
УДК: 821.111

DOI: 10.31249/lit/2026.01.05

ЧЕРВЯКОВА Д.Ю.¹ ОБРАЗЫ НЕБЕСНЫХ СВЕТИЛ В
ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ДЖОНА ФАУЛЗА[©]

Аннотация. В статье анализируются особенности репрезентации и художественные функции образов дневного и ночных светил в прозаических произведениях Джона Фаулза. В центре внимания находится ключевой для этих образов мотив света и тесно связанный с ним мотив тьмы. Исследование позволило обнаружить, что образы солнца, луны и звезд, помимо очевидной хронологической и традиционной для пейзажной образности психологической функций, выступают в роли символов рационального и иррационального аспектов познания, и это связано со стремлением писателя художественными средствами исследовать творческий процесс и различные формы взаимодействия способов восприятия и постижения реальности.

Ключевые слова: Джон Фаулз; образы небесных светил; мотивы света и тьмы; творчество; символика.

Для цитирования: Червякова Д.Ю. Образы небесных светил в произведениях Джона Фаулза // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Серия 7: Литературоведение. – 2026. – № 1. – С. 107–123. – DOI: 10.31249/lit/2026.01.05

Поступила: 25.07.2025

Принята к печати: 15.12.2025

CHERVYAKOVA, D.Yu.² Celestial bodies imagery in John Fowles's fiction[©]

¹ **Червякова Дина Юрьевна** – старший преподаватель кафедры романогерманской филологии Дальневосточного федерального университета; ORCID: 0009-0008-3103-6600; chervyakova.dyu@dvfu.ru

© Червякова Д.Ю., 2026

² **Chervyakova Dina Yurievna** – senior lecturer at the Department of Romance and Germanic Philology of Far Eastern Federal University; ORCID: 0009-0008-3103-6600; chervyakova.dyu@dvfu.ru

© Chervyakova D.Yu., 2026

Abstract. This article examines the representation and artistic functions of celestial imagery of day and night in John Fowles's fiction. It focuses on the key motif of light intrinsic to these images and its intrinsically linked motif of darkness. The study reveals that the images of the sun, moon, and stars, beyond their evident chronotopic function and traditional psychological role within landscape imagery, serve as symbols of rational and irrational cognition. This symbolism reflects Fowles's literary project: to explore the creative process and the interplay of modes for perceiving and comprehending reality through artistic means.

Keywords: John Fowles; celestial bodies imagery; light and darkness motifs; creativity; symbolism.

To cite this article: Chervyakova, Dina Yu. "Celestial bodies imagery in John Fowles's fiction", Social sciences and humanities. Domestic and foreign literature. Series 7: Literary studies, no. 1, 2026, pp. 107–123. DOI: 10.31249/lit/2026.01.05 (In Russian)

Received: 25.07.2025

Accepted: 15.12.2025

Изображенный в романах Джона Фаулза мир в большинстве случаев пространственно развернут и детально прорисован. Исключения составляют только самая ранняя (по дате публикации) и предпоследняя из книг английского прозаика. Это в буквальном и переносном значении «камерные» «Коллекционер» (*The Collector*, 1963) и «Мантисса» (*Mantissa*, 1982): в первом произведении местом изображенных событий почти безальтернативно становится Лондон (преимущественно – превращенный в тюрьму особняк на его окраине, где только воображение и прекрасная зрительная память позволяют узнице-художнице мысленно раздвинуть пределы ее темницы), а во втором – «внутреннее пространство» черепной коробки писателя, в которой тот «заперт» после потери памяти. Но в четырех других романах – «Волхв» (*The Magus*, 1966), «Дэниел Мартин» (*Daniel Martin*, 1977), «Любовница французского лейтенанта» (*The French Lieutenant's Woman*, 1969), «Червь» (*A Maggot*, 1985), – как и в заглавной, самой большой повести сборника «Башня из черного дерева» (*The Ebony Tower*, 1974), художественный мир гораздо объемнее.

Во-первых, он распахнут в горизонтальной проекции. Протагонисты этих «романов поиска» всегда в движении; даже дом, из которого они отправляются в свое путешествие, и жилище, куда они возвращаются, чаще всего «чужие» – гостиница или съемная

квартира. Герои едут верхом, на машине, на поезде, летят на самолете или плывут на корабле, меняют страны и континенты. В романе «Волхв» Николас Эрфе отправляется из Англии в Грецию и возвращается обратно. Заглавный герой «Дэниела Мартина» из Америки летит на родину в Британию, а затем в Египет, где спускается по Нилу. Позже он посещает сирийскую Пальмиру, а в последних главах вновь оказывается в Лондоне. В «викторианском» романе «Любовница французского лейтенанта» Чарльз Смитсон постоянно курсирует между Лаймом, Эксетером и Лондоном, а затем в поисках Сары плывет в Новый Свет, в финале вновь возвращаясь в английскую столицу. Фабульной основой романа «Червь» становится расследование обстоятельств загадочного исчезновения мистера Бартоломью во время его путешествия «в западные края» – редкий для Фаулза случай, когда действие не выходит за границы Англии. Даже в повести «Башня из черного дерева», где сам жанр ограничивает пространственный охват, Дэвид Уильямс сначала прилетает во Францию из Англии, а в финале встречает в аэропорту прибывшую чуть позже жену, чтобы вскоре вернуться с нею домой.

