

начало, а с ним и *сознание важности человеческого поступка* (курсив наш. – М. К.). Литература как бы утратила одно из своих измерений: персонажи таких выдающихся писателей, как Вирджиния Вулф и Э.М. Форстер, блуждали по тонкому, как бумага миру, наподобие картонных фигурок... Писатели, ощутившие... всю сложность создавшегося положения, нашли выход в субъективном романе... Им словно казалось, что, "разрабатывая" не тронутые пласты личности, они сумеют извлечь на поверхность секрет "значимости"... В этих поисках... мир зримый прекратил для них существование так же окончательно, как и мир духовный» [9, С. 377 – 378]. Для Г. Грина, в отличие от писателей «потока сознания», важен «зримый мир», осознание значимости «человеческого поступка», проблемы человеческой духовности.

ЛИТЕРАТУРА

1. Грешных, В.И. Вирджиния Вулф: Лабиринты мысли / В.И. Грешных, Г.В. Яновская. – Калининград, 2004.
2. Грин, Г. Сила и слава / Г. Грин // Собр.соч.: в 6 т. – М., 1993. – Т. 2.
3. Wyndham, F. Graham Greene / F. Wyndham. – London, 1955.
4. Зеленский, В. О психической структуре. Послесловие / В. Зеленский // Юнг, К.Г. Аналитическая психология. – М., 1995.
5. Зверев, А. Парадоксы Грэма Грина / А. Зверев // Дворец на острие иглы. – М., 1989.
6. Аникин, Г.В. Современный английский роман / Г.В. Аникин. – Свердловск, 1971.
7. Хализев, В.Е. Драматические сюжеты / В.Е. Хализев // Драма как явление искусства. – М., 1978.
8. Гачев, Г.Д. Театр / Г.Д. Гачев // Содержательность художественных форм. Эпос. Лирика. Театр. – М., 1968.
9. Грин, Г. Эссе о литературе и кино. Франсуа Мориак / Г. Грин // Путешествие без карты. – М., 1989.

Т.Ф. Мостобай (Полоцк, ПГУ)

**МОТИВ НАСИЛИЯ В РОМАНЕ ДЖ. ФАУЛЗА «КОЛЛЕКЦИОНЕР» И
Э. БЁРДЖЕССА «ЗАВОДНОЙ АПЕЛЬСИН»**

«Коллекционер» Джона Фаулза и «Заводной апельсин» Энтони Бёрджесса вышли почти одновременно: 1963 и 1962 год соответственно. И оба романа исследуют тему насилия в современном обществе, трактуя ее с несколько разных позиций. Однако их объединяет общая проблематика: и Фаулз, и Бёрджесс задаются вопросами об истоках агрессивного поведения человека, о возможности трансформации разрушительной энергии в созидательную, о влиянии высокой и массовой культуры на развитие личности, об ответственности общества в целом и каждого индивида в отдельности за появление агрессивных изгоев.

Необходимо пояснить, что подразумевается под мотивом в данной статье. Встречается множество толкований данного термина: А.Н. Веселовский, первым разработавший понятие мотива, определяет его как «простейшую повествовательную единицу, образно ответившую на разные запросы первобытного ума или бытового наблюдения» [1, с. 500]; В.Я. Пропп критикует мнимую неразложимость мотива по Веселовскому и вводит вместо него «функцию действующего лица» [2, с. 23]; Б.И. Ярхо говорит о мотиве уже как о «некоем делении сюжета, границы коего исследователем определяются произвольно» [3, с. 27]. Определение мотива по Б.В. Томашевскому в теории звучит как «тема неразложимой части произведения» [4, с. 197], его элементарная тематическая единица, однако на практике он употреблял этот термин в трактовке Веселовского, то есть как повествовательный элемент («Герой умер», «Получено письмо» [4, с. 197]). Тем не менее, в самом понятии насилия заложено определенное действие, поэтому здесь не будет некорректным рассматривать именно такой мотив.

