такая деталь как *«указующий перст»* [105, с.272]. Ненависть молодого героя по отношению к *«абсолютно старомодному предку»*, пожилому мужчине, *«едва вызывающему более чем смутное презрение»* [105, с.271] выражено, по мнению автора, в заключительном ироничном жесте молодого человека - *«агрессивно вздернутом большом пальце у самого лица»* [105, с.272]. Интерпретация этого жеста, хотя и проходит ряд ассоциаций, не заставляет себя долго ждать: за ним скрывается страх и злость юноши на старика, *«явившего собой образец привилегированности»* [105, с.274]. *«However improbably in the actual physical circumstances in some way I remained in his view the over dog»* [123, с.181] – *«... в некотором смысле, я в его мнении оставался носителем привилегированности»* [123, с.274]. В сожжении работы писателя усматривается жалкая попытка уничтожить опыт, интеллект, мудрость, а возможно возвыситься над всем этим. «На протяжении долгой истории человечества это ощущение служило скрытым мотивом – о, это невыносимое желание доказать хоть кому-нибудь, что ты что-то из себя представляешь! – бесчисленного множества всяких безумств и актов насилия».

Аналогичным образом Фаулз с иронией старается приблизиться к сущности вещей через разрушение привычных, закостеневших связей между словом и вещью. В этом смысле существенным писателю видится умение отрешиться от жизненного опыта, стать ребенком, видящим вещи в мире в первый раз. Именно через такой взгляд впервые поэзия дает возможность увидеть вещь такой, какой она была в момент творения, а это для писателя все равно, что участвовать в творении. Дети новеллы с их чистотой и непосредственностью противопоставлены взрослым, отягощенным предрассудками цивилизации. Неподдельный восторг выражает Кандида (дочь Роджерсов) при виде зимородка, вспорхнувшего как *«лазурная вспышка молнии»* (*«aflashofazure»* [123, с.374]). На появление детей сама природа

откликается веселыми картинами: «*Посверкивающая вода, брызжущие ноги; стрекозы и бабочки, лютики и луговые ромашки, и голубые цветочки, как брызги неба*» [123, с.324]. Фрагмент азартной ловли раков, когда Салли опускается на колени и ее обнаженная рука обнимает плечи Тома, сравнивается с «*картинкой на чайной чашке эпохи Регенства – воплощение Веры, Надежды, Милосердия*» [123, с.324].

Через восприятие маленькой Эммой сказки, рассказанной ей Кэтрин, Фаулз доносит до читателя свои подтекстовые смыслы. Мрачный мотив одиночества отдельного человека в огромном мире людей, создаваемый аллюзивным образом шекспировского Гамлета относительно Кэтрин, обеспечивает тональность всех образов героев новеллы. Горькой иронией веет почти от каждого из героев. Ведь под маской благополучия скрывает драматизм несбывшихся надежд и одиночества. Анабель, испытывающая финансовые трудности, Пол, не вдохновляемый дешевым писательским успехом, Кэтрин, пережившая личную трагедию. Аллюзивный мотив одинокого черного принца, становясь ключевым и двунаправленным по адресату воздействия, затрагивает все уровни поэтики новеллы.

В завершение этого раздела хотим обратить внимание на следующий факт: если мир рассказов Моэма в подтексте расцвечен светом, то в новеллах Фаулза – цветом. Это не игра словами. Моэм почти не ставил проблему искусства в том или ином ракурсе. Возможно, эта тема всерьёз его не интересовала. Например, литературные дебаты, которые разворачиваются в кружке миссис Форрестер, как отметили, полны иронии. Потому отсутствует и тема кинематографии, что стало объектом художественного исследования в первой же новелле Фаулза и т.д. Симптоматично, что Моэм в героях словно видит блики света, к которому он своих положительных героев, собственно и ведёт. А Фаулз, намеренно привлекает технику живописи, что позволяет ему создать бурную цветовую стихию по контрасту (яркие цвета) и по созвучию с тучей и образом черного принца - опасностью, унынием (темные цвета). Цвет пронизывает всю повествовательную ткань произведения. Среди ярких красок

преобладает желтый и его оттенки - цвет солнца и энергии жизни. В новелле он присущ образам природы: - трясогузка *«мазки канареечной желтизны»* [123, с.380]. Образы природы, в свою очередь, существенны для самораскрытия героев новеллы, которые делятся на людей, понимающих, чувствующих природу и на тех, кто не в состоянии видеть дальше того, что имеет свое название, табличку, ярлык. Отрицая западную идею человека как «хозяина природы» и принимая нечеловечность или сверхчеловечность (ultrahumanity) природы, Фаулз стремится к слиянию с ней через смиренный восторг и через то, что он называет «эпифанией», поэтика, идущая от Дж. Джойса. Многочисленные животные и растения, оживающие на страницах новеллы (агавы, герань, иволга, зимородок; змея, желтые касатики, ящерица и многие другие) не только неотъемлемая часть пейзажа, но и значительный вспомогательный элемент, раскрывающий индивидуальность и мировосприятие героев. Трепетным отношением к природе наделена Анабель. Встреча с орхидеями, цветами, столь любимыми Фаулзом, ассоциируемыми им с сорокам, *«устремляющими душу ввысь»* [123, с.371], – настоящее событие для нее. Женщина любовно сравнивает их с мотыльками, *«устремляется к солнечной полянке...»*, *«падает на коленки, забыв обо всем, кроме них»* [123, с.371].

В восприятии Салли и Питера цветки малы и невзрачны и на вопрос: *«А где же целлофан и розовая лента?»* [123, с.372].

Анабель укоризненно грозит пальцем, словно выражая мысль автора: «... сожалению о невежестве тех, кто считает себя абсолютно исключительным и полагает, что может обойтись безо всякой природы. По-моему, это прямой путь к самоуничтожению» . Кроме того, образы природы обретают характер метафорического сравнения, в чем прослеживается оценка автором героя со стороны. Посредством зооморфической метафоры, Фаулз передает неочевидность и природную простоту Бел через описание волос *«рыжих полисьему»* [123, с.372]. Те же качества героини в восприятии Питера звучат по-иному. Для него Анабель *«скрытно неуловимая корова»* [123, с.375]. Навязчивая сексуальность Сали передается ее походкой: «Она лебедью направляется к

Питеру и мальчику»: Бесчувственность Питера, доверяющего только очевидным фактам выражается в восприятии его другими героями. Салли приравнивает его чувствительность к чувствительности носорога. Изолированность и поглощенность своими проблемами Кэтрин реализуется в образе пронизанной солнцем, одинокой и таинственной ящерицы.

Возвращаясь к внедрению цветовых приемов в повествование, отметим, что черный цвет в новелле сопутствует абстрактным понятиям, олицетворяющим неосознанную опасность: «черный покой», «черная дыра» и т.д. Олицетворением опасности в финале произведения оказывается хотя и предсказанная неподвижностью воздуха с утра и жарой, ошеломляющая туча. - «Предвечернее солнечное сияние, внезапно кажущееся жутким, ложным, сардоничным» созвучно опасности и сравнивается с *«челюстям блистательно замаскированного капкана»* [123, с.441].

Далее, описание картинки ярмарки Брэсли подчинено отнюдь не цветовой ассоциативности, а выражению детских впечатлений художника, приводящих к философским размышлениям Дэвида, в которых угадывается мысль самого Фаулза. О положении художника в современном обществе. *«Ярмарка – культурологически емкое понятие. Его отличает многозначность семантики, широкий диапазон аксиологических характеристик, вариативность художественного воспроизведения на страницах британской литературы. За аллегорическим образом ярмарки видится символическая картина общества»* [123, с.446].

Думается, что принцип торга, характеризующий ярмарку как культурную реалию, Фаулз распространяет на область нематериальных отношений и соотносит его с повсеместным использованием полюсов насилия, жестокости, зла, опасности, извращения, смятения, двусмысленности, иконоборства и анархии в популярных и интеллектуальных развлечениях и искусстве. Подлинный художник, как ребенок на картине, движимый вождением «все увидеть», «все попробовать», жестоко разочаровывается потрясенным до глубины души. Удар грозы, «давление общества» уязвляют тонкую душу

художника (ребенка). «Художник создает мрачные произведения, потому что этого ждет от него общество». «Давление», оказываемое на искусство обществом, по Фаулзу, неправомерно, т.к. принижает подлинную первичную функцию искусства, заключающуюся в том, чтобы быть путеводной звездой в существовании людей. Искусство - «...самое богатое, самое сложное и самое понятное средство общения между людьми».

2.2. Парадоксальность сюжетов и образов в рассказах Моэма и Фаулза

Есть известный в теории литературоведения факт: видного английского поэта и философа Оскара Уайльда окрестили «принцем парадоксов». С.Моэма и Дж.Фаулза никто из критиков так не называл. Между тем их с полным основанием можно было бы причислить к таковым, потому что парадоксальность сюжетов (особенно в работах Фаулза) есть краеугольный камень их «малой прозы». Она нередко окутана тайной их раскрыть её – цель заключительного раздела диссертации.

Французский литератор-структуралист Жиль Делез в книге «Логика смысла» утверждал: *«у всех понятий и вещей имеется строго определенный смысл; однако сущность литературного парадокса заключается в утверждении как минимум двух смысловых оттенков одновременно»* [28, с.13]. Действительно, парадокс обладает удивительной способностью художественными красками отражать самые неожиданные моменты из жизни человека, точнее, такие аспекты, которые являются точными при рассмотрении их автором с двух противоположных и противоречивых позиций. Необходимо учитывать и тот факт, что парадоксальность сопоставления разных смысловых пластов в произведении правильно может осознаваться и верно осмысливаться читателем только в совокупности с разбором его сюжетной канвы.

Обратимся к примерам. В одном из рассказов Моэма дан колоритный портрет проповедника Дэвидсона. И в нём сталкиваются необъяснимые противоположности: *«Внешность его производит странное впечатление. Был*

*он очень высоким и тощим, с длинными, как будто развинченными ногами и руками, щеками впалыми со скулами торчащими. При худобе полные и чувственные его губы в особенности казались неожиданными» [106, с.17]. Эта неправильность черт в портретной характеристике не случайна. Моэма сталкивает два признака, которые логически несовместимы. «Замкнутость» и «угрюмость» человека всегда говорит о его чѐрствости. Между тем у Дэвидсона выделяется такая черта, как «чувственные губы». Соседство этих черт противоестественно, а потому и парадоксально. У читателя сразу создается впечатление, что человек неверно выбрал область применения своих сил, он, по задумке автора, задуман как личность, «возложившая на себя сознательно долг честного христианина», однако, христианского смирения в Дэвидсоне нет и в помине, тем более, текст это подтверждает: *«В нем было что-то грозное и смутно тревожащее» [106, с.17]. Это, скорее, портрет неподкупного судии, а не скромного и терпеливого миссионера.**

Своеобразный мир столкновения логики с анти-логикой открывает для себя читатель при разработке темы перекрестка культур и цивилизаций. В рассказе «Гонолулу» у Моэма есть характеристика южных островов как: *«...необычное место встреч Запада и Востока, когда соприкасаются необыкновенная новизна и невероятная древность. И даже не обнаружив ожидаемой романтики, всё равно прикоснешься к чему-то парадоксальному и таинственному. Странные эти люди – европейцы и островитяне. Живут они друг с другом, но по-разному мыслят, верят в различных идолов и богов и имеют разное представление о добре и зле. Только две страсти общие у них – голод и любовь» [68, с.146].*

Жизнь людей на острове, рассматриваемая сквозь призму двух разных цивилизаций, волновала и Фаулза. Но он смотрел на это противостояние с парадоксально-семиотической (знаковой) точки зрения. Писатель, признавая в себе способность все превращать в остров, все от себя отстранять, многие собственные произведения воспринимает как нечто изолированное, отстраненное, отделившееся как остров от материка. В связи с подробным

восприятием жизни и творчества, Фаулзом выделяются характеристики, позволяющие утверждать родство человека и острова. Среди них общими являются: ограниченность, предельность, замкнутость, а также контраст между тем, что можно увидеть сразу и тем, что остается невидимым, если смотреть на это откуда-нибудь извне. Другими словами, определенная индивидуальность каждого острова соответствует определенной человеческой индивидуальности. Островной характер настоящей новеллы выражен в чередовании «довольно скучных и замедленных пассажей, последовательной «смене кадров», в островном качестве ключевых событий, в их внутреннем видении и представлении о них, как об *«островах в море реальной истории или художественного вымысла»* [106, с.77].