Развернуто пространство и в плоскости вертикальной. В своем движении протагонисты постоянно «поднимаются» или «спускаются». Так, вскоре после знакомства с Кончисом Николас Эрфе («Волхв») с восторгом исследует подводный мир Эгейского моря: «Внизу раскинулся каменистый ландшафт. Меж гигантских глыб парили и перемещались рыбы косяки. Плоские рыбы, посеребренные, чиновные; стройные, стреловидные; зеркально симметричные, тупо выглядывающие из ямок; голубые с искрой, на мгновение зависающие в воде; красно-черные, порхающие; лазурно-зеленые, вкрадчивые. Он показал мне подводный грот – тонкоколонный неф, полный прозрачно-синих теней, где, словно в забыты, плавал крупный губан. С той стороны островка скалы резко обрывались в гипнотическую, глубокую синеву» [Фаулз, 2002а, с. 143].

Приближаясь к финальной сцене своей «психодрамы», тот же герой просит Жюли показать ее подземное «убежище», а позже выполняет команду ведущего его на суд конвоира: «Теперь спускайтесь» [Фаулз, 2002а, с. 527], в результате оказываясь глубоко под землей. В свою очередь камера Миранды («Коллекционер») расположена в подвале приобретенного Клеггом особняка: «Каменные ступени вниз <...> в углу дверь, прямо против входа в подвал. За дверью – еще один подвал, четыре ступени вниз, глуб-

же того, где мы стояли, и потолок пониже, и вроде сводчатый, такие бывают в подвальных помещениях церквей» [Фаулз, 2001б, с. 19].

В романах, созданных позже, подобных подземных убежищ или тюремных камер нет¹, однако здесь, как и в самых первых произведениях, настойчиво повторяется и акцентируется движение вверх. Персонажи каждого романа поднимаются в горы или на возвышенность, обозревая окрестности. Стоя на вершине горы Гимет и чувствуя себя «космонавтом» [Фаулз, 2002а, с. 50], Николас Эрфе впервые знакомится с Грецией; позже с водораздела горной гряды он оглядывает остров Праксос, а затем вместе с Алисон взбирается на Парнас; наконец, после суда приходит в себя на вершине холма, «склон которого, насколько хватает глаз, усеян руинами <...> Лишь море внизу, лишь небо над головой» [Фаулз, 2002а, с. 568]. В романе «Дэниел Мартин» заглавный герой вспоминает о своей поездке с Дженни в горное поселение Тсанкави, повествует о «тайном убежище» на склоне холма, где он встречался с Нэнси, а перед тем, как отправиться далее в Пальмиру, поднимается вместе с Джейн к сирийской крепости Крак-де-Шевалье. Чарльза Смитсона тропинка уводит от береговой полосы вверх по утесу к Вэрской пустоши и встрече с Сарой, позднее же выше по склону звучит «исповедь» этой женщины («Любовница французского лейтенанта»). По довольно крутому подъему Луиза и мистер Бартоломью направляются к загадочной пещере, где последний бесследно исчезает («Червь»).

Однако можно заметить, что осевая линия художественного пространства в романах писателя, как правило, тянется выше земной поверхности – к небу. Персонажи произведений часто устремляют взгляд в надземное пространство, а в романе «Волхв» протагонист в состоянии гипноза даже отправляется в своеобразное межзвездное «путешествие» [Фаулз, 2002а, с. 246–250]. Повествователь (вне зависимости от выбранной повествовательной позиции – первое или третье лицо) регулярно акцентирует внимание читателя на погод-

¹ Тем не менее Уильям Палмер, обращая внимание на название местности, где происходят встречи Сары и Чарльза, полагает, что Undercliff (буквально – нижний, то есть подземный, утес) можно интерпретировать в психологическом аспекте как метафорическое отражение процесса самопознания, в котором «Сара, Дантов проводник Чарльза, этап за этапом ведет его в мифическое подземелье Андерклиффа, увлекая дальше и глубже в тоннель своего собственного Я» [Palmer, 1974, p. 94].

но-атмосферных условиях, в которых разворачивается сцена: в каждом романе есть сияющее незамутненной синевой полуденное небо, красочные переливы неба закатного или рассветного, небо, скрывающееся за наползающими тучами – предвестием и обещанием дождя; небо, укрытое тяжелой серой пеленой, а иногда и грозное небо, исчерченное вспышками молний, наконец, есть небо звездное и освещенное луной. Героиня «Коллекционера», художница Миранда, словно перенимает у своего создателя живописную манеру: «Целый день пишу небо. Июньское. Декабрьское. Августовское. В весеннем дожде. В молниях. На заре. В сумерках» [Фаулз, 2001б, с. 254].

Небо как элемент пейзажа у Фаулза прежде всего определяет степень и характер освещенности места действия. Подобно светотехнику автор высвечивает или затемняет всю сценическую площадку эпизода или отдельные ее элементы, а функцию рампы выполняют солнце, луна или звезды¹, разделяя пейзажи на дневные и ночные. Художественные задачи, которые эти астральные образы² и связанные с ними мотивы позволяют решить автору в произведениях разных лет, мы намереваемся рассмотреть в рамках настоящей статьи.