Что касается методики исследования, то наиболее адекватной формой нам представляется мотивный анализ, так как предмет исследования составляет собственно мотив в его множественных конкретных выражениях. Б.М. Гаспаров, автор мотивного анализа, определяет его сущность следующим образом: «Он не стремится к устойчивой фиксации элементов и их соотношений, но представляет их в качестве непрерывно растекающейся "мотивной работы": движущейся инфраструктуры мотивов, каждое новое соположение которых изменяет облик всего целого и в свою очередь отражается на вычленении и осмыслении мотивных ингредиентов в составе этого целого» [5, с. 335].

Первое впечатление от обоих романов неоднозначно: и Фаулз, и Бёрджесс наделили своих антигероев такой сложностью характера, что их отношение к своим протагонистам далеко не очевидно. Наравне со стремлением к насилию, ярко выраженным или завуалированным, и Клефт Фаулза, и Алекс Бёрджесса местами проявляют себя с привлекательных сторон. Несмотря на сам факт похищения и удержания Миранды, Клефт до определенного момента исключительно корректен (насколько это возможно в

подобных обстоятельствах) и выполняет любые пожелания своей пленницы. Более того, он терпеливо сносит все оскорбления в свой адрес до того момента, пока не разочаровывается в девушке. Миранда часто показана в значительно более неприглядном свете, чем ее похититель. Алекс, несмотря на все свои зверства, также местами симпатичен, в первую очередь своей необычайной чувствительностью к музыкальному искусству и полным отсутствием лицемерия.

Подтверждает мысль о двойственном отношении писателей к своим антигероям и тот факт, что они наделяют своих протагонистов именами, по значению сильно контрастирующими с их доминирующими характеристиками. Так, «Фредерик» означает «мирный правитель», а «Александр» (сокращенно – «Алекс») – «защитник людей», при этом Бёрджесс акцентирует внимание на следующем удивительном моменте: «Алекс – богатое и благородное имя, и я подразумевал, что его обладатель достоин сочувствия и тайно идентифицируется с Нами, будучи противопоставленным Им»¹ [6]. Очевидно, что Бёрджесс подразумевает противостояние отдельных личностей государственной машине и подавляющему обществу в целом (интересно, что Фаулз также выстраивает в романе оппозицию «они – мы», которая выглядит как «толпа против духовной элиты»). Тем не менее, один из основных акцентов в образах данных персонажей сделан именно на их склонности к насилию.

Понятие насилия имеет два основных значения: 1) применение физической силы; 2) принудительное воздействие на кого-либо [7, с. 544]. В соответствии с этим определением можно говорить о трех уровнях реализации мотива насилия в обоих романах: межличностном (социум против отдельной личности или их совокупности) и уровне государственном (то есть государство против людей). И если в «Заводном апельсине» ключевое значение имеют первый и третий уровни, то в «Коллекционере» акцент сделан на первом и втором.

Итак, в романе Джона Фаулза наиболее общие из реализаций мотива насилия первого уровня следующие: 1) над протагонистом издеваются в его собственной семье; 2) протагонист издевается над природой (коллекционирование бабочек); 3) протагонист похищает предмет своей любви; 4) похититель полностью изолирует жертву от внешнего мира; 5) пленница издевается над похитителем (неудачные попытки перевоспитания и жестокие атаки); 6) пленница применяет силу против своего тюремщика; 7) протагонист метафорически насилует пленницу (принудительная откровенная фотосессия); 8) поведение протагониста ведет к смерти пленницы.