Мозэм не индивидуализирует каждого представителя из островитян. Он не ставит себе такой задачи, потому что для него самым важным в рассказах было выявление парадоксальности противостояния Востока и Запада. Восток в рассказах Мозэма – один из самых парадоксальных регионов на планете. С одной стороны, это зеркало для западной культуры и населения, в котором оно видит самих себя; с другой – Восток, по Мозэму, стремится, но к его времени так и не может осознать, в чём его собственные негативные черты. И потому герои некоторых рассказов, в которых основной конфликт разгорается на Южных островах, парадоксальным образом живут как бы по инерции, заметно ощущение их общей нестабильности, но не ясны пока ещё побудительные причины, из-за которых взорвётся «сонное восточное царство». Так, в рассказе «Гонолулу» читаем: *«Так и ждёшь, что вот-вот что-то случится, а что – не знаешь и сам»* [68, с.146].

Казалось бы, острова в океане обеспечивают благосостояние героям. Они дают моральное удовлетворение и бесспорные материальные выгоды: *«Сами миссионеры скупали там земли, запасаясь сокровищами на небесах. Остров – это хорошее вложение денег»* [68, с.148]. Богатейшая тропическая природа дарит островитянам и хлеб, и кров, которые достаются относительно легко, во всяком случае, далеко не в поте лица. Человек с ментальностью бизнесмена

желает немедленно все переустроить, ускорить, сделать по подобию и образцу европейской технологической цивилизации. В то же время там происходят неожиданные повороты в их судьбах. Острова – это своего рода испытательный полигон, через который проходит человек. Так, Эдвард вынужден принимать «чужой» образ жизни как свой из-за того, что понял быстротечность бытия и собственное нежелание тратить ее на «сколачивание капитала».

Но и Эдвард, пожалуй, единственный персонаж, который живет в гармонии с самим собой и природой, все остальные в той или иной степени ущербны, даже Нейлсон, который видит и понимает красоту, но и он склонен идеализировать коренных жителей. Он страстно влюбляется не просто в Салли, самоанку с грустными глазами, а в свою мечту о самой прекрасной женщине, Еве, которая беспечно существует в Эдеме до грехопадения, где разлита красота и не надо упорно зарабатывать на хлеб насущный.

Необходимо подчеркнуть, что столкновение восточной и западной культур – это не голословное заявление Моэма-теоретика. Он выстраивает на этой основе сюжет. В Европе времени зрелого творчества Моэма сложился принципиально новый тип людей творческого склада, которые уверовали в возможность развития литературы и искусства без оглядки на отживающие традиции. В своё время это новое поколение людей, отказавшееся от бога, охарактеризовал Ф.Ницше, выразив их умонастроение единым изречением: «Бог умер». Впоследствии Мартин Хайдеггер расширил эту формулу: *«Бог не умер. Он скрылся от людей, а они сами не смогут найти к нему дорогу»*. Это серьёзное заявление, так как, отталкиваясь от формулы австрийского философа, немецкие и французские романисты середины XX столетия строили свои художественные произведения.

Не являлся исключением и Моэм. Он не стремился в своих рассказах раскрыть тему «умирающего Бога», как это делал Фаулз в своих «играх» с Ним. Однако, отсутствие любви, гармонии и взаимопонимания он тесно увязывал с забвением национальных традиций. Так, Лоусон и Этель – представители разных цивилизаций, не умея чтить собственное («Что имеем – не храним!»), не

проявляя терпимости к иной культуре, говорят друг с другом на разных языках. Это первопричина размолвки. В рассказе «Заводь» этот герой пытается построить семейные отношения с Этель, но он терпит фиаско: вместо единства дум – непонимание, пренебрежение, ненависть. Лоусон пытается приучить Этель к европейской жизни, он хочет, чтобы у них появилось общее во взглядах и образе жизни. Однако у него ничего не получается, в Шотландии, где они поселились, она продолжает вести привычное ей туземное существование – она купается в затоне к всеобщему осуждению. Лоусон осознал, что в браке есть непреодолимые преграды между двумя мирами – миром мужчины и миром женщины, особенно если они из разных цивилизаций: *«Острая боль пронзила сердце его. Он понял: Этель по-прежнему чужая для него и страсть его ненасытная навсегда будет неутолимой»* [68, с.125].

Или Капитан Батлер («Гонолулу») в начале своего рассказа говорит о любви к красивой туземке, об одиночестве во время морских путешествий, которые девушка могла бы скрасить. Однако и они – люди из разных миров. Поэтому романтическое повествование упирается в парадокс: есть любовь (или тесные взаимоотношения), но нет семейного очага. Вскоре он сменяется другим, более расчетливым рассуждением о том, что это взаимовыгодное мероприятие. Так что многие герои Моэма – это продукт двух разных культур, в котором господствуют запреты на многие обыденные ритуалы, обычаи или традиции.

Автор наделяет персонажей парадоксальными комплексами, которые есть результат подавленных эмоций и желаний: они осознают, что страсть управляет человеком, но от этого их охватывает чувство безысходности. Миссионер Дэвидсон, спасая мисс Томпсон, которая, по его мнению, «неверна Богу», сообщает жене о беспокоящих его странных сновидениях, а именно: ему постоянно видятся во сне горы Небраски. Трагичность ситуации состоит не в том, что Дэвидсон не способен любить, но в том, что он старается подавить свои эмоции. В конце рассказа «Дождь» миссионер проводит ночь в постели «девки». Этот финал – один из самых неожиданных в цикле. Но сцена

самоубийства свидетельствует о том, что Дэвидсон так и не смог совместить собственную природу мужчины с «чувственными губами» с избранной им ролью миссионера, которая, по его мнению, предполагает ограничения. Он не прощает себе предательства идеи, в которую он свято верил и которую беспощадно реализовывал. Дэвидсон воспринимал себя новым Мессией, изгоняющим нечестивых и торговцев из храма, но он даже не вспоминал, что Христос сказал именно о блуднице Марии-Магдалине: «Кто не грешен, бросьте в нее камень». Вера утратила свои исконные корни или потенции. Она стала парадоксальным предметом купли-продажи. В конечном итоге Вера превратилась в фанатизм, который прикрывал комплекс неполноценности Дэвидсона. И лишь изредка оппозиция «женщина-мужчина» в контексте соприкосновения восточной и западной цивилизаций завершается гармонией любви. В рассказе «Гонолулу» капитану Батлеру его «хорошенькая девушка» кажется самой лучшей, и, на удивление, она ему никогда не надоедает, как надоедали белые женщины. Ева Джексон из «Падения Эдварда Барнарда» – предстаёт перед гостями как «*богиня полинезийской весны*» [71, с.72].

Но в целом гармония в форме слияния человека с экзотической природой и сопутствующее ему развитие любовной интриги не бесспорны. Встреча культуры Востока и Запада нередко передаётся Моэмом как навязывание чуждых людям обычаев и традиций. Уокер придумывает хитрый план, как заставить туземцев бесплатно на него работать, он разоряет и доводит до голода семьи коренных жителей, не оставляя им иного выбора, кроме как наняться на плантации и бесплатно завершить начатую работу, а в конце он требует заплатить ему неустойку за отказ («Макинтош»). Парадоксальна и временами непостижима логика этого героя-управленца. Он в буквальном смысле кормится за счёт туземцев и должен быть им за труд благодарен. Вместе с тем ирландец Уокер, прожив с туземцами более двадцати лет, постоянно говорит «чёрт» или «дьявол» («Чёрта ли мне в грамматике?», «На кой чёрт вы приволокли весь этот мусор?», «Бюрократ вы, чёрт...», «А на кой чёрт мне тюрьма?», «Ну дьявол! Ну и нахальный же дьявол!») Когда Уокера косвенно подозревают в намеренном

поджоге «неугодного ему торговца», то администратор, шутя, говорит, что «это кара божья». Перед смертью, однако, Уокер цитирует Макинтошу, не зная, что он косвенно причастен к его убийству, одну из библейских заповедей «Прости им, ибо они не ведают, что творят».

Или манифестируется следующая парадоксальная идея: Макинтош был исключительно педантичен в исполнении своих служебных обязанностей, «*во всем любил строгий порядок*» [68, с.25]. Он знал «*назубок все правила и инструкции, всегда выглядел аккуратно*» [68, с.25]. Тем парадоксален и необычен весь строй его мыслей и бесшабашное поведение, в результате чего беспочвенная месть своему управляющему стала смыслом всей его жизни. Со стороны он получил Дон-кихотовскую кличку «*безалаберного человека*», «*безобидного чудака*» [68, с.25].

Интересен в этом отношении и рассказ «Дождь». Перед читателем две пары типичных английских снобов, личности чопорные, чванливые, придерживающиеся традиционных ритуалов и не брезгающие никаким бизнесом. С неприкрытой иронией пишет Моэм о том, что эти персонажи, тем не менее они «*испытывали к пассажирам неприязнь за то, что они день и ночь проводили за бриджем, покером и вином*» [68, с.54]. То есть они предвзято относились к людям, которые проводили своё свободное время точно так же, как и герои.

Доктор Макфейл страстно и негодуя рассуждает о «вопиющей мерзости проституции», выступает против вселения в «приличные дома» мисс Томпсон, как жительницы «Иуэлли – скопища позора и греха», но отнюдь не прочь весело и похотливо проводить с этой женщиной свободное время. В конце этого рассказа Томпсон, которая столь безжалостно была преследуема Дэвидсоном, лишняя раз уверилась в верности собственных выводов. С горечью и безысходностью бросает она Дэвисону в лицо: «*Эх вы – мужчины! Свиньи поганые! Все одинаковые*» [68, с.59]. Парадоксально, но логика развития событий должна привести к трансформации внутренних установок героев. Однако они вовсе не изменились, каждый из персонажей только укрепился в правильности своей линии поведения. Мужчины, горячее всех рассуждавшие о

высокой морали, оказываются её лишёнными; падшая женщина берёт над ними верх. (К месту хочется напомнить, что подобная парадоксальная ситуация гениально была представлена в «Пигмалионе» Б.Шоу.)

Весьма парадоксальны, по нашему мнению, звуковые характеристики слова, которые в особенности учитывались Моэмом. Писатель считал необходимым обеспечить текст *«глубоким содержанием и, благодаря ритмике речи, наделить эмоциональной силой»* [71, с.245]. Моэм удивительным образом передавал эффект ритма речи, состоящий в том, что статика слов, фраз или предложений сменяется волновой динамикой, которая приводит к своего рода психологической интерференции, затрагивающей эмоциональность человека. У Моэма слова, предложения повторяются через определенный промежуток, создавая музыкальный, ритмический рисунок прозы.

Как же такой рисунок влияет на события, которые в нашем критическом видении создают парадоксальность ситуации. Обратимся за примером к одному из произведений. В рассказе «Падение Эдварда Барнарда» главный герой Эдвард рассуждает о том, как проходит жизнь, день за днём, у жителей Чикаго. Этот персонаж несколько раз повторяет одно и то же предложение, акцентируя мысль и закольцовывая идею. В работе «Подводя итоги» автор пояснял, что этот приём необходим ему для создания «квадратуры круга». Проще сказать, с чего начинаем, тем и завершаем. То, что писатель задумывался о природе слова, свидетельствует его следующее высказывание: *«Слова имеют вес, звук и вид; только помня обо всех трёх этих свойствах, можно написать фразу, приятную и для глаза, и для уха»* [71, с.53]. У Моэма структура каждого отдельного рассказа является проекцией структуры цикла в целом, в которой отражена художественная идея ритмического повторения жизни.