Ритм чередования дневных и ночных пейзажей в разных романах прихотливо неровен и асимметричен. В «Коллекционере» преобладают ночные сцены, а большинство зарисовок природы при дневном свете оказываются снами Миранды или воображаемыми сюжетами картин, которые она когда-нибудь, на свободе (так ею и не обретенной), напишет: «Прошлой ночью представила себе, как напишу желтое, как сливочное масло (деревенское масло!), поле, уходящее к белому светящемуся небу, и солнце только-только встает» [Фаулз, 2001б, с. 252]. В то же время в романе «Любовница французского лейтенанта» ночные сцены единичны, при этом многочисленные дневные пейзажи детализированы и развернуты. Но каким бы, дневным или ночным, ни было описание открытого пространства, в нем всегда значимо само наличие и по-

¹ Варианты искусственного освещения ночных ландшафтов заслуживают особого внимания и в настоящей статье остались (за небольшими исключениями) за пределами нашего внимания.

² Понятие «астральный» мы используем в расширительном значении, понимая его не только как «звездный», «планетарный», но также как «солнечный» и «лунный». Ср. «астральные мифы» [Мифы народов мира, 1994, с. 116–118].

ложение дневного или ночного светила, определяющего световое решение сцены.

В романе «Волхв» первый развернутый дневной пейзаж появляется только на страницах, описывающих прибытие Николаса в Грецию. И этот пейзаж «затоплен» солнечным светом: «Через четыре дня я стоял на горе Гимет, над мегаполисом Афины-Пирей, над городами и предместьями, над домами, рассыпавшимися по равнине Аттики, словно мириады игральных костей. К югу простиралось ярко-синее предосеннее море, острова цвета светлой пемзы, а дальше, на горизонте, в роскошной оправе земли и воды, вырисовывались горы Пелопоннеса. Безмятежность, великолепие, царственность; слова затертые, но остальные тут не годились. Видимость была миль восемьдесят, бескрайний величавый пейзаж просматривался четко, контрастно, как тысячи лет назад <...> В потоке средиземноморского света мир был невыносимо прекрасен» [Фаулз, 2002а, с. 50].

Озаренный солнцем природный мир романов Фаулза удивительно красив и часто коррелирует с безмятежно-радостным настроением его героев. Как образное выражение недостижимой и желанной свободы узнице Миранде («Коллекционер») снятся «солнечные лучи на зелени хлебов» и летящие над полем «радостные счастливые» ласточки [Фаулз, 2001б, с. 252]. Предвкушая самую важную в своей профессиональной карьере встречу, Дэвид («Башня из черного дерева») любуется обнаженными фигурками девушек «в знойном озерке солнечного света» [Фаулз, 2004, с. 12]. В потоке льющегося через окно света стоит сияющая от счастья в ожидании близящегося замужества Эрнестина («Любовница французского лейтенанта») [Фаулз, 2001в, с. 444].

И все же нельзя не заметить у Фаулза амбивалентности природы солнечного света (в целом свойственной архетипическим символам; см. например: [Уилрайт, 1990, с. 107]). Уже упомянутое описание греческого пейзажа повествователь «Волхва» завершает на иной по сравнению с началом ноте: «Мир был невыносимо прекрасен, но и враждебен. Он не очищал, а разъедал. Так на допросе направляют в лицо прожектор, и уже виднеется пыточный стол в соседней комнате» [Фаулз, 2002а, с. 50–51].

Это означает, что безусловную значимость обретает интенсивность света. И она различна. В английских эпизодах «Коллекционера», «Любовницы французского лейтенанта» или «Волхва» в сравнении с предельной насыщенностью цвета и света средиземноморских пейзажей (прежде всего греческих сцен «Волхва») яр-

кость красок приглушена. Для лондонских страниц последнего из названных романов характерна лаконичная зарисовка, завершающая описание встречи Николаса с Митфордом: «Промозглый день клонился к вечеру, прохожие, машины, все вокруг приобретало тускло-серый оттенок» [Фаулз, 2002а, с. 47].

Те редкие случаи, когда английское небо сияет голубизной, писатель всегда выделяет особо: такое небо «нездешнее» [Фаулз, 2002а, с. 687] и напоминает о Греции [Фаулз, 2002а, с. 627] или Калифорнии [Фаулз, 2000а, с. 8], а сам свет получает эпитет «средиземноморский» [Фаулз, 2001в, с. 48]. В целом же свет большей части эпизодов с соляными пейзажами (не только английскими) у Фаулза смягчен, размыт. Как правило, это пограничные между днем и ночью периоды суточного цикла, рассветные и закатные. Например, попытку самоубийства Николас предпринимает, когда солнце уже клонится к горизонту («Волхв»), а первая среди андерклиффских встреч Чарльза с Сарой происходит вечером, когда он видит ее спящей в «солнечной западне» уступа террасы («Любовница французского лейтенанта»). Как вариант, свет может быть смягчен туманной дымкой или облаками, сквозь которые солнце льет свой «рассеянный свет» [Фаулз, 2001а, с. 72]. Наконец, роль своеобразного фильтра выполняет листва деревьев, придающая солнечным лучам мерцающе-зеленоватый оттенок: Миранда («Коллекционер») вспоминает поездку с друзьями в Коллиур и синий кобальт неба, просвечивающий сквозь кроны каменных дубов на вершине смотровой площадки [Фаулз, 2001б, с. 206], а в рассказе Дэниела («Дэниел Мартин») о давних днях детства и о первой любви раннее утро – это «золотисто-зеленый солнечный свет под сошедшимися над просекой кронами» [Фаулз, 2001а, с. 54].