По сюжету стремление к насильственному решению проблем, и, в данном случае, это решение проблемы одиночества и самоутверждения, возникает в Клегге постепенно. В раннем детстве он теряет родителей и остается на попечении у тетушки Энни, сухой и деспотичной женщины. Кроме того, что ребенок изначально растет с осознанием брошенности, он попадает в среду вовсе не дружелюбно настроенных людей (исключение составляет лишь дядя Дик, который и заложил определенные положительные черты в натуру Клегга, но он умер, когда племяннику было пятнадцать). Он постоянно подвергается злым насмешкам в связи со своим увлечением – коллекционированием бабочек и непрестанно чувствует плохо прикрытое сожаление тетушки о том, что именно он здоров, а не ее дочь, Мэйбл, которая передвигается лишь с помощью инвалидной коляски: «Ну вот, к примеру, скажешь вечером, ни о чем таком вовсе не думая: "Сегодня утром чуть на автобус не опоздал, пришлось мчаться со всех ног"». И тут уж тетушка шанса не упустит, наверняка скажет: "Ну и радуйся, что у тебя-то ноги есть"»² [8, с. 220]. Фред живет под жестким контролем тети, которую значительно более заботит соблюдение внешних приличий, нежели глубинная порядочность и душевные характеристики ее племянника. Даже уехав в Австралию после внезапного выигрыша Клегга на тотализаторе, в письмах она выражает беспокойство, прежде всего, о чистоте уборки в его новом жилище и как бы Клегг не попал во власть излишне меркантильной женщины.

Постоянное психологическое давление, серьезный недостаток душевного тепла и установленные жесткие рамки поведения и приводит, по задумке автора, к появлению в Клегге склонности к насилию, что Фаулз и подтверждает в предисловии к «Аристосу»: «...зло в нем в значительной, а возможно, и в полной мере – результат необразованности, дурного воспитания, убогой среды, сиротства, то есть всех тех факторов, управлять которыми было не в его власти» [10, с. 10]. В итоге перед нами – неприметный, малоразвитый, скованный условностями и семейной тиранией клерк, который видит окружающих в крайне негативном свете. Большинство людей для него – «корыстные и беспринципные»³ [8, с. 11]; инвалидов, подобных его кузине, по его мнению, «нужно безболезненно умерщвлять»⁴ [8, с. 15],

¹ «Alex is a rich and noble name, and I intended its possessor to be sympathetic, pitiable, and insidiously identifiable with us, as opposed to them».

² «Suppose, well, I say not thinking one evening, I nearly missed the bus this morning, I had to run like billy-o, sure as fate Aunt Annie would say, think yourself lucky you can run» [9, p. 218].

³ «on the grab and immoral» [9, p. 6].

⁴ «...should be put out painlessly» [9, p. 10].

когда же Клегг внезапно выигрывает большую сумму на тотализаторе, то ожидает подвоха со всех сторон. Кроме того, вдруг начинает стыдиться своих родственников: «Нет, я их не возненавидел, ничего подобного, но видеть их больше не хотел... Мелкие людишки, которые никогда до тех пор из дому носа не высывали»⁵ [8, с. 14]. Он желает вырваться из своей среды и завидует состоятельным аристократам: «...если у тебя ни пижонских манер, ни барского тона нет, то и рассчитывать не на что. Я, конечно, про богатый Лондон говорю, про Уэст-Энд»⁶ [8, с. 12].

Умерщвление бабочек является, по тексту, одним из первых проявлений жестокости Клегга по отношению к внешнему миру. Ранее насилие было направлено против него, теперь он сам становится его источником. Коллекционированием бабочек Клегг начинает заниматься еще в детстве. Исходя из дальнейшего развития событий, можно предположить, что прекрасные насекомые олицетворяли для мальчика красоту, которой он не мог обладать в реальной жизни, но потребность в которой у него была сильно развита. С возрастом у Клегга появляются мечты о более интересных экземплярах – девушках. Вернее, об одной. Миранда становится для него воплощением земной красоты, и молодой человек начинает за ней охоту. Клегг автоматически переносит на девушку свое эстетски-потребительское отношение к бабочкам: «Смотреть на нее было для меня ну все равно как за бабочкой охотиться, как редкий экземпляр ловить... В ней была какая-то утонченность, не то что в других, даже очень хороших. Она была – для знатока. Для тех, кто понимает»⁷ [8, с. 6]. Он даже впоследствии усыпляет ее как свои будущие экземпляры – хлороформом.