Подтверждение нашей гипотезе мы находим в моэмовском объяснении такого типа сюжета, который изображается автором в *«форме полукруга»* [71, с.216]. Моэм отмечал, что для произведения, выстроенного подобным образом, характерно спокойное начало, *«затем действие ускоряется и вновь кончается*

спокойно» [71, с.216], т.е. сдержанная точка старта сменяется пиком коллизии (драматической или трагической), а завершается спокойным финалом.

Однако это не характерно для структуры подавляющего большинства художественных произведений, рассказов Моэма в том числе. Дело в том, что по классической схеме мы всегда выделяем пять элементов композиции. Она развивается линейно – от эпилога и завязки до кульминации и развязки. Так гласит «золотое правило» пропедевтического курса литературы. Но Моэм рушит эту традиционную схему. Следуя за собственной логикой развития событий, он создаёт «парадокс круга». Герой не должен прийти к той точке, с которой начинал то или иное дело.

Ярким примером, на наш взгляд, может служить рассказ «Мэйхью». Главный герой – адвокат из города Детройт, личность примечательная, как подчёркивает Моэм, во многих отношениях, «к очень многому способная и преуспевающая». Уже в молодости Мэйхью имел немалую практику, добился хорошего материального благосостояния, и ему светила прекрасная карьера. С течением лет его главной жизненной целью стало написание книги о собственной широкой адвокатской практике. Он трудился не покладая рук. Тем ярче проявляется парадоксальность в образе дряхлеющего мужчины, который непостижимым образом был «не в ладах со своим физическим телом». И в тот самый момент, когда он должен был издать свой труд, *«Мэйхью неожиданно умер»* [68, с.310]. Все его благие начинания завершились драматической усмешкой судьбы. *«Тело, с которым адвокат и материалист в одном лице, обходился столь неуважительно, теперь ему отомстило»* [68, с.311]. Примечательно, что, рассуждая о таком парадоксальном образе или типе сюжета, Моэм упоминает «Госпожу Бовари» Флобера. Таким же образом выстроен ритмически цикл «Трепет листа» и составляющие его рассказы. В нём как будто повторяется медленный разгон волны, потом подъем, а затем вновь медленный спад.

Тем самым Моэм в отдельных случаях отвергает линейный принцип рассказа и демонстрирует ортодоксальный принцип в форме спирали, которая,

окольцовывая основное действие, в итоге превращается в круг. Заметим, что парадоксальность этой композиционной системы в своё время подтверждал и Дж. Голсуорси, который в том же духе строил свой романый цикл «Сага о Форсайтах». Ссылаясь на него, Моэм констатировал: *«Движение по спирали в пределах цикла – это парадокс: он включает в себя подъём и падение, прилив и отлив. Цикл и этот вечный ритм или балансирование – это такие парадоксальные символы, которые может принять человеческий разум и человеческое чувство одновременно»* [133, с.147].

Обращает на себя внимание такое любопытное явление в рассказах Моэма, как парадокс времени. В рассказе «Рыжий» события из жизни Нейлсона двадцатипятилетней протяжённости буквально уместились в короткую беседу со Шкипером, пока тот не допил бутылку виски. Вся жизнь Нейлсона как будто спрессована. До встречи с Рыжим у него была открытая форма туберкулёза. Затем последовал приговор врачей, переезд на Самоа, влюбленность в самоанскую девушку с грустными глазами, которую он потом разлюбил и стал к ней равнодушен. Но всё же осталась горечь от бесполезного ожидания любви. Ненависть Нейлсона не находит выхода, его собственная любовь умерла, а Салли, страстно влюбленная в собственную мечту о молодом моряке, не узнаёт возлюбленного в толстяке-шкипере. Моэм подходит к разработке данного материала с парадоксальных позиций; короткий рассказ компактно изложен в минимальный срок для обычной беседы. Но он словно приближается к фаулзовской новеллистике, так как в силу своей динамики более свойственен именно жанру новеллы.

По тому же принципу парадоксальности до минимума спрессовано время в рассказе «Гонолулу». Капитан Батлер рассказывает свою историю всего за один вечер. Казалось бы, оно вполне могло «растянуться до повести». Ведь в рассказе капитана уместилось очень многое: бурная страсть (*«Ему снилась его красавица и, пробуждаясь, он каждый раз ощущал на губах прикосновение её мягких чувственных губ»* [68, с.156]), влюблённость (*«Он был вовсе не из тех, кто вечно копался в собственных чувствах, а это всё же было столь*

удивительно, что привлекало внимание. Наверняка в этой девушке было что-то чудесное. Капитан понял, что привязался к девушке, чего раньше с ним никогда не случалось» [68, с.158]). Здесь и сугубо бытовые детали: смена привычек («Оказалось, что он стал меньше тратить, а так как он был человеком щедрым, то и поступил по справедливости – подарил девушке гребень в золотой оправе для длинных её волос, золотую цепочку и колечко с рубином» [68, с.158]), появление соперника и возникновение чувства зависти («Она рассказала капитану, что Банан влюблён в неё, но огорчён резким отказом. Капитан был добродушен и не ревнив» [68, с.158]). Можно отметить в рассказе Батлера и мистические мотивы: проклятие («Помощник пожал ему руку, и его губы распухшие расплылись в ухмылке дьявола» [68, с.160]), колдовство и ритуальное убийство («Только смерть одного из помощников спасло бы её любимого, и она тогда была готова пойти на убийство. Знала она, что, заставив человека смотреть в наполненный водой калабан, а затем ударив по воде, разбив его отражение, приведёшь к тому, что он умрёт, как от удара молнией, ибо отражение – это и есть его душа» [68, с.165]). Наконец, рассказ капитана завершается совершенно неожиданным финалом красивой истории любви – бегством возлюбленной с китайцем-коком.

Парадоксальность образов или ситуаций можно в большом количестве встретить и в новеллах Фаулза. Так, уже во вступительной новелле «Башня из черного дерева» мы находим многочисленные ссылки на картины художников, а суть произведения состоит в противопоставлении молодого и старого художников как в личном, так и в творческом плане. Здесь можно выделить два смысловых уровня. Первый характеризуется, как будничным, а второй – дискуссионный. Усадьба Котминэ, по замыслу автора, «оазис отрешённости от каждодневной суеты», островок отдохновения больших художников. Следовательно, сюжет подспудно ориентирован на спокойные и мирные разговоры. Тем парадоксальнее второй смысловой уровень, так как молодой и пожилой художники вступают в ожесточённые споры о реализме и абстракционизме в современном искусстве Более того, значение этих диспутов

выходит далеко за рамки изобразительного искусства.

В этой новелле воображение активное или потенциально – важнейшая составляющая изменения и роста, потому что именно благодаря этому качеству смысл тайны и случая не только раскрывается в произведениях искусства, но первоначально осознается человеком в процессе его собственного опыта. В фаулзовской постмодернистской интерпретации, к примеру, мифа об Эдемском саде Адам олицетворяет собой *«ненависть к переменам, статичность, консерватизм»*, а Ева – *«признание человеческой ответственности, необходимости прогресса»* [106, с.154]. Змеем-искусителем выступает творческое воображение – *«способность сравнивать, самосознание»* [106, с.154]. Фаулз говорил: *«Реальность описать нельзя, можно лишь придумать специальные знаки, метафоры, указывающие на нее. Все доступные человеку способы описания по сути своей метафоричны. Даже самое точное научное описание объекта или движения всего лишь сплетение метафор»* [106, с.165].

Это говорит о том, что чье-то восприятие реальности, представление о мире явлений не что иное, как работа воображения. Неспособность заменить культурно и социально обусловленные метафоры, относящиеся к нашей действительности, своими собственными – свидетельствует об отсутствии творческой фантазии. Фаулз в данном аспекте тем более делает особый акцент на знаковых свойствах в рассказах. А именно, он подчёркивает, что за метафорами, как особыми сигнализаторами парадоксальных идей, почти всегда стоит нечто таинственное, неизведанное. В том же месте, где сходятся творческое воображение и неизвестное, начинается зарождение этих тайных знаков. И парадоксальность в поведении героев становится явной, неприкрытой.

Фаулз доподлинно пытается показать, что человек в цельности своей природы не доступен обыкновению разумному пониманию, иными словами, есть существо парадоксальное, иррациональное. Ему с потрясающей силой удалось показать, как при отсутствии новизны острых ощущений в главном персонаже – Дэвиде – просыпаются не свойственные передовому молодому

художнику инстинкты. В такие мгновения человеку с неустойчивой психикой хочется ощутить страдания другого, крови, разрушений, возможно, вообще всего того, на что его ранее обрекали хрестоматийные формулы «нравственности».

Дэвид не может смириться с психологией Брэсли и стремится убежать от тихого пристанища усадьбы, в котором удачно работает старый, опытный и известный художник. Так возникает в новелле мотив иллюзии, бегства от реальной реальности, раскрываемый через уже упомянутое нами в диссертации понятие «английскость». Однако, в данном случае, в отличие от традиционного церемониала, который любил описывать Моэм, автором синтезируются разнородные формы литературных и живописных аллюзий. Тот аспект специфики внутритекстовых связей, который исходит из представления о так называемом «полиглотизме» (выражение Лотмана) любых художественных произведений, некоторым образом объясняет языковое «многоголосие» взаимодействием разных семиотических рядов. И в основе механизма взаимодействия литературных и живописных аллюзий в «Башне» лежит принцип «сокрытия», связанный со сложным соотношением фабулы и сюжета, а также типом повествования в данной новелле.

Анализируя знаковые (сигнальные) свойства «малой прозы» Фаулза, мы должны прежде всего иметь в виду, что автор намеренно говорит о чём-то скрытом, малодоступном или вовсе недоступном обыденному сознанию. Эти свойства – стержень знаковой природы парадоксов, и критический подход к ним, по нашему мнению, должен быть следующим: из общего контекста конкретного рассказа «Башни...» мы вычленим первоначально вскользь брошенную автором мысль. Она далеко не всегда тесно связана с сюжетом (литературно-культурологический принцип Фаулза – перекрещивающиеся линии явленного и философия сокрытого). Она не активна, потому мы и утверждаем, что скрытое начало в рассказе, как правило, доминирует. Идея, так сказать, ещё не внедрена, она лишь в стадии оформления в творческом воображении писателя. В известном смысле она виртуальна.

Небезынтересно проследить за тем, как лексикон знаков Фаулза на глазах у читателя превращается чуть ли не в специализированный словарь символов, в котором отдельные слова и выражения обретают форму клише, становясь своеобразной игрой смыслов. Так даёт о себе знать авторская дихотомия. Она находится на грани между внешним видом слов, видимых и относительно легко распознаваемых, и символом-образом – его внутренней формой, истинной реальностью, скрывающейся за видимостью.

Однако со временем рабочая гипотеза перерастает в утверждение, а затем и в авторское убеждение. Она начинает носить деятельный характер и манифестируется в единстве внешнего и внутреннего. До определённого эпизода в рассказах читатель словно предугадывает мысль Фаулза, пытаясь ухватиться за неё и даже спрогнозировать ход всех дальнейших событий. Он чувствует, выражаясь известными словами Добролюбова, «биение пульса» в излагаемой формуле. Но неожиданно выясняется, что автор вводил своего читателя в заблуждение, который попадает в лабиринт умело сплетаемой паутины. Это и есть один из основных фаулзовских парадоксов мышления, суть которого заключается именно в том, что писатель с разлёта резко меняет мысль, переводя её в совершенно новый ракурс. В определённый, точнее, последующий момент, знаковые свойства, предшествующие той или иной парадоксальной идее, обретают более зримые очертания, стержневые мысли как бы наделяются признаками активной скрытой силы, энергии, передающейся читателю. Эту мысль нередко можно заметить в рассказах Фаулза на конкретных примерах.