Такие приглушенные пейзажи особенно поэтичны и ценны для художника, что замечает и повествователь «Дэниела Мартина»: «Дэн так и не смог привыкнуть к скуке и однообразию неизменно голубых небес, не поддался вошедшему в моду стремлению ассоциировать счастливый отдых с сиянием солнца – весьма симптоматичный триумф Майорок и Акапулько нашего мира над его климатически более поэтичными местами» [Фаулз, 2001а, с. 138].

Действительно, стоящее невысоко над горизонтом или чуть скрытое, солнце в романах Фаулза чудесно преображает мир: вечернее светило золотит стволы деревьев и дарит небу нежнейшие оттенки, плавно перетекающие от нежно-синего к янтарно-розовому, оранжевому или бледно-фиолетовому, утренние лучи

чудесно преображают потрепанные шторы провинциальной гостиницы [Фаулз, 2001в, с. 49], а «косой бледный луч солнца, прорвавшийся из узкого просвета облаков», придает «колдовское очарование» облику Сары [Фаулз, 2001в, с. 160]. Одно из ключевых пейзажных описаний в романе «Любовница французского лейтенанта» дано как раз в подобном освещении – раннее, «ничем не оскверненное солнце», озаряя «косыми лучами» окрестности Лайма, позволяет Чарльзу увидеть «предельно детализированную вселенную, в которой все имеет свое назначение и все неповторимо», и он изумлен этим «всеобщим параллелизмом сущего» [Фаулз, 2001в, с. 274–275]. Мир, каким он предстает в такие мгновения, обретает смысл и ценность, и, вглядываясь в «живую трепетную синеву» вечернего неба, Миранда («Коллекционер») остро ощущает потребность жить: «Надо жить, вбирать в себя окружающий мир, познавать его, набираться впечатлений и опыта» [Фаулз, 2001б, с. 206]. Мягкий рассеянный дневной свет проясняет, но при этом поэтически пересоздает мир: не случайно замеченный Чарльзом в доме Россетти мольберт повернут «под углом» к падающему из окна солнечному свету [Фаулз, 2001в, с. 526].

В то же время интенсивность солнечного света может быть ослаблена иным, более прозаическим, образом. В Асуане «небесная синева... испятнана желтым – к небу поднимались клубы пыли от плотины и дым от окружающих ее промышленных предприятий» [Фаулз, 2001а, с. 367], а в «калифорнийском раю» вечный свет «сочится сквозь смог» [Фаулз, 2001а, с. 137] («Дэниел Мартин»). Наконец, солнце может быть совершенно скрыто за тяжелыми, «бесконечно серыми» тучами.

Степень освещенности ночных ландшафтов в произведениях Фаулза тоже различна. Луна, самое яркое ночное светило, упоминается довольно редко, и единственный развернутый лунарный эпизод можно обнаружить в романе «Коллекционер». Это несколько неожиданно, так как ведущим в истории Миранды, бесспорно, является мотив солярный: девушка вновь и вновь умоляет Клегга позволить ей увидеть свет дня, снова и снова пишет солнечный свет в своей тюремной камере, наконец, умирает в необыкновенно яркий, сияющий день, повторяя слово «солнце». Отмеченный эпизод представляет собой воспоминания Миранды о визите в студию Дж. П., во время которого художник усадил ее на диван, выключил лампу и поставил пластинку с «Гольдберг-вариациями» Баха: «В комнату вошел лунный свет. Луч улегся мне на колени, луна смотрела сквозь окно на потолке, прелестная се-

ребриная луна, медленно-медленно плывущая в небе. А он сидел напротив, в густой тени <...> Там есть одна мелодия, в самом конце, в очень медленном темпе, очень простая и печальная, но такая щемяще прекрасная – невозможно передать ни словом, ни рисунком, ничем иным, только самой музыкой, такой удивительно красивой в лунном свете. Лунная музыка, светлая, далекая, возвышающая. И мы вдвоем в комнате. Не было прошлого. Не было будущего. Только яркое, глубокое ощущение единственности этого мгновения в настоящем. Такое чувство, что вот сейчас кончится, исчезнет все: музыка, мы, луна, все на свете. Что вот сейчас проникнешь в самую суть вещей и обретешь печаль, вечную и неизбывную <...> тишина и покой этой комнаты, полной музыки и лунного света. Будто лежишь на спине <...> и смотришь вверх сквозь ветви олив, вглядываешься в звездные коридоры, в моря, океаны звезд. Ощущаешь себя частицей мироздания» [Фаулз, 2001б, с. 197–198]. Но в целом, хотя ночные пейзажные сцены в этом романе и преобладают, «освещены» они слабо: в эпизодах с Клеггом луна упоминается только единожды, и света она не дает, прячась за тучей [Фаулз, 2001б, с. 63].