Необходимо заметить, что данный роман служил для Фаулза чем-то наподобие экспериментальной площадки для работы с теорией древнегреческого философа Гераклита (неслучайно Н.Ю. Жлуктенко называет «Коллекционер» «экзистенциальной притчей»). В соответствии с этой теорией люди условно делятся на два класса: *aristoi* («лучшие») – моральная и интеллектуальная элита, и *hoi polloi* («большинство») – бездумная масса конформистов. Сталкивая одну из потенциальных Немногих с утрированным воплощением Многих, писатель словно пытается понять, возможен ли мир между этими противоборствующими лагерями, и способна ли элита «перевоспитать» менее развитых представителей человечества. При этом немалый акцент делается на насильственный аспект их взаимоотношений.

Для проведения такого рода эксперимента Фаулз помещает в кризисную ситуацию обоих своих протагонистов, и Клегга, одного из Многих, и Миранду, стремящуюся к Немногим. Для Клегга испытание начинается с получения выигрыша, а вместе с ним и свободы действий. Молодой человек начинает парадоксальным образом одновременно ощущать и собственное ничтожество, и силу. Его угнетает презрительное отношение со стороны аристократов и нуворишей, он явно чувствует культурное превосходство Миранды, но в то же самое время начинает считать себя достойным кандидатом в женихи к девушке только лишь на том основании, что теперь он обеспечен. И он решает похитить ее: «Думал, ведь я с ней так и не познакомлюсь никогда, если по-обыкновенному, но если она будет со мной и увидит все мои хорошие качества, она поймет»⁸ [8, с. 18].

Тесно связанной с мотивом насилия оказывается такая локализация событий, как подземелье. Возникает следующая ассоциативная цепочка: Клегг и Миранда – Аид и Персефона; подвал – царство Аида; коллекция бабочек – мертвые души, населяющие подвластный Клеггу мир. А если вспомнить, что Фаулз уподобляет Миранду бабочке из семейства Пиерид, то такая ассоциация становится еще более устойчивой (в прозаическом изложении гомеровского гимна о похищении Персефоны Аидом есть такая строка: «Подобно легкрылой бабочке перебежала юная дочь Деметры от цветка к цветку» [11, с. 64]). Миранда также похищена хитростью и заперта в миниатюрной модели подземного царства. Ассоциацию Клегга с Аидом укрепляет еще один момент: тюремщик девушки увлекается фотографией, запечатлевая, в основном, бабочек и случайно встреченные влюбленные парочки за интимными занятиями на фоне природы, причем с большим перевесом в пользу последних. Миранда же оценивает его фотографические упражнения следующим образом (у него все же находятся снимки природы без лишних персонажей): «Они мертвые... Не только эти. Вообще все фотографии. Когда рисуешь что-нибудь, оно живет. А когда фотографируешь, умирает»⁹ [8, с. 63]. Клегг оказывается хранителем мертвых впечатлений реальности, повелителем безжизненных изображений. Метафорически его можно описать как властителя мертвых, но

⁵ «I didn't want to be any more with Aunt Annie and Mabel. It was not that I hated them... small people who'd never left home» [9, p. 18].

⁶ «...you don't get anywhere if you don't have the manner born and the right la-di-da voice—I mean rich people's London, the West End, of course» [9, p. 16].

⁷ «Seeing her always made me feel like I was catching a rarity... I always thought of her like... very refined – not like the other ones, even the pretty ones. More for the real connoisseur» [9, p. 10].

⁸ «I thought, I can't ever get to know her in the ordinary way, but if she's with me, she'll see my good points, she'll understand» [9, p. 22].

⁹ «They're dead... Not these particularly. All photos. When you draw something it lives and when you photograph it it dies» [9, p. 68].

если Аид повелевал «живыми» душами умерших, то Клегг – мертвыми «телами» живых. Кроме того, Фредерик коллекционирует бабочек, а эти насекомые с древности ассоциируются с душой человека. Теперь получаем уже почти буквально коллекционера душ мертвых – Аида.