В некоторых новеллах Фаулза анализируемого цикла один из героев порою подвергается своеобразному ритуалу, суть которого состоит в прохождении определенного пути от известного к неизвестному. Предложенная Фаулзом формулировка основной идеи в «Башне...» *«секретный мир, проникновение в который повлекло за собой суровые испытания, но наградой явилось самопознание»* [106, с.35]. Катализатором этого движения от банального к таинственному служит *«великая алхимия знаков»* [152, с.175],

частью которой является семиотическая атмосфера непредсказуемого, усиленного реальным или воображаемым обманом. *«В любом тайном сговоре есть что-то знаковое»* [152, с.346].

Активное взаимодействие читателя со знаковой структурой текста для постижения истинного смысла произведения – это важная тема в «малой прозе». Причём, опорным является тот факт, что существует нечто в самой природе литературного творчества, что активизирует читательское воображение. Подмечено критиками, что некоторые предложения в новеллах вызывают разный по ассоциативности образ в каждом читателе. На это, собственно говоря, и направлена «семиотическая схема», она так проецируется в читательском сознании. Это необходимое взаимодействие читателя и автора, когда один намекает, а другой облачает этот намек в конкретную форму, - *«привилегия словесной формы»* [152, с.170].

Далее, новелла Фаулза «Элидюк» аллегорично пересоздаёт сюжетно-фабульную основу одной из стихотворных новелл (лэ) любовного и по большей части фантастического содержания, сочинённых англо-нормандской поэтессой, назвавшей себя Марией Французской.

На парадоксальность образов в этой новелле обратила внимание критик Н.Г.Владимирова. В частности, она указала, что Фаулз, будучи верным некоторым традиционным принципам модернизма, использует здесь такой приём, как интертекстуальность. Владимирова называет это несколько по иному – прототекстом, комментируя, что на этой основе в «Элидюке» создаётся новый текст, который, перемещаясь из одного культурного контекста в другой, приобретает черты парадоксальной модели культуры, но ведёт себя этот текст тем не менее вполне самостоятельно. Он имеет текстовые и метатекстовые элементы. *«Будучи динамичным, внутренне противоречивым явлением, текст проявляет свои особенности не только во взаимодействии с метатекстом, но и в процессе взаимодействия внешнего текста с текстовыми структурами в имманентном мире данного произведения»* [22, с.99-100].

Дополняя мнение этого критика, отметим, что парадоксальность текста в новелле «Элидюк» определяется посредством обращения к средневековому произведению методом сокрытия одних идей в угоду манифестации других, домысливаемых уже самим читателем. Создание такого парадоксального текста помогло Фаулзу намеренно создать современную повесть о древности, но в ней оригинальным образом синтезируются приёмы как традиционной, так и новейшей поэтики. Такого синтеза не наблюдалось в рассказах Моэма. И вовсе не потому, что он не опирался на мифологизм античных источников, психоанализ З.Фрейда или архетипы коллективного бессознательного К.Г.Юнга, а, скорее, по причине такой последовательности воплощения в своём творчестве модернистских или постмодернистских приёмов.

То, что данные признаки – не случайность, доказывает, на наш взгляд, та же самая идейная направленность на создание парадоксальности тем или образов в «Бедняжке Коко» Фаулза. Сюжетно-композиционная организация новеллы, и само слово подчинены задаче внутритекстового проявления повествующего «Я», выявлению познающего мир сознания. Ход всего повествования новеллы опирается в большей степени не на логическую связь излагаемых событий, а на проявление психологических феноменов, законов мышления и психики рассказчика. Как и в «Элидюке», текст и метатекст в «Бедняжке Коко» пересекаются через образ пути героев и автора. В данной новелле любопытными представляются плавные переходы повествователя в той или иной тип дискурса. Первый повествовательный ракурс отделен графически и как будто закреплен за автором, второй за одним из действующих лиц - за писателем, оказавшимся в полном одиночестве на вилле своих друзей и внезапно обнаружившим присутствие некоего незваного гостя.

Но эта система обнаруживает стремление к перестраиванию, как только начинается общение главных героев. Происходит своего рода пульсирующее движение от отстраненного взгляда до иллюзии близости, неразличимости героя и автора. Такой монтаж ракурсов призван дать целостный взгляд на окружающий мир. Этому в какой-то мере способствует то самое циклическое

движение, о котором мы говорили выше. Связано оно со сменой чисто грамматического времени: от неопределенного как фона, к прошедшему как «общего плана», резюмирующему предыдущие события и к настоящему как «крупному», в чем угадывается некая кинематография. Впрочем, это не должно нас удивлять, потому что тема искусства и кинематографии, во-первых, целиком и полностью посвящена первая новелла в «Башне», во-вторых, она проскальзывает и в других повестях, хотя и пунктирно. Автор анализируемой новеллы не только таким способом (смещения двух стилевых пластов и поэтик) создаёт текст, но и «правит» его по ходу, одновременно комментируя, оценивая, и как бы самостоятельно становясь одним из его персонажей.

Более того, автор-рассказчик берет на себя бремя оценки со стороны. Создавая образ главного героя – молодого грабителя, Фаулз обращается к образу шекспировского Калибана, настаивающего на уничтожении книг Просперо, ибо только тогда можно будет уничтожить и его самого. Поистине акт вандализма совершает молодой воришка у Фаулза, сжигая рукописи рассказчика с таким трудом собиравшего материал для будущей книги. *«Я приближался к завершению честолюбивого замысла всей жизни – исчерпывающей биографии Томаса Лава Пикокаи критического анализа его творчества»* [106, с.116]. Трудность однозначной оценки поступков молодого человека неоднократно ставят в тупик и составляют основной предмет размышлений рассказчика: *«Этот поразительный парадокс слова и поступка, заложенный в ситуации, вежливый разговор, пока он обворовывал комнату. Это наверняка достаточно осознанное противоречие в его взглядах; это перескакивание с одной темы на другую»* [106, с.117].

Отмеченное подвело нас к мысли о том, что парадоксальное осмысление феномена английскости в «Бедняжке Коко» необходимо рассматривать в контексте изучения проблемы взаимоотношения словесного и визуального средств художественного изображения. Причём, углублённая авторская сосредоточенность на внутреннем психологическом состоянии своего героя образует сюжет, в котором парадокс поведения молодого человека словно

отсвечивается эффектом иронии. Текст даёт тому немало характерных примеров.

У нас есть все основания полагать, что проблема английскости в такой степени волновала Фаулза, что он продолжил разработку этой темы и в следующей по хронологии новелле «Туча», которая обыгрывается на стыке взаимоотношений англичан и французов. Нам известно, что Франция глубочайшим образом сформировала мировоззрение Джона Фаулза как человека и как писателя. Но влияние этой страны не исчерпывается только изысканностью, остроумием, элегантностью, разнообразием литературы, политической и социальной структуры страны, ее винами, едой, тонкостью и изобильностью ее *art de vivre*. Во всех контактах писателя с этой страной, по его же собственному признанию, присутствует «привидение», то есть то, что невозможно познать до конца и то, что привлекает и доставляет наслаждение. Более того, автор «Тучи» не желает переставать видеть Францию иностранной страной, поскольку «привидение», о котором он упоминает, воспринимается им как наиболее существенная часть истинной и непреходящей любви, как между людьми, так и между нациями. Для Фаулза существуют две Франции: «Франция» и «Моя Франция». Во второй нет библиотек, замков, музеев, автострад, нет литературных связей, нет друзей «во всяком случае, в человеческом обличье». *«Моя Франция состоит из бесконечных и малоизвестных сельских просторов с их крохотными городками и затерянными в глуши деревнями, чем отдаленнее такая деревня, тем лучше»* [106, с.79].

Таково «лицо» воображаемой Франции в новелле «Туча». С начальных абзацев новеллы автор обращает внимание на присутствующие диссонансы. Первый из них – «Центральная Франция и сугубо английские голоса». Данный контраст парадоксальным образом выявляет разность двух образов мышления, мироощущения, потребностей. Это, кстати, приближает Фаулза к провозглашенной им заветной цели – быть «мега-европейским писателем», а также испытать положение *«Атланта: отыскать равновесие, гармонию, полное согласие между силою Атланта и весомостью его мира»* [106, с.80]. Сравнение

исконных традиций выдает стремление автора вновь открыть «свою собственную английскость», а также выразить презрение к неистребимым английским провинциалам, полагающим, что Франция - всего лишь *«банальный малый Трианон по сравнению с прочной серой громадой нашего Виндзорского замка»* [106, с.81]. Здесь французы критикуют англичан. Так, один из героев Пол, называя Англию глубоко пуританской страной, воспринимает французский пейзаж как *«прекрасное место, чтобы забыть обо всех стеснениях жизни»* [106, с.81]. Устами Пола автор иронично критикует излишний конформизм англичан, выражающийся «так нелепо и рабски» в манере говорить, вести себя и одеваться. Пассивности и вере «жутчайшей нации конформистов». Пол противопоставляет активность французов, которая так и рвется наружу как в политической, так и в личной сфере взаимоотношений.

Когда Пол со свойственным ему снобизмом и чванством рассуждает о мнимом превосходстве англичан над французами, он вдруг ловит себя на парадоксальной противоречивости, казалось бы, совершенно обыденных вещей. Куда заводит ход его мыслей? – хочется нам задаться вопросом. Сам себе герой признаётся, что англичане – это самая «архи-централизованная нация в Европе». Но тут же спохватывается: *«Как же так, но кто, кроме нас, столь рабски и нелепо может выражать свой конформизм. Между тем французов в основном беспокоит лишь качество продукции и способы приготовления пищи, тогда как англичан более заботит, насколько корректно одеты сотрапезники, надлежащим ли образом, изящно ли сервирован наш стол»* [106, с.69]. Вот так Пол и приходит к парадоксальности собственных выводов. Оказывается, англичане *«страшно путаются в вопросах идеи и мифа о централизованной Франции»* [106, с.69].

Тем самым парадоксальность рассуждений главного героя новеллы «Туча» по вопросам государственности, заметим, немаловажной для консервативной Англии проблемы, проявляется в форме сопоставления двух традиций.

А на уровне текста рассматривается через уже знакомую нам проблему взаимоотношения словесного и визуального средств художественного изображения.

Так, огромная пропасть видится автору между французской и английской традициями использования языка: *«всепроникающее влияние метафорического на первую и буквального на вторую, восприятие жизни через интеллект, формы и концепции, и восприятие жизни такой, какой она видится. Слова как чистейшая алгебра, слова как нечто практическое... Поверхностные смыслы легко перетекают из одного языка в другой, однако они не совпадают и никогда не могут полностью совпасть»* [106, с.73].

К тому же в той же новелле открытому обнажению важной для автора экзистенциалистской ситуации подчинен интертекстуальный приём текста в тексте. Это включение в новеллу сказки, которую рассказывает Кэтрин маленькой Эмме. При такого рода включениях *«текст мыслится как отграниченное замкнутое в себе конечное образование»* [62, с.74]. Одним из основных его признаков, по мысли Лотмана, является наличие специфической имманентной структуры, что влечет за собой высокую значимость категории границы («начала», «конца», «рампы», «пьедестала», «кулис» и т.п.). С этой точки зрения, сказка Кэтрин имеет четкие границы. В ней выделено начало в виде традиционного сказочного зачина: «Жила-была принцесса».