В романе «Волхв» развернутых лунных ландшафтов нет совсем, однако, словно штрих пунктирной линии, луна вновь и вновь мелькает на страницах романа: только что взошедшая спутница Земли сопровождает Николаса и Алисон в их подъеме на Парнас [Фаулз, 2002а, с. 275]; ослепительно полная луна сияет в небе Сейдварре, когда Хенрик, герой очередной притчи Кончиса, взывает к Богу и встречает Его [Фаулз, 2002а, с. 320–322]; новорожденный месяц освещает путь Николаса после ночного купания с Жюли и, незрелый, он висит над Землею после последней истории Кончиса [Фаулз, 2002а, с. 464]. Наконец, луна появляется в любовном эпизоде, завершающемся «арестом» Николаса: «Луна едва выглядывала из-за клубящихся в вышине туч, тускло, как на картинах Палмера, освещая ландшафт» [Фаулз, 2002а, с. 492–493].

В повести «Башня из черного дерева» лунарный мотив звучит еще более приглушенно, но столь же настойчиво. Во-первых, он введен экфрасисом – Дэвид описывает самую знаменитую картину Бресли «Охота при луне» [Фаулз, 2004, с. 34]. Во-вторых, подхвачен именем героини – подобно римской лунной богине, она носит имя Диана. Эта аллюзия поддержана и репликой Энн, вскользь замечающей, что ее подруга – «птичка ночная» [Фаулз, 2004, с. 142]. Решающая встреча Дианы с Дэвидом происходит в

саду, освещенном луной – в эту ночь еще неполной и затененной легкой дымкой [Фаулз, 2004, с. 155].

В остальных произведениях лунарные мотивы встречаются совсем редко. В романе «Любовница французского лейтенанта» ночное светило ни разу не восходит на небосклон – только упоминается лунный свет. Это случается дважды, и оба раза в связи с образом Сары. Первый – в мечтах Чарльза о совместной жизни с этой «падшей женщиной», иронично облеченных повествователем в узнаваемые романтические клише: «Гранада! Альгамбра! Лунный свет... откуда-то доносится цыганское пенье...» [Фаулз, 2001в, с. 474]. Второе упоминание – небольшая портретная деталь, «чуждые солнцу, навек залитые лунным светом глаза» Сары [Фаулз, 2001в, с. 166]. В романе «Дэниел Мартин» о луне напоминает разве что серебряный гребень в волосах Джейн [Фаулз, 2000а, с. 264]. А описания в «Черве» в целом сведены к минимуму, поэтому и пейзажи здесь единичны, так что не удивительна ограниченность упоминаний этого спутника Земли. Их всего несколько. Во-первых, Фартинг вспоминает, как немой Дик молился луне, стоя на коленях перед окном: «А луна на небесах так и сияет, и все вокруг него в лунном свете» [Фаулз, 2001г, с. 52]. Два других случая связаны с одним и тем же эпизодом – ночной поездкой в Стоунхендж, сообщая о которой, двое допрашиваемых независимо друг от друга отмечают, что эта ночь была безлунной [Фаулз, 2001г, с. 181, 394].

Заметно, что и в ночных пейзажах освещение преимущественно приглушенное: луна прячется за тучами или находится в стадии роста. Полной луной пространство освещено лишь дважды – в истории Кончиса о религиозном фанатике Хенрике и в описании молящегося Дика¹. Вторая особенность, которую стоит отметить, – отчетливая связь лунарных мотивов с женскими образами.

Однако луна не единственный естественный источник света, рассеивающий мрак ночи в романских пейзажах Фаулза. Есть еще один – звезды. О редкой ночной прогулке в саду под «алмазной россыпью» звезд, «ярких, словно добела раскаленных» [Фаулз, 2001б, с. 190], вспоминает Миранда («Коллекционер»). Притчи Кончиса каждый раз звучат после захода солнца, когда Николаса обступают «молчаливые, едва различимые в звездном свете сосны» [Фаулз, 2002а, с. 114] («Волхв»). Звезды бледно светятся на

¹ Заметим, что в этом случае свет проходит сквозь преграду оконного стекла.

ночном небе во время поворотной для Дэвида ночной сцены в саду [Фаулз, 2004, с. 155] («Башня из черного дерева»), тускло мерцают перед рассветом дня, отмечающего начало перемен в жизни Чарльза [Фаулз, 2001в, с. 271] («Любовница французского лейтенанта»), подсвечивают ночную тьму в момент решительной попытки Дэниела изменить характер своих отношений с Джейн [Фаулз, 2001а, с. 419] («Дэниел Мартин»). Герои Фаулза неизменно их замечают, часто комментируют характер свечения, а в романе «Волхв» Кончис не только знакомит Николаса с брошюрой под названием «Как достичь иных миров», но и для осуществления такого «путешествия» вводит молодого человека в состояние гипноза, предлагая неотрывно смотреть на Вегу, звезду в созвездии Лиры. Николас принимает его условия и пристально вглядывается в ночное небо: «Я смотрел на звезду, звезда смотрела на меня» [Фаулз, 2002а, с. 247].