Клегга отличает удивительное равнодушие к происходящему и механистичность восприятия действительности. Даже столкнувшись с таким трагичным событием, как смерть Миранды, Клегг не убивается от горя, а думает о том, как бы преподнести эту историю в лучшем свете, а потом и вовсе переключается на другой объект, не испытывая сколько-нибудь значительных эмоций помимо страха быть понятым «не так». Смерть Миранды он описывает следующим образом: «Ее дыхание стало еле слышным, и (только чтоб показать, в каком я был состоянии) я даже подумал, что она наконец уснула. Не знаю точно, когда она умерла... Ну, я закрыл ей рот и опустил веки. Я не знал, что делать дальше, пошел и заварил себе кружку чая»¹⁰ [здесь перевод наш. – Т. М.]. Если в начале повествования Клегг отличается всего лишь крайним эгоизмом, равнодушием и ограниченностью, то по ходу развития отношений со своей пленницей он все больше склоняется к приемлемости не только психологического, но и физического насилия. Жестокие наклонности протагониста «Коллекционера», в отличие от Алекса Бёрджесса, показаны в развитии от зародышевого состояния до готовности проявиться в полной мере. Когда Миранда в очередной раз пытается вырваться из заточения, ударив Клегга дверью, то вдруг с ужасом видит темную сторону его натуры, которая станет преобладающей в будущем: «На какое-то мгновение приоткрылись черты, которые я всегда лишь ощущаю в нем: склонность к насилию, злоба, ненависть, неколебимая решимость не выпустить меня отсюда ни за что»¹¹ [8, с. 164].

Из жертвы дурного обращения этот персонаж постепенно сам перерастает в тирана. Происходит это после того, как Миранда, во-первых, теряет его уважение вследствие попытки соблазнения, во-вторых, после того, как девушка сама нападает на Клегга с топором. Он уже, не церемонясь, заставляет ее позировать для откровенной фотосессии. А когда Миранда серьезно заболевает, он своим попустительством позволяет ей умереть, «как бы» не замечая всей тяжести ее положения и опасаясь раскрытия своей тайны. Более того, поколебавшись в течение вечера между вариантами самоубийства, миграции в Австралию и сдачи в полицию, на следующее утро он встречает другую девушку, по странному совпадению похожую на его первую жертву, и решает повторить попытку с новым экземпляром: «Только на этот раз тут уже не будет любви, это будет из интереса к делу... Ну, конечно, этой я сразу растолкую, кто здесь хозяин и чего от нее ждут»¹² [8, с. 320].

В отношении образа Миранды мотив насилия приобретает еще одну реализацию: теперь жертва насилия предпринимает соответствующие действия против агрессора. Причем, если от Клегга подобного рода поведение ожидаемо изначально и удивляет тот факт, что он не пользовался ситуацией с самого начала (хотя это объясняется лишь страхом поступить «неприлично», который со временем исчезает), то Миранда, декларирующая себя пацифисткой, вступает в конфликт со своими внутренними убеждениями. После нападения на своего похитителя с топором она записывает в дневнике следующее: «Мне очень стыдно... Это означает, что я больше не верю в силу разума, сострадания и человечности»¹³ [8, с. 268]. Ее убеждения претерпевают серьезную трансформацию после столкновения с реальным насилием, впервые, пожалуй, направленным лично против нее. Теперь она уже не та максималистка, которой была раньше: «Пытаюсь объяснить, почему отказываюсь от собственных принципов... Я не отказываюсь. Только вижу – иногда приходится их нарушать, просто чтобы выжить»¹⁴ [8, с. 263].

Типаж Клегга удивительно схож с представителем массы по Хосе Ортега-и-Гассету. Теория древнегреческого мыслителя Гераклита, на которую опирался Фаулз при написании «Коллекционера», фактически дается в развернутом виде и в современном контексте в знаменитой работе испанского мыслителя «Восстание масс». Интересно, что сам Фаулз не ссылается на него ни в своих дневниках, ни в интервью, но при этом мысли, высказанные в романе, иногда почти дословно совпадают с утверждениями Ортега-и-Гассета. Так, Миранда, рассуждая о современных нравах Многих, говорит: «Англия душит, ломает все живое, свежее и оригинальное, расплющивает и давит насмерть, словно паровой каток»¹⁵

¹⁰ «Her breathing had got very faint and (just to show what I was like) I even thought she had gone into a sleep at last. I don't know exactly when she died... Well, I shut her mouth up and got the eyelids down. I didn't know what to do then, I went and made myself a cup of tea» [9, p. 309].