Для более ясного понимания поэтики новеллы существенно, что перед нами текст одного жанра, помещаемый в пространство другого. Причем важно, что в межтекстовое взаимодействие вступают самый архаический жанр - сказка и один из самых динамичных - новелла. «Ситуация жанра» в жанре как одного из проявлений общей ситуации «текста в тексте» определяют процессы взаимного влияния и перестройки как «памяти-жанра», вторгающегося в повествование, так и основного романного текста. «Память жанра» и неизбежное стремление к его обновлению в условиях изменившейся картины мира – двунаправленный процесс. Он не ограничен пределами поэтики этого «иноного» жанра, но включает в сферу своего действия и принимающий текст, изменяющий меру его условности, масштабы и принципы «художественной

изобразительности». *«Парадоксальность и новаторство одновременно состоит в том, что признаки одного жанра словно перестраиваются по закону другого»* [62, с.117] – замечает Ю.М. Лотман. Исследователь дополнительно конкретизирует, «этот по сути своей парадоксальный жанр» органично может вписаться в новые семиотические структуры и одновременно с тем сохранять память о других системах кодирования. Однако, *«следствием действия «метажанрового принципа обновления» может быть утрата, стирание из «памяти жанра» ряда наиболее ярких, характерных его признаков»* [62, с.118], что и происходит в сказке, рассказываемой Кэтрин.

Она утрачивает многое из своей жанровой памяти. Из характерных признаков интертекста, таких, как, четко обозначенные границы, сказка имеет только верхний предел (о зачине говорилось выше). Концовка же четко не маркируется как завершение сказочного эпизода в ином новеллистическом измерении, напротив, она переносится в него. Это достигается путем особой темпоральной организации: из прошлого в настоящее и будущее. *«Принц и принцесса никогда не состарятся.*

Останутся семнадцатилетними, пока снова не встретятся». «И все еще тянется, все эти годы и годы» [106, с.71]. Кэтрин успокаивает девочку, рассказывая ей о будущем принца и принцессы, уверив в том, что «завтра или послезавтра» он придет к ней.

Наряду с глубинными сущностными элементами и их отражением в тексте присутствуют здесь и легко угадываемые элементы фольклора, точнее, сказки. Прежде всего, перед нами сказка рассказываемая, творимая на глазах читателя и слушателя. Это подчёркивается и «детской требовательностью Эммы к соблюдению ритуалов», её нарочитой позой и крайней заинтересованностью в том, что она сейчас услышит и предваряющим сказку диалогом между Эммой и Кэтрин, где формируется установка на увлекательность, таинственность и, конечно, парадоксальность сюжета: «А конец будет счастливый?» – «Подождём и узнаем». Концовка сказки имеет двойную трактовку.

С одной стороны, смысл ее размыт, потому что зависим от сюжета жизни Кэтрин, а ее история в момент рассказывания не завершена. С другой стороны, последнее предложение новеллы, взятое из сказочного повествования, обрекающее принцессу на беспомощность и гибель может быть трактовано как завершение новеллистического, а вместе с теми сказочного повествования, лишаящего читателя всякой надежды на будущее. Но, обратившись к этимологии заглавия, которое «конденсирует» содержание и идейное значение текста в компактной лингвистической форме, мы осознаем последнюю точку зрения несостоятельной. Английское слово «cloud» переводится на русский язык как «туча» (о негативной коннотации этого перевода говорилось выше). Второй перевод «cloud» – «облако» практически не несет негативных ассоциаций и сопрягается с феноменом явления временного, после которого обычно наступает просветление. Так в подтексте сказки проявляется ее «ориентированность на утверждение мира моральных ценностей» и надежд на лучшее. Всё связано с парадоксом.

Так, метажанровая структура новеллы и «маргинальный» в современной литературе жанр сказки, текст и подтекст, переплетаясь между собой, осуществляют совместно работу по нюансировке и генерализации смысла в нерасторжимом единстве новеллы в целом. Изменение «меры условности» и подвижность переходов от первичной к вторичной условности, благодаря наличию «текста в тексте» и метажанрового взаимодействия создают многоуровневую масштабность осмысления.

Некоторые мотивы в новеллах Фаулза под углом исследования парадоксальности тем или образов, осуществлены в координатах поэтики произведений Достоевского. Мы имеем в виду тот факт, когда не столь важно и принципиально, «кто убил-с», но автора в основном волнует метафизика преступлений, сопутствующая тому атмосфера или природа парадоксальных поступков.

Мы уже сказали о бегстве в «никуда» юного художника из «Башни...». В новелле «Энигма» тщательно разработан тот же парадоксальный сюжет.

Первый и основной полюс читательского напряжения связан с разгадкой исчезновения Филдинга. Бесследное исчезновение Джона Маркуса Филдинга, пятидесяти семи лет, богатого, счастливого в браке, преуспевающего в Сити магната, землевладельца традиционного деревенского помещика, одним словом, *«идеального образчика себе подобных»* [106, с.111] повергает в шок всех знавших его людей. Ни жена, ни секретарша, ни дочери, ни прислуга, ни коллеги не могут пролить свет на это дело. Все предположения (реальные и фантастические) отрезают путь к разгадке. В «Энигме» тем самым парадоксально проявился симбиоз русской традиций романов Достоевского «Преступление и наказание», «Братья Карамазовы», американского детективного рассказа Р.Киплинга а также новелл, идущих от Г.Честертон и К.Дойла.

И это отнюдь не механическое совпадение. Откровенно восхищаясь парадоксальностью выводов Шерлока Холмс, Джон Фаулз, надо думать, заимствовал многое из техники построения детектива у К. Дойля, по крайней мере, перенял логику и анти-логику, как основополагающие принципы. Согласно первому, из беседы героев исключается все, что не имеет прямого отношения к поступательному ходу новеллы или тем чертам персонажа, которые поддерживают этот ход.

Второй, не менее важный принцип предполагает наличие двух четко охарактеризованных и по темпераменту противоположных выразителей идей автора: знаток детективного дела скрытный Дженнингс и откровенная и проникательная Изобель, играющая роль главного создателя напряженности и таинственности, очень чётко схватившая самую суть проблемы, легко расставляющая все точки в деле и указывающая даже на место гибели Филдинга.

Основной механизм ментальности англичанина автор «Энигмы» видит в обычае *«уходить, отходить в сторону, причем то, от чего англичанин отстраняется, есть всегда тот аспект его сути, та компрометирующая его публичная репутация, что отчасти из-за личной лености, отчасти в силу*

исторических и социальных обстоятельств сдался на милость ноттингемского шерифа. Противостояние англичанина строится, прежде всего, по отношению к определенной части самого себя и только потом уже всем другим» [106, с.110].

Характеристика Дженнинга в новелле разработана созвучно известной фаулзовской концепции англичанина. Она парадоксально в том смысле, что в своих ответах следователю герои, с одной стороны, тоже «уклончивы», сознательно высказываются туманными намеками и невразумительными обиняками. С другой – они все это время *«не перестают наблюдать, как их собеседник теряется, безнадежно заблудившись среди деревьев» [106, с.113].* И Миссис Филдинг, и ее дочери, и миссис Парсонс и им подобные составляют «единый фронт» против чужака Дженнинга. Честность, умеренная откровенность, быстрый и взыскательный ум в сфере личностных отношений и эмоций, восприняты Дженнингом как *«некий потенциал. Он, словно земля залежная, ожидает невероятной богини поля пшеничного» [106, с.113].* Внутренние помыслы героя позволяют Изобель увидеть ситуацию мистера Филдинга изнутри, понять ее. С появлением Изобель во второй условной части новеллы повествование переключается с описания от третьего лица на движущий действие диалог, в корне изменяющий динамику новеллы, ведя ее к разгадке.

Усложненность смысловых пересечений текста новеллы и выдуманного романа подчеркнута и усилена, дополняющими друг друга и разрабатывающими главные мотивы, заглавием и эпиграфом. «Enigma» как лейтмотив входит в текст (впервые появляясь в заглавии), связывая его на содержательно-смысловом уровне. Как отдельная лексическая единица слово «enigma» несколько раз повторяется в тексте. Процессуальная и субстанциональная стороны понимания выявляются в единстве через сущностный смысл взволнованности и напряженности новеллы. Свое понимание феномена «тайна» автор неразрывно связывает с понятием Бога. Отвергая идейно пристрастного вмешивающегося в дела мира Бога, автор признает

божественную активность другого рода: *«Бог отсутствует, но его небытие вездесущее и повсюду оказывает воздействие. Как атом состоит из положительных и отрицательных частиц, так и каждая вещь состоит из своего собственного существования и несуществования. Так же и «Бог» присутствует своим отсутствием в каждой вещи и в каждом мгновении. Это темная сущность тайна, бытие-небытие даже простейших предметов»* [106, с.116]. Суть тайны в обыденной жизни - в «вездесущем отсутствии Бога». Подобно самому Фаулзу, Изобель в своем вымышленном романе, трактуя причины исчезновения Филдинга, отвергает прием греческих трагедий *deusexmachina*, называя его «не подлинным искусством и жутким жульничеством». Героиня выдвигает на первый план доктрину *deusabsconditus*-Бог, который пропал. Мистер Филдинг, ощущая себя *«второстепенным персонажем в этой скверной игре»*, *«винтом высокого класса в поддельной машине»*, *«полным, нелепым неудачником»* [106, с.114], исчезает в небытие, наслаждаясь в этом бессмертии и этой тайне самим собой, черпая из них энергию, ибо *«тайна, неведение – это энергия»* [106, с.115].

Художественное мышление, по Фаулзу, ориентировано на особый тип идеального, на вариативное освоение действительности. С точки зрения классической материалистической теории познания, идеальное – это та же действительность, но очищенная от случайного. С точки зрения логики творческого процесса, в произведении нет места случайному. Однако, если творческий процесс и произведение рассматривать с точки зрения приближения, то в этом аспекте художник, по Фаулзу, следует за создателем - оставляет все на волю случая. Согласно принципу вариативности «идеальное» может выступать в качестве одного из вариантов реального. Этим объясняется наличие «идеальных» концовок в много вариативных завершениях фаулзовских произведений.

В новелле «Энигма» одним из составляющих компонентов концепта «тайны» (идеального), окутанного ореолом непостижимости, выступает его противоположность - реальность. Ставя загадку во главу угла, Фаулз не лишает

новеллу реалистичности и будничности. С этой целью он приземляет тональность новеллы, сопровождая ее описанием скучных реалистических подробностей из жизни мистера Филдинга, жены, сына, секретарши.

Эпиграф, как универсальная истина, приложимая к целому ряду разнообразных ситуаций новеллы представлен высказыванием в форме риторического вопроса из классического текста философии даосизма. Его основным понятием считается единственный путь вещей, не зависящий ни от Бога, ни от людей и являющийся всеобщим законом движения и изменения мира. Эпиграф вводит в текст скептическую ноту, приземляя и оттесняя феномен загадочности, что особенно ощутимо в двухвариантном завершении концовки новеллы. Первый вариант «идеален» в том смысле, что он одновременно отвечает и не конкретизирует вопрос, поставленный в эпиграфе. Второй вариант, так сказать, более реалистичен – исчезновение Филдинга оказывается вполне объяснимым и закономерным явлением. Интерес читателя ослабевает и переключается на ход повседневной жизни. Концепт тайны размывается и само слово «enigma» из ярко эмоционально окрашенного обретает нейтральную коннотацию.

Итак, подведём краткие итоги второй главы.

Моэм всегда сконцентрирован на изображении отдельного человека. «Скрытый» автор обладает всей полнотой информации о героях, чаще всего он озвучивает точку зрения реального автора. Моэм проповедовал «принцип реальности», который основан на тщательном отборе жизненного материала, на сочетании факт и вымысла. Помимо реалистичного сюжета, достоверность в произведении достигается и за счет образа героя. Правда, Моэм был невысокого мнения о человеческой природе вообще, он заметил, что читатели обращают внимание, в первую очередь, на отрицательные стороны персонажа.

Наряду с «принципом реальности» Моэм придерживался «принципа достоверности». Реализация принципа достоверности возможна, по Моэму, посредством повествования от первого лица. При этом «автор становится ближе к читателю», в подтексте появляется образ сотоварища, с которым читатель или

соглашается, или спорит. Повествование от лица «скрытого автора», который объективирует рассказывание, сменяется повествованием от первого лица, когда появляется образ рассказчика, непосредственного участника ситуации.