При этом образ звезды неожиданно связывает и словно отражает друг в друге две важные части фаулзовского художественного пространства – небо и море. С одной стороны, небесные звезды «плывут» в безграничном космосе: «в моря, океаны звезд» [Фаулз, 2001б, с. 198] устремляет взор Миранда («Коллекционер»), на звезду «в дальнем заливе вселенной» [Фаулз, 2002а, с. 246] смотрит Николас («Волхв»). А с другой стороны, у моря есть свои звезды – Сара протягивает Чарльзу ископаемого морского ежа с рисунком на панцире в виде пятиконечной звезды [Фаулз, 2001в, с. 252] («Любовница французского лейтенанта»)¹. Звездное небо в целом часто упоминается как деталь морского пейзажа. Особенно много таких эпизодов в «Волхве»: «Небо, море, звезды – целое полушарие вселенной раскинулось перед нами» [Фаулз, 2002а, с. 115]; «звездная тьма над крышей, лес, море» [Фаулз, 2002а, с. 153]; «тишь, темное море, алмазный звездный навес» [Фаулз, 2002а, с. 387]. Но и в «Дэниеле Мартине» заглавный герой вспоминает, как во время купания на Тарквинии Джейн и Нэлл «стояли в свете звезд, взявшись за руки, словно две нимфы», а фосфоресцирующее при каждом их движении море светилось [Фаулз, 2000а, с. 193]. Такой же холодно поблескивающий свет моря видит и Николас

¹ Заметим, что в цитируемом переводе романа Сара протягивает Чарльзу «две морские звезды», тогда как в оригинальном тексте это “*Micraster tests*” [Fowles, 1998, p. 138]. Микрастеры – ископаемые иглокожие (непосредственный предмет научного интереса Чарльза), отличительной чертой которых является рисунок на панцире, действительно напоминающий пятилучевую звезду.

(«Волхв»), а нырнув и перевернувшись на спину, сквозь толщу воды он различает пятнышки звезд [Фаулз, 2002а, с. 336]. Земной мир как бы зажат между двумя безднами – космической и океанской. Николас еще в самом начале своей одиссеи на Праксосо сравнивает себя то с космонавтом [Фаулз, 2002а, с. 50], то со Скироном, обитающим «между небом и землей» [Фаулз, 2002а, с. 58], а после очередного приключения, глядя на Жюли, замечает, как, сливаясь с небом, позади ее спины «лизало небесную лазурь темно-синее море» и «над головой шелестел в сосновой кроне ветерок, поглаживая кожу точно теплое течение» [Фаулз, 2002а, с. 345]. Море отражает небо, а «вверх» – то же, что «в глубину». В «Волхве» подобную пространственную аномалию Николас переживает во время сеанса гипноза: «...небо не над, а подо мною, словно я заглядываю в колодец» [Фаулз, 2002а, с. 247].

Прояснить не только эту странную взаимосвязь, но и авторский выбор интенсивности и источника освещения той или иной сцены, а в значительной степени и само отмеченное в начале статьи внимание Фаулза к пространственной вертикали творимого им художественного мира, на наш взгляд, позволяет трактовка этого пространства как пространства психического, как внутреннего «я»¹. В этом случае роль астральных образов не сведена к хроно-топической или психологической, но они выступают в качестве символов с богатой и устойчивой семантикой, связанной с многовековым использованием метафоры света для описания феномена сознания и процесса познания как в философском, так и в художественном дискурсе. Ф. Уилрайт, комментируя метафорическое сопоставление света и разума в мировой культуре, пишет: «Прежде всего и наиболее очевидным образом свет является условием видимости, он ясно очерчивает контуры, исчезающие в темноте. Сделав легкий и естественный метафорический шаг, мы можем перейти от этого наблюдаемого действия света в физическом мире, состоящего в прояснении пространственных границ и форм, к действию разума, устанавливающего границы и формы идей в интеллектуальных конфигурациях. Таким образом, свет легко становится знаком конфигурации идей – то есть знаком разума в его наиболее характерной форме» [Уилрайт, 1990, с. 101].

При этом усложнение концепции сознания в двадцатом веке ожидаемо привело и к разветвлению метафоры: разные части со-

¹ В этом русле художественное пространство отдельных романов Фаулза осмысляется, в частности, в работах [Palmer, 1974; Olshen, 1976; Павлычко, 1988].

знания, разные пути познания – это и различный характер света, различные его источники. Харольд Уильям Фокнер в монографии о временном аспекте произведений Фаулза напоминает об «известной метафоре», описывающей левое полушарие головного мозга как «интеллект солнца» (“the left intellect as that of the sun”), а правое как «интеллект звезд» (“the right intellect as that of stars”) [Fawkner, 1984, p. 148]. Фокнер в данном случае имеет в виду ставшую популярной к восьмидесятым годам XX века идею межполушарной асимметрии, противопоставления «левополушарного» и «правополушарного» способов познания и использование в этом контексте метафоры света. К световым образам при разговоре о различных способах познания прибегает и К.Г. Юнг, оказавший огромное влияние на Фаулза¹. Во многих работах Юнга, посвященных анализу мифологии, сновидений и алхимии, солнце устойчиво выступает в качестве архетипического символа сознательного, рационального аспекта психики – это буквально «свет разума». В то же время стоит отметить, что ее иррациональный аспект швейцарский психолог называет не звездным, а лунным [Юнг, 2003, с. 33, 102]. «Солнечный» путь познания, по Юнгу, – это рациональный путь анализа, логики, тогда как путь интуиции и сенсорики именуется «лунным». Не акцентируя в данном случае внимание на различии (безусловно, существенном) лунной и звездной метафор, отметим, что антитеза «дневное светило – ночное светило» к семидесятым годам XX века стала устойчивой образной формулой, отражающей противостояние рационального (солярный) и иррационального (звездный, лунный) типов познания. Так что эта метафора была хорошо известна Фаулзу и, безусловно, им воспринята².