В свою очередь содержательно-структурное единство новелл Фаулза из анализируемого сборника «Башня...» обеспечивается через осмысление феномена английскости на всех текстовых уровнях: тип повествования; фабульно-сюжетное соотношение вымысла и парадокса, интермедальность (живописные аллюзии), интертекстуальность (литературные аллюзии, приём «текста в тексте»). Парадокс и ирония в новеллах Фаулза дают о себе также знать двуликостью героя, когда он в различных ситуациях раздваивается, поведение человека становится диаметрально противоположным первоначальному замыслу.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Итак, проведенное исследование позволяет нам прийти к некоторым выводам и обобщениям согласно вынесенным положениям.

Мозэм в своих рассказах предостерегал от интерпретации повествователя как фигуры, абсолютно свободной от реального художника, он считал, что «я-повествователь» также придуман автором, как и другие персонажи, с которыми рассказчик вступает в те или иные отношения. В некоторых рассказах цикла Мозэм-писатель не скрывает своего мнения, он его открыто озвучивает. Этот вывод основан на сравнении художественной и эпистолярной прозы писателя.

Мозэм полагал, что успех рассказов всецело зависит от степени присутствия самого автора, от отпечатка его личности, от его выбора типа характера и сюжета. При этом он обращал особое внимание на характерную «индивидуализацию персонажей», необходимость пристально вглядываться в человеческую природу, смотреть на характер изнутри, потому что скользящий взгляд снаружи не заставит читателя поверить в достоверность характера. В XXI столетии пожелание Мозэма может показаться слишком простым, но это позиция писателя, которой он следовал.

Романный опыт научил Мозэма выстраивать лаконичную диалогическую речь персонажей и минимально использовать описательные прилагательные, что не мешало точно передавать атмосферу коммуникативного акта, и такие лапидарные диалоги были не менее информативны, потому что каждая реплика в тексте не столько точно выражала желаемое, сколько являлась намёком на него.

Отсюда специфические особенности речи и книжных предпочтений моземовских персонажей напрямую зависят от их профессиональной деятельности и социального статуса. Писатель выделил три составляющие совершенства стиля: простой, доступный язык, искусство письма и ясность, благозвучие. В рассказе «Макинтош», объясняя причину собственного

внимания к равновесию сюжета и манеры письма, он говорит, что постоянно представляет себе читателя.

В рассказе «Рыжий» блестяще продемонстрировано разноречие внутри единого языкового поля: Нейлсон говорит о себе, что он человек «сентиментальный», а шкипер его не понимает, что вызывает «насмешливый огонек» в глазах шведа. Шкипера поразила «масса книг», но, вспомнив, что о Нейлсоне отзывались как о человеке «со-странностями», он отважно начинает беседу о чтении как о достойном занятии, тем более что хозяин говорит, что от книг «нет вреда». Вот только читают они разные вещи: у Нейлсона вся комната была занята полками с книгами, а шкипер регулярно получает «Сатердей ивнинг пост». Комизм достигается за счет того, что возникает культурный диссонанс, который понимает Нейлсон и которого полностью не осознает шкипер, хотя он был «смущен» видом комнаты с книгами.

Рассуждая об аналогичных функциях литературы и искусства, Фаулз в своих новеллах из сборника «Башня из Чёрного Дерева» считал необходимым исправлять изъяны и недостатки общества. Цели художника видятся Фаулзу в описании внешнего мира, выражении своего мнения об этом внешнем мире и собственных ощущений о себе. Противопоставляя творящих искусство личностей, Фаулз определяет их как гения и ремесленника. Одним из главных критериев различия их произведений писатель видит в содержании. Произведения гения, считает он, отмечены богатым человеческим содержанием, для которого он вырабатывает новые образы и технические приемы, создает новые стили. Он считает себя уникальной вспышкой в пустыне банальности. Автор ощущает в себе таинственный источник вдохновения или даже одержимость. Ремесленник, в свою очередь, согласен довольствоваться традиционными материалами и техникой. Чем он хладнокровнее, тем лучшим ремесленником он станет. Предмет его удовольствия – это прежде всего мастерство исполнения. В противопоставлении двух групп художников, творящих себя и других, воплощенных в образах двух живописцев, представленных разными поколениями и школами – Дэвида Уильямса и Генри

Брэсли - раскрывается тема нерасторжимости жизни, литературы и искусства в новелле. Специфика выявления подобного противопоставления обеспечивается особым способом организации внутритекстового проявления «я» обоих художников.

В новеллах Фаулза большое значение придавалось подтексту и парадоксальности в рамках обращения к мифологическим источникам. Внутренний смысл национального мифа, по мысли писателя, это метаморфозы отступления и бегства, в которых английский художник обретает одновременно и «потаенное убежище», и «укрепленный редут». Таков, по Фаулзу, и вектор самой английскости, дающий о себе знать на уровне поэтики.

Характерно что показатель английскости волновал двух писателей. Но Моэм делал главный упор на описании национальных ритуалов и церемониалов; Фаулз – для понимания специфики словесного изображения и текста. Поэтому в рассказах Моэма подтекст, парадокс и ирония выявляются в основном на уровне портретной характеристики героев. У Фаулза эти признаки многократно перекодируются и обретают значение необъяснимой тайны, загадки. «Тайна» или неведение, по Фаулзу, – это энергия. Как только тайна объяснена, она перестает быть источником энергии. Если мы задаем достаточно глубокие вопросы, наступает момент, когда ответы, «если они могут быть даны, убивают». Такое перекодирование связано с усложнением жанровой структуры новеллы, а именно сочетанием в ней поэтики психологического, нравоописательного и некоторых элементов детективного жанра. Но в том и другом случаях мысль, которая выражена в тексте с помощью ведения парадоксальных деталей, привлекает наше внимание необыкновенной двойственностью своего подхода к специфической трактовке в произведении в целом. Эта важная и актуальная на сегодняшний день проблема стимулирует ответы читателей ответов на поставленные в диссертации вопросы.

Оба писателя хотя и в разной степени, всё же ориентировались на абстрактные гуманистические образцы литературы. При этом достаточно свободно обращаются с теми традиционными текстами, которые зачастую они

использовали в качестве основы. Отмечено, что большинство критиков не относят Моэма к «социальным писателям»; Фаулза же непременно записывали в этот актив верно полагая, что его новеллы в основном носят притчевый характер. У Моэма не наблюдается притчевое начало. Его рассказы больше напоминают повести. При внимательном чтении обнаруживаешь обоюдное стремление прозаиков к полемике по вопросам современной культуры или политики. Однако следует констатировать, что «подгонка» под идеологизацию далеко не самая сильная сторона дарования названных художников слова. Указанные сочинения Моэма и Фаулза в первую очередь отражают такие глобальные проблемы, как «Личность и цивилизация» и «Человек и прогресс». На выяснение более частных вопросов этих эпохальных проблем в сущности и было направлено всё их творчество.

Вместе с тем Фаулз в публичных выступлениях нередко говорил о своей приверженности мифотворчеству. Причём миф писатель трактовал как важную информацию к теоретическому размышлению о судьбах человечества, называл ключом к существованию, открывающим конечный смысл бытия и вбирающим в себя жизненный опыт целиком и без остатка. Недаром вершиной эстетических достижений в искусстве Дж.Фаулз считает «Одиссею» Гомера и «Бурю» Уильяма Шекспира. В первую очередь это мифы, помогающие воссозданию внутреннего «я», обладающие глубинной и генетической памятью. Именно потому ведущими у английского писателя являются некоторые мифологемы, как-то: остров, робинзонада, различные странствия.

Сталкивая в рассказах и новеллах различные культурные эпохи и способы мировидения, авторы конструируют ситуации таким образом, что они становятся многозначными. Писатель обнажает сложности человеческой природы и их судеб. Свет и тьма, многообразие личности, сочетание низкого и высокого в душе – вот те опорные инстанции, которые помогают писателю открывать красоту и многомерность жизни.

Моэм и Фаулз умышленно снимают, стирают грани между вымыслом и реальностью. Было показано, что писатели творят символами, намеками,

знаками, наслаждаясь найденной удачной деталью, пробуждают мыслительные процессы в сознании читателя, интригуя его очередными, привлекательными сценами, не оставляя его равнодушным к происходящему в повествовании.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

На азербайджанском языке:

1. Abdullayeva, Y.A. Böyük Britaniya və Azərbaycan postmodernist romanı keçmiş və müasirliyin dialoqu müstəvisində: [Elektron resurs]. // Gənc tədqiqatçıların IV Beynəlxalq Elmi Konfransının Materialları, – Bakı, – 2018. – s.824-825 URL: <http://yric.az/2018/books/2017/2.pdf>
2. Əliyev, R. Ədəbiyyat nəzəriyyəsi. / R.Əliyev. – Bakı: Mütərcim, – 2008. –360 s.
3. Həsənova, K. Postmodernism as the Main Movement of the 20th Century: [Elektron resurs]. // Gənc tədqiqatçıların IV Beynəlxalq Elmi Konfransının Materialları, – Bakı, – 2018. – s.845-846 URL: <http://yric.az/2018/books/2017/2.pdf>
4. İbrahimova, X.A. XX əsr ingilis ədəbiyyatında bioqrafiya janrı: / filologiya üzrə fəlsəfə doktoru dis. avtoreferatı/ – Bakı, 2021. – 28 s.
5. İngilis ədəbiyyatı antologiyası: [İki cildə]. / Tərtib edəni və ön sözün müəllifi: Ağayev Zeydulla. – Bakı: Şərq-Qərb, – c.I. – 2007. – 336 s.
6. İngilis ədəbiyyatı antologiyası: [İki cildə]. / Tərtib edəni: Ağayev Zeydulla. – Bakı: Şərq-Qərb, – c. II. – 2007. – 320 s.
7. İsmayılova, A.A. İki əsrin (XX və XXI) dönüşündə ingilis ədəbiyyatının inkişafının xüsusiyyətləri // – Bakı, ADU-nun Elmi Xəbərləri, – 2008. №6, – s.188-194.
8. İsmayılova, A.A. Ön söz. The XX Century English Literature. / A.A.İsmayılova. – Bakı: Mütərcim, – 2014. – 500 s.
9. İsmayılova, G. Somerset Moemin “Piroqlar və Pivə” əsərində yazıçı Driffild obrazının prototipi // – Bakı: BDU, Dil və ədəbiyyat Beynəlxalq elmi-nəzəri jurnalı № 4, səh 99-101
10. Quliyev, Q.H. XX əsr ədəbiyyatşünaslıq konsepsiyaları. / Q.H.Quliyev. – Bakı: – 2012. – 344 s.
11. Quliyev, Q.H. Postmodernizm. // “Azərbaycan” jurnalı, – 2005. №9, – s.172-181.

12. Yusifoğlu, R. Müasir ədəbi proses və ədəbi tənqid / R.Yusifovlu. – Bakı, – 2014. – 174 s.

На русском языке:

13. Алексеев, М.П. Литература средневековой Англии и Шотландии. / М.П.Алексеев. – М.: Высш.школа, – 1984. – 351с.
14. Алескерова, И.К. Сравнительно-сопоставительный анализ малой прозы С.Мозма и Дж.Фаулза // – Днепропетровск, Вісник Університету імені Альфреда Нобеля, Серія «Філологічні науки»,– 2018. №1(15), – с. 44-50.
15. Аникин, Г.В. История английской литературы. / Г.В.Аникин, Н.П.Михальская. – М.: Высшая школа, – 1985. – 431 с.
16. Архангельский, А.Н., Русская литература XIX века. / А.Н.Архангельский, Ю.В.Лебедев. – М.: Дрофа, – 2000. – 508 с.
17. Бахтин, М.М. Вопросы литературы и эстетики: Исследования разных лет. Избранные статьи. / М.М.Бахтин. – М.: Художественная литература, – 1975. – 502 с.
18. Бахтин, М.М. Проблема текста в лингвистике, филологии и других гуманитарных науках. Опыт философского анализа / М.М.Бахтин. Эстетика словесного творчества / Сост. С.Г.Бочаров. Примеч. С.С.Аверинцева и С.Г.Бочарова./ – М.: Искусство, – 1979. – 348 с.
19. Бахтин, М.М. Проблемы поэтики Достоевского. / М.М.Бахтин. – М.:Советская Россия, –1979. – 318 с.
20. Бурсов, А.А. Английский рассказ. Конец XIX – начало XX века. / А.А.Бурсов. – Иркутск: Издательство Иркутского университета, – 1991. – 296 с.
21. Бурцев, А.А. Судьбы английского короткого рассказа // Вопросы литературы, – 1987. №6(133), – с.257-264
22. Владимирова, Н.Г. Игра и ответственность выбора в романах Дж. Фаулза // Условность, созидающая мир, – Великий Новгород, – 2001. – с. 63-124.
23. Владимирова, Н.Г. Интертекстуальность как предмет рефлексии

- метакритики. // Условность, созидая мир, – Великий Новгород, – 2001. – с. 127-145.
24. Владимирова, Н.Г. Образ литературы в зеркале романа (Г.Грина) // Условность, созидая мир. – Великий Новгород, – 2001. – с. 171-205.
25. Владимирова, Н.Г. Ярмарочный код в поэтике романа Великобритании (истоки и современность) // Условность, созидая мир, – Великий Новгород, – 2001. – с. 241-248.
26. Вулф, В. Современная художественная проза. / В.Вулф. – М.: Художественная литература, – 1998. – с. 488-496.
27. Голякова, Л.А. Проблема подтекста в свете современной научной парадигмы, 2006: [Электронный ресурс]. URL: www.cyberlininka.ru, с.93
28. Делез, Ж. Логика смысла. / Ж.Делез. – М.: Издательский центр «Академия», – 1995, 304 с.
29. Днепров, В. Черты романа XX века. / В.Днепров. – М.-Л.: Советский писатель, – 1965. – 411 с.
30. Долинин, К.А. Интерпретация текста. Французский язык. Изд. 3-е. / К.А.Долинин. – М.: Издательство ЛКИ, – 2007. – 304 с.
31. Дьяконова, Н.Я. Стивенсон и английская литература XIX в. / Н.Я.Дьяконова. – Л: Изд, – 1984. – 192 с.
32. Елистратова, А.А. Английский роман эпохи Просвещения. / А.А.Елистратова. – М.: Наука Москва, – 1966. – 472 с.
33. Жанровое разнообразие современной прозы Запада. / – Киев, – 1989. – 298 с.
34. Жантиева, Д.Г. Некоторые «итоги» и «точки зрения». Эстетические взгляды и творческий путь Сомерсета Моэма // Иностранная литература, – 1960. № 2, – с. 53-59.
35. Жеребин, А.И. Модернизм без берегов (дискурс о модерне в немецком литературоведении и австрийская модель модернизма) // Вестник молодых ученых (Серия: Филологические науки). СПб.: РГПУ им. А.И.Герцена, – 2005. № 2, – с. 3-10

36. Зарубежная эстетика и теория литературы XIX-XX вв., Янин В.Л. (отв. ред.). Антология - Букинистическое издание. М.: Изд-во МГУ, 1987, 512 с.
37. Зарубежное литературоведение 70-х годов: направление, тенденции проблемы /Под ред. Николай Константинович Гей, Е.А. Цурганова, Институт научной информации по общественным наукам (Академия наук СССР)./ – М.: Изд-во Наука, – 1984. – 359 с.
38. Злобина, М. Сюрпризы Сомерсета Моэма // Новый мир, – 1961. № 9, – с.70-76
39. Ивашева, В.В. Литература Великобритании XX века. / В.В.Ивашева. – М.: Высш. Школа, – 1984. – 486 с.
40. Иезуитов, А. Проблемы психологизма в эстетике и литературе // – Л., Проблемы психологизма в советской литературе, – 1970. – с. 39-57
41. Изаков, Б. Английские встречи (о встречах с Б. Расселом, Ш. О'Кейси, Г. Грином и Дж.Олдриджем) // Знамя, – 1965. № 2, – с.161-178.
42. Изер, В. «Имплицитный читатель». Немецкое философское литературоведение наших дней / В.Изер. – СПб.: Изд-во С.-Петербургского университета, – 2001. – с. 186-187
43. Ильин, И.П. Некоторые концепции искусства постмодернизма в современных зарубежных исследованиях. / И.П.Ильин. – Москва, – 1988. – 28 с.
44. Исмаилова, А.А. Поэтика романов Джона Фаулза: / автореферат дис. кандидата филологических наук/ – Баку, 1998. – 24 с.
45. Кабанова, И.В. О некоторых проблемах современного искусства в «Башне из чёрного дерева» Д.Фаулза / Реализм в зарубежной литературе XIX-XX веков /И.В.Кабанова. – Саратов: Издательство Саратовского университета,– 1983. – с.93-94.
46. Карельский, А.В. От героя к человеку: два века западноевропейской литературы. / А.В.Карельский. – М.: Советский писатель, – 1990. – 397 с.
47. Кеттл, А. Введение в историю английского романа. / А.Кеттл. – М.: Прогресс, – 1966. – 446 с.

48. Кожин, В.В. Повесть / Словарь литературоведческих терминов./ В.В.Кожин. – М.: «Просвещение» – 1974. – с. 271-272.
49. Колодина, Н.И. Лейтмотив как средство опредмечивания художественной идеи / Понимание и интерпретация текста / Н.И.Колодина. – Тверь, – 1994. – с. 140-144.
50. Корман, Б.О. Образцы изучения текста. / Б.О.Корман. – Ижевск, – 1974. – 42 с.
51. Красавченко, Т. Коллекционеры и художники / Фаулз Дж. Коллекционер / Т.Красавченко. – М.: Известия, – 1991. – 15 с.
52. Кулакова, О.К. Интертекстуальность в аспекте жанрообразования: на материале жанра фэнтези: /Дис. кандидата филол.наук. Иркутск, 2011, 242 с.
53. Курицын, В. Постмодернизм: новая первобытная культура // Новый мир, – 1992. – 226 с.
54. Кухаренко, В.А. Интерпретация текста. / В.А.Кухаренко. – Л.: Просвещение. Ленингр. отделение, – 1979. – 324 с.
55. Ладыгин, М.Б. Взаимодействие жанров и проблема романтического романа / Взаимодействие жанров в художественной системе писателя, – 1982. – с.36-51.
56. Ландор, М. Большая проза – из малой (об одном становящемся жанре в XX веке) // – М., Вопросы литературы, – 1982. № 8, – с. 75-80.
57. Левидова, И.М. О' Генри и его новелла. / И.М.Левидова. – М.: Художественная литература, – 1973. – с.104-105.
58. Лейтес, Н.С. Роман как художественная система. / Н.С.Лейтес. – Пермь, 1985. – 79 с.
59. Липовецкий, М.Н. Поэтика литературной сказки. / М.Н.Липовецкий. – Свердловск, – 1992. –184 с.
60. Литература эпохи Возрождения и проблемы всемирной литературы. // Сб. статей под ред. Н.И.Балашова. – М., – 1967. – 516 с.

61. Лосев, А.Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. / А.Ф.Лосев. – М.: Искусство, – 1976. – 367 с.
62. Лотман, Ю.М. Внутри мыслящих миров. / Ю.М.Лотман. – М.: Наука, – 1996. – 447 с.
63. Луков, В.А. История литературы: Зарубежная литература от истоков до наших дней. / В.А.Луков. – М.: Академия, – 2003. – 512 с.
64. Мисник, М.Ф. Лингвистические особенности аномального художественного мира произведений жанра фэнтези англоязычных авторов: /Автореферат дис. кандидата филологических наук / –Иркутск, 2006. – 18 с.
65. Михальская, Н. Пути развития английского романа 1920-1930-х годов. Утрата и поиски героя / Н.Михальская. – М.: Высшая школа, – 1966. 271 с.
66. Михальская, Н. Сомерсет Моэм: взгляды и творчество. В кн.: Сомерсет Моэм. Нечто человеческое. Рассказы. / Н.Михальская. – М.: Правда, – 1989. – с. 5-16.
67. Моэм, С. Записные книжки писателя. / С.Моем. – Издательство «АСТ» – 2010. – 384 с.
68. Моэм, С. Нечто человеческое. Рассказы. / С.Моем. – М.: Правда, – 1989. – 525 с.
69. Моэм, С. Падение Эдварда Барнарда (1921)"Рассказы". / С.Моем. – М.: "Правда", – 1979.
70. Моэм, С. Письма. Собрание сочинений: [в 9-ти томах] / С.Моем. – М.: Терра –«Книжный клуб», – Т. 9. – 2001. – 322 с.
71. Моэм, С. Подводя итоги. / С.Моем. – М.: Художественная литература, – 1957. – 192 с.
72. Моэм, С. Рыжий. / С.Моем. – М.: Изд.-во Мир, – 1964. – 234 с.
73. Моэм, С. Человек, у которого была совесть. /В кн.: Собрание сочинений в четырёх томах. Статьи и письма. / С.Моем. – М: Издательство «Арт-бизнес центр», - 1999.- 609 с.
74. Мыркин, В.Я. Текст, подтекст и контекст // – М.: Наука, Вопросы Языкознания, – 1976. №2, – с.86-94

75. Невский, Б., Карачарова, С. Фэнтези в России и за рубежом // Мир фантастики, – 2010. № 84, – с.53-57
76. Новикова, В.Г. Британский социальный роман в эпоху постмодернизма: /Автореферат дис. доктора филологических наук/ – Нижний Новгород, 2013. – 49 с.
77. Палий, А.А. Проблема конфликта и характера в произведениях С.Моэма 30-40-х (на материале повестей и рассказов): /Автореферат дис. кандидата филологических наук / – М., 1977. – 26 с.
78. Пальцев, Н. Суть творчества, суть чудотворства // Fowles J. The Ebony Tower. Eliduc. The Enigma. <https://www.dissercat.com/content/problemy-iskusstva-i-obraz-khudozhnika-v-tvorchestve-dzhona-faulza>
79. Пестерев, В.А. Модификации романной формы в прозе Запада второй половины XX столетия. / В.А.Пестеров. – Волгоград, – 1999. – 309 с.
80. Петрова, Н.В. Начало и его роль в организации художественного текста (на материале английских и американских рассказов начала-середины XX века): /Автореферат дис. кандидата филологических наук/ – Одесса, 1987. – 24 с.
81. Пивоварова, Е.Л. Поэтика цикла рассказов С.Моэма «Трепет листа. /Автореферат дис. кандидата филологических наук/ – Воронеж: Воронежский государственный университет, 2008. – 26 с.
82. Плеханов, Г.В. К вопросу о развитии монистического взгляда на историю. / В кн.: Г.В.Плеханов. Избранные философские произведения в 3-х тт. / Г.В.Плеханов. – М.: Издательство политической литературы, – Т.1. – 1978. – 530 с.
83. Пospelов, Г.Н. Проблемы исторического развития литературы. / Г.Н.Пospelов. – М.: – 1972. – 272 с.
84. Пospelов, Г.Н. Проблемы литературного стиля. / Г.Н.Пospelов. – М.: МГУ, – 1970. – 330 с.
85. Пoteбня, А.А. Теоретическая поэтика. / А.А.Пoteбня. – М.: Высшая школа, – 1990. – 342 с.