Тот факт, что солярное в его романах связано с рациональным аспектом сознания, в контексте анализа романа «Волхв» было отмечено еще Саймоном Лавдеем. Британский литературовед полагал, что «яркий, интенсивный солнечный свет несет в книге мощный заряд: он символизирует пронзительную силу анализа» [Loveday, 1985, p. 34]. Всецело соглашаясь с исследователем, в качестве иного примера сошлемся на роман «Коллекционер»: Ми-

¹ О юнгианстве Фаулза см.: [Eddins, 1976; Huffaker, 1980; Onega, 1996; Фрейбергс, 1986].

² Заметим, что упомянутая выше монография Фокнера была одной из немногих научных работ, заслуживших одобрение самого Фаулза, который даже написал для этого труда Фокнера предисловие.

ранда убеждена, что отражать в искусстве «суть предметов» (“the essences”), а не сами предметы (“not the things themselves”) – то есть вычленять «идею» предмета – означает изображать, как «играет даже на самых мельчайших их деталях солнечный свет» [Фаулз, 2001б, с. 136]. А значит, и здесь свет солнца – свет разума, упорядочивающий мир, придающий ему смысл.

Не случайно высочайшая интенсивность солнечного света в романах Фаулза связана со Средиземноморьем и прежде всего с Грецией как колыбелью европейской цивилизации. В эссе «Что стоит за “Магом”» писатель подчеркивает особую любовь греческой культуры к свету: «Он присутствует в каждой мысли Гераклита, Сократа и Платона, он – в каждой расписанной вазе, в каждом пейзаже, в каждом анемоне и в каждой орхидее, в каждой строке Сефериса и Кавафи, почти в каждой таверне. Свет и отсутствие света – это жизнь и смерть. Он все выявляет и ничего не щадит. Он может быть до боли прекрасным и утешающим, он может быть ужасающе безобразным. Ни один другой народ не чувствует этого с той же силой, как греки, так остро, так всепоглощающе. Вовсе не случайно древние сделали колдунью-волшебницу Цирцею дочерью Соля-Гелиоса-Солнца, бывшего также одним из воплощений Аполлона» [Фаулз, 2002б, с. 107–108].

И все же Фаулз снова и снова подчеркивает двойственную природу солнечного света. Аполлон не только покровительствует наукам и искусствам, но и сеет смерть своими стрелами. В своей предельной интенсивности сияние солнца иссушает, лишает жизни или, как замечает Ф. Уилрайт, будучи чрезмерно ярким, производит «ослепляющий эффект» [Уилрайт, 1990, с. 103]. Поэтому не удивительно, что в романе «Коллекционер» мотив солнечного света связан с мотивом насилия. Попытка Миранды бежать заканчивается тем, что, распахнув подвальную дверь, она видит ждущего ее «в ярком свете дня» Клегга, готового в эти минуты убить свою пленницу: «Если бы я закричала или пыталась бежать, он забил бы меня до смерти» [Фаулз, 2001б, с. 210–211]. Солнечное, рациональное, может быть беспощадным в своей пронзительной ясности, лишая тени, убежища, тайны, и при сопротивлении способно уничтожить. В своем абсолютном осуществлении это свет искусственный, лишь имитирующий естественный солнечный, – свет прожектора на допросе, свет электрических ламп в подземной камере Миранды; электрический свет, заливающий комнату пыток и искры электрического прута в руках нацистского палача [Фаулз, 2002а, с. 448]. Как дневное светило после восхода заглушает лун-

ный и звездный свет, так рациональное подавляет иррациональное, так аналитическое и логическое заставляет замолчать интуитивное и сенсорное. В этом лишающем тени прямом свете не остается места искусству: говоря словами Миранды («Коллекционер»), здесь «все линии лгут» [Фаулз, 2001б, с. 129].

В равной степени губителен и всепоглощающий свет полной луны: абсолютизация иррационального, интуитивного в ущерб сознательному – это безумие Хенрика, готового вонзить топор в жаждущего его исцелить врача («Волхв»), и самоубийство Дика («Червь»). Как резюмирует Фартинг, «при луне всякий сумасшедший – что твой тигр» [Фаулз, 2001г, с. 53].

Однако не только абсолютный свет, но и абсолютная мгла равно невыносима: «Сухостой на прямом солнце, кустарник в бездыханной тени» [Фаулз, 2002а, с. 485]. Антитеза удушающей жары – трупное очоенение. Антитеза абсолютного света – мрак. Непроницаемая тьма, в которой укрыты первобытные инстинкты, – в равной степени и сексуальная страсть, и жажда убийства. Это покров чистой чувственности, но в то же время небытие, смерть, бессмысленность и бесчеловечность. В образной системе романов Фаулза – это и темнота спальни, и ночной мрак, застилающий мир по ту сторону распахнутого окна пыточной камеры, у которого стоит нацистский полковник Виммель [Фаулз, 2002а, с. 450] («Волхв»), и чернота, обступающая перед смертью Миранду («Коллекционер»): «Атомная бомба и пытки в Алжире, умирающие от голода дети в Конго. Тьма растет и расплзается. Все больше страданий. Все больше страдающих. И все напрасно. Словно короткое замыкание: свет погас <...> Черная черная черная тьма [Фаулз, 2001б, с. 257].

В конечном счете это темнота морской и космической бездны, в юнгианстве традиционно воплощающих идею непостижимости бессознательного слоя психики.

Подведем итог. Сказанное выше приводит нас к выводу, что солярные и лунарные образы не только задают пространственно-временные координаты художественного мира произведений Фаулза или отражают эмоциональное состояние персонажей, но особо важную роль играет их символическое значение, порожденное глубоким интересом Фаулза к структуре сознания и природе процесса познания – прежде всего, художественного. В силу этих обстоятельств в образной системе романов писателя акцентируется мотив света и возникает отчетливая бинарная оппозиция света дневного и ночного, символически отражающая характер и взаи-

модействие рационального и иррационального путей постижения реальности. Солнце, ассоциируемое с «интеллектом левого полушария», воплощает эмоционально-аналитический путь. Луна и звёзды, напротив, символизируют путь сенсорно-интуитивный («правополушарный интеллект»). Однако писатель настаивает, что необходимо гармоничное их взаимодействие, поскольку ущербно и разрушительно как тираническое подавление иррациональных импульсов, обыкновенно таящихся в темных глубинах бессознательного, так и абсолютное вытеснение сознательного, оборачивающееся полным подчинением иррациональному. Сознание – тонкий слой между безднами, освещенная (солнцем ли, луной или звездами) часть психики, остальное скрыто во мраке, не проявлено, и лишь эпизодически через «туннели» подсознания элементы бессознательного выходят на освещенную «поверхность». Преодолеть абсурд «реальной реальности», придать ей смысл и цель, способно то сознание, что лишает претензий на абсолютное безоговорочное доминирование как рациональный, так и иррациональный способ познания, заполняя созданный творческим усилием мир теплым, мягким, чуть затененным солнечным светом, прохладным и приглушенным отраженным светом лунным или мягко мерцающим звездным.

Список литературы

Мифы народов мира : энциклопедия : в 2 т. / гл. ред. С.А. Токарев. – Москва : Рос. энциклопедия, 1994. – Т. 1. – 671 с.

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

Уилрайт Ф. Метафора и реальность // Теория метафоры : сборник : пер. с англ., фр., нем., исп., польск. яз. – Москва : Прогресс, 1990. – С. 82–109.

Фаулз Дж. Дэниел Мартин : роман : в 2 т. / пер. с англ. И.М. Бессмертной. Москва : Махаон, 2000а. – Т. 1. – 608 с.

Фаулз Дж. Мантисса : роман / пер. с англ. И. Бессмертной. – Москва : Махаон, 2000б. – 368 с.

Фаулз Дж. Дэниел Мартин : роман : в 2 т. / пер. с англ. И.М. Бессмертной. Москва : Махаон, 2001а. – Т. 2. – 560 с.

Фаулз Дж. Коллекционер : роман / пер. с англ. И.М. Бессмертной. – Санкт-Петербург : Кристалл, 2001б. – 288 с.

Фаулз Дж. Любовница французского лейтенанта : роман / пер. с англ. М.И. Беккер, И.Б. Комаровой. – Санкт-Петербург : Азбука, 2001в. – 576 с.

Фаулз Дж. Червь : роман / пер. с англ. В. Ланчикова. – Москва : Махаон, 2001г. – 576 с.

Образы небесных светил в произведениях Джона Фаулза

Фаулз Дж. Волхв : роман / пер. с англ. Б. Кузьминского. – Москва : Махаон, 2002а. – 704 с.

Фаулз Дж. Кротовые норы / пер. с англ. И. Бессмертной, И. Тогоевой. – Москва : Махаон, 2002б. – 640 с.

Фаулз Дж. Башня из черного дерева // Дж. Фаулз. Пять повестей : Башня из черного дерева. Элидук. Бедный Коко. Энигма. Туча : повести / пер. с англ. И. Бессмертной, И. Гуровой. – Москва : ООО «Издательство АСТ», 2004. – С. 5–183.

Фрейбергс В.Л. Творческий путь Д. Фаулза : автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Рига, 1986. – 26 с.

Юнг К.Г. Mysterium Coniunctionis = Таинство воссоединения. – Минск : Харвест, 2003. – 576 с.

Eddins D. John Fowles : existence as authorship // Contemporary literature. – 1976. – Vol. 17, N 2. – P. 204–222.

Fawkner H.W. The timescapes of John Fowles. – London ; Toronto : Fairleigh Dickinson univ. press, 1984. – 180 p.

Fowles J. The French lieutenant's woman. – New York ; Boston ; London : Little, Brown and Company, 1998. – 468 p.

Huffaker R. John Fowles. – Boston (Mass.) : G.K. Hall, 1980. – 166 p.

Loveday S. The romances of John Fowles. – London : Palgrave Macmillan, 1985. – 187 p.

Olshen B.N. John Fowles's "The Magus" : an allegory of self-realization // Journal of popular culture. – 1976. – Vol. 9, N 4. – P. 916–925. – DOI: 10.1111/j.0022-3840.1976.00916.x

Onega S. Self, world, and art in the fiction of John Fowles // Twentieth-century literature. – Hempstead, 1996. – Vol. 42, N 1. – P. 29–57.

Palmer W.J. The fiction of John Fowles : tradition, art, and the loneliness of selfhood. – Columbia : Univ. of Missouri press, 1974. – 113 p.