86. Пучкова, Г.А. Английский рассказ первой трети XX века и традиции А.П.Чехова: /Автореферат дис. кандидата филологических наук / – М., 1966. – 20 с.
87. Решетов, В.Г. «Счастливый принц» и другие сказки об Оскаре Уайльде. / В.Г.Решетов, О.М.Валова. – Киров, – 2000. – 158 с.
88. Росс, Э. Кто же были кельты // Курьер Юнеско, – 1976, январь.
89. Рымарь, Т.Н. Роман XX века /Литературоведческие термины (материалы к словарю) / Т.Н.Рымарь. – Коломна, – 1999. – с. 63-67.
90. Скороденко, В.В. Малый жанр большой литературы / Английская новелла XX века / В.В.Скороденко. – М.: «Художественная литература», – 1981. – с.3-21.
91. Смирнова, Н.А. Эволюция метатекста английского романтизма. Байрон – Уайльд – Гарди – Фаулз. /Автореферат дис. кандидата филологических наук/ – М., 2002. 25 с.
92. Соколова, Л.А. Несобственно-авторская (несобственно-прямая речь) как стилистическая категория. / Л.А.Соколова. – Томск, – 1968. – 278 с.
93. Соколянский, М.Г. Западноевропейский роман эпохи Просвещения. / М.Г.Соколянский. – Киев-Одесса, – 1983. –140 с.
94. Соловьева, Н.А. У истоков английского романтизма. / Н.А.Соловьева. – М.: Просвещение, – 2006. – 230 с.
95. Сулейманлы, М. Кочевье. Роман, повести. / М.Сулейманлы. – М.: Советский писатель, – 1986. – 272 с.
96. Тамарченко, Н.Д. Теория литературных родов и жанров. Эпика. / Н.Д.Тамарченко. – Тверь: Тверской педагогический институт, – 2001. – 72с.
97. Тишунина, Н.В. Методология интермедиального анализа в свете междисциплинарных исследований // Методология гуманитарного знания в перспективе XXI века. Материалы научн. конф. 18 мая 2001 г. СПб. Серия «Symposium». – СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, – 2001, Вып. 12, – с.149-154.
98. Томашевский, Б. Теория литературы. Поэтика: [Электронный ресурс].

URL: www.reader.boom.ru.

99. Тороп, П.Х. Проблема интертекста // Труды по знаковым системам XIV Текст в тексте. Ученые записки Тартуского госуниверситета. – Тарту, – 1981, Вып. 567, – с. 33-44
100. Торшин, А.А. Произведение художественной литературы. Основные аспекты анализа. / А.А.Торшин. – М.: Флинта; Наука, – 2019.- 256 с.
101. Тугушева, М. Предисловие к роману Сомерсета Моэма «Луна и грош». / М.Тугушева. – М.: Госиздат, – 1960. – с.3-10.
102. Тураев, С.В. От Просвещения к романтизму. / С.В.Тураев. – М., – 1983. – 256 с.
103. Фатеева, Н.А. Интертекст в мире текстов: Контрапункт интертекстуальности. / Н.А.Фатеева. – М.: 2000. – 149 с.
104. Фаулз, Дж. Аристос. Роман. / Дж.Фаулз. – М.: 2004. – 354 с.
105. Фаулз, Дж. Башня из Чёрного Дерева. Повести: [Электронный ресурс]. URL: www.html.royallib.com
106. Фаулз, Дж. Башня из Чёрного Дерева. Сборник новелл: [Электронный ресурс]. URL: https://royallib.com/author/faulz_dgon.html
107. Фаулз, Дж. «Быть англичанином, а не британцем» статья: [Электронный ресурс]. URL: <https://british-cinema.livejournal.com/256896.html>
108. Фаулз, Дж. Дэниэл Мартин // Иностранная литература, – 1989. № 12. – С. 12.
109. Филлюшкина, С.Н. Современный английский роман. / С.Н.Филлюшкина, – Воронеж, – 1988. – 187 с.
110. Хемингуэй, Э. В наше время. Сборник рассказов. Предисловие: [в 2-х томах] / В кн.: Эрнест Хемингуэй./ Э.Хемингуэй. – М.: Художественная литература, Т.1. – 1959. – 1152 с.
111. Чернец, Л.В. О функциях литературного жанра // Филологические науки, Серия литературы и языка, – 1979. Т. 38, № 6, – с. 543-550
112. Чивильгина Е.А. Жанрово-тематическое своеобразие малой прозы Сомерсета Моэма, автореферат, 2018: [Электронный ресурс]. URL:

<https://www.dissercat.com/content/zhanrovo-tematicheskoe-svoeobrazie-maloi-prozy-somerseta-moema>

113. Штейнман, М.А. Поэтика английской иносказательной прозы XX века: Дж.Р.Р.Толкин и К.С.Льюис: / Автореферат дис. кандидата филологических наук / – М., 2000. 24 с.
114. Этимологический словарь русского языка. Медитативность в литературе: [Электронный ресурс]. URL: [https:// how-to-all.com](https://how-to-all.com)

на английском языке:

115. Aldington, R.W. S.Maugham. Novelist. Essayist. Dramatist. / R.W.Aldington. – New-York: Doubleday, Doron and Co., 1939.-34p.
116. Analysis of W.Somerset Maugham's Stories: [Electronic resource] / Literary Theory and Criticism, – 2020, 15 June. URL: <https://literariness.org/2020/06/15/analysis-of-w-somerset-maughams-stories/>
117. Baldwin, D.W. Somerset Maugham: A Study of the Short Fiction // Studies in Short Fiction, – 1996. Vol. 33. № 1, – p. 165-167.
118. Bassett, T.J. W.Somerset Maugham: An Annotated Bibliography of Criticism, 1969-1997 // English Literature in Transition, 1880-1920, – 1998. Vol. 41. № 2, – p. 133-184.
119. Bates, H.E. The modern short story. / H.E.Bates. – London: Nelson, – 1949. – 201 p.
120. Definition and Examples of Literary Terms – Literary Devices: [Electronic resource]. URL: <https://literarydevices.net/literary-devices/>
121. Ellen, P. Remorse, Responsibility and Moral Dilemmas in the Fiction of John Fowles / Critical Essays on John Fowles./ P.Ellen. – Boston: Hall. Cop., – 1986, p.57-76.
122. Featured Author: John Fowles – The New York Times, John Fowles's Earlier Books, Articles about and by John Fowles, 1998: [Electronic resource]. URL: <https://www.nytimes.com>
123. Fowles, J. The Ebony Tower. / J.Fowles. – Berkshire, – 1996. – 313 p.

124. John Fowles / British Author / Britannica, article: [Electronic resource] URL: <https://www.britannica.com/biography/John-Fowles>
125. John Fowles and “The Magic Web of Storytelling” – English literature and history, Procedia – Social and Behavioral Sciences, 2021: [Electronic resource]. URL: <https://www.sciencedirect.com>
126. John Fowles Research Papers – Academia Edu, John Fowles and Creative Non-fiction, articles: [Electronic resource]. URL: https://www.academia.edu/Documents/in/John_Fowles
127. John Fowles: An Inventory of His Papers at the Harry Ransom Center: [Electronic resource]. URL: <https://norman.hrc.utexas.edu>
128. Katherine, M.Tharbox. A Critical Study of the Novels of John Fowles: [Electronic resource] / Doctoral Dissertations/ – University of Hampshire, Spring 1986. URL: <https://core.ac.uk/>
129. Literary Devices, Techniques, and Elements – Pittsford School: [Electronic resource]. URL: <https://www.pittsfordschools.org/site/>
130. Matthews, B. The Philosophy of the Short Story. / B.Matthews. – New York: Logmans Green and co., – 1901. – 83 p.
131. Maugham, W.S. A Writer’s Notebook. Heinemann. Melbourne. / W.S.Maugham. – London: Heineman, 1952. – 295p.
132. Maugham, W.S. Maugham's Introduction to Modern English and American Literature / W.S.Maugham. – Philadelphia, the New Home Library, the Blackstone & co., – 1943. – 618 p.
133. Maugham, W.S. The Selected Novels / W.S.Maugham. – L.: Heinemann, – 1961. – Vol.3. – 285 p.
134. Maugham, W.S. Twelve stories selected and with an introduction by Wilson A. / W.S.Maugham. – London, – 1966. – p. IX.
135. May, Ch. E. Short Story Theories. / Ch.May. – Athens Ohio, – 1976. – 239 p.
136. Modernism. – The Oxford Companion to English Literature. / Ed. by Dinah Birch. – Seventh Edition. – New York: Oxford University Press, – 2009. – 1964 p.

137. Poe, E.A. The Tale Proper. American Literary Essays. / E.A.Poe. – New York, – 1960. – p.229-331
138. Postmodernism. – The Oxford Companion to English Literature. / Ed. by Dinah Birch. – Seventh Edition. – New York: Oxford University Press, – 2009. – p.797
139. Pratt, M. The Short Story: The Long and the Short of It / The New Short Story Theories (ed. By ch. May Athens) / M.Pratt. – Ohio, – 1994. – p. 94-113.
140. Reid, I. The Short Story // – London, The Critical Idiom № 37, Published by Methuen and Company Ltd, – 1977. – 76 p.
141. Right, A.M. On Defining the Short Story: The Genre Question //– London, Short Story Theory at Crossroads, – 1989. – p. 46-53.
142. Rohberger, M. Burns Dan E. Short Fiction and the Numerous Realm: Another Attempt at Definition. // Modern Fiction Studies XXVIII, – 1982. – p. 23-29.
143. Saricks, J.G. The readers advisory guide to genre fiction / J.G.Saricks. – Chicago: American Library Association, – 2009. – 352 p.
144. Scott, A. Current Literary Terms. / A.Scott. – London, – 1979. – 324 p.
145. Shaftel, D. Somerset Maugham's Swami // The New York Times Book Review, – 2010. – p. 23.
146. Short Story Craft. / – New York, – 1949. – 318 p.
147. Short Story Theories: A Twenty-First-Century Perspective/ Ed. By V.Patea. – Amsterdam, NY.: Rodopi, – 2012. – 358 p.
148. Sims, N. The Literary Journalists / N.Sims. – NY: Ballantine, – 1984. – 329 p.
149. Sinding, M. From Fact to Fiction: The Question of Genre in Autobiography and Early First-Person Fiction Novels // SubStance, – 2010. Vol. 39. № 2, – p. 107-130.
150. Smith, J.J. One Story, Many Voices: Problems of Unity in the Short-Story Cycle: /dissertation /– Bloomington, 2011. – 238 p.
151. Sopher, H. Somerset Maugham's «The Ant and the Grasshopper» – Literary Implications of Its Multilayered Structure // Studies in Short Fiction, –1994. Vol. 31. №1, – p. 109.
152. Stevenson, L. The English Novel A Panorama. / – Boston, – 1960. – 379 p.

153. Stoner Barker, D.K. Ironic Design in the Exotic Short Fiction of W.Somerset Maugham: /dissertation / – Muncie, 1989. – 236 p.
154. Tate, M.G. The Inconsistent Vision: Edwardian Social Theory and the Plays of W.Somerset Maugham: /dissertation / – Bloomington, 1973. – 442 p.
155. The Oxford Companion to English Literature / Ed. by Drabble M. – Oxford: Oxford University Press, – 2000. – 1172 p.
156. Torbett, D. The Land of Promise: A Novelization of W. Somerset Maughams's Play / D.Torbett. – Auckland: The Floating Press, – 1914. – 262 p.
157. Wade, S. The Many Sides of Somerset Maugham // Contemporary Review, – 2010. Vol. 292, – p. 379-380
158. Wiggins, B.H. W.Somerset Maugham: The impact of environment on characters within his short stories «The Pool», «Rain» and «Sanatorium»: /dissertation / – Carson, 2005. – 58 p.
159. Wilson, A.E. Edwardian Theatre [Electronic resource] / A.E.Wilson. – London: Arthur Backer LTD., 1951. URL: https://archive.org/stream/edwardiantheatre017996mbp/edwardiantheatre017996mbp_djvu.txt
160. Wolfe, P. John Fowles, Magus and Moralist / P.Wolfe. – Lewisburg: Bucknell University Press, – 1979. – 201 p.

На немецком языке:

161. Buchholz, H. Die schöpferische Elite und Ihre Gesellschaftliche Verantwortung. / H.Buchholz. – Frankfurt am Main: Verlag Peter Lang. Gmbm., – 1986. – 317 S.