¹¹ «For a second there was that other side of him I sense, the violence, hatred, absolute determination not to let me go» [9, p. 160].

¹² «...this time it won't be love, it would just be for the interest of the thing... Of course I would make it clear from the start who's boss and what I expect» [9, p. 309].

¹³ «I am ashamed... It means that I have no real belief in the power of reason, and sympathy and humanity» [9, p. 264].

¹⁴ «I'm trying to explain why I'm breaking with my principles... It is still my principle, but I see you have to break principles sometimes to survive» [9, p. 239].

¹⁵ «The feeling that England stifles and smothers and crushes like a steamroller over everything fresh and green and original» [9, p. 193].

[8, с. 192], «эта ненависть ко всему необычному, желание подстричь всех под одну гребенку»¹⁶ [8, с. 248] (второй уровень реализации мотива насилия – общество против отдельных личностей – раскрыт, главным образом, на уровне рассуждений Миранды и Пастона, поэтому подробно на нем здесь останавливаться не будем). Ортега: «Масса сминает все непохожее, недюжинное, личностное и лучшее» [12, с. 70]. Душа массового человека, по его мнению, наглухо закупорена, так как он ощущает себя совершенным и не чувствует необходимости в переменах. И, несмотря на то, что до похищения Клегг делает попытки просветиться, очень скоро он их оставляет, не найдя для себя ничего интересного в художественных галереях и тематических изданиях. И при этом он считает себя вправе навязывать свою волю остальным, используя принцип «прямого действия». А если вспомнить, что при подготовке похищения он проштудировал «Тайны гестапо», то уместным становится здесь следующее высказывание мыслителя: «Под маркой синдикализма и фашизма впервые возникает в Европе тип человека, который не желает ни признавать, ни доказывать правоту, а намерен просто-напросто навязать свою волю» [12, с. 69]. Что и делает Клегг, понимая, что неспособен вызвать интерес у настолько развитой личности, как Миранда. Он испытывает на своей пленнице эсэсовские методы давления, при этом пытается убедить себя в том, что в этом нет ничего дурного: так, упоминая о том, что лишение человека связи с внешним миром – одна из самых жестоких гестаповских пыток (а именно ее он и апробировал на девушке), он замечает: «Можно сказать, это была даже забота с моей стороны»¹⁷ [8, с. 46], говоря о том, что она бы только разволновалась, прочитав в газетах заметки о своей пропаже и поисках. Примечательно, что одним из сокращенных вариантов имени Фредерик является Фриц (британские солдаты еще во время первой мировой называли так немецких военных. Это же прозвище перешло по наследству фашистам [13]).

Любопытно, что протагонист «Коллекционера» непрестанно оправдывает свое поведение самыми благородными намерениями и создает впечатление человека, который не ведает, что творит. Он следит за ней «против собственной воли»¹⁸ [8, с. 17], а когда описывает, с какой тщательностью оборудует для девушки камеру, говорит: «И все это время я не думал, что готовлюсь всерьез»¹⁹ [8, с. 25]. Здесь снова хочется процитировать Ортегу: «Он [массовый человек] ничего не делает раз навсегда, и, что бы ни делал, все у него "понарошку", как выходы маменькина сынка» [12, с. 78].

Похититель Миранды преподносится как человек духовно, интеллектуально и нравственно примитивный, вырванный из контекста и предшествующей, и современной культуры. Единственное литературное произведение, которое ему знакомо – это общеизвестная пьеса Шекспира «Ромео и Джульетта». Место литературы заняло кино. Интересно, как Фаулз показывает влияние на «человека толпы» массовой культуры. Когда Миранда теряет сознание от хлороформа, попытавшись привлечь внимание проезжавшего мимо дома водителя, Клегг относит ее в подвал и, желая заставить ее понервничать по пробуждении, поступает так же, как в «одном американском фильме» [8, с. 102], где человек приводит пьяную девушку к себе домой, переодевает в пижаму и уходит спать. «Ну, я тоже так сделал»²⁰ – записывает он [8, с. 102]. Правда, Клегг оставляет ее в одном белье и делает несколько снимков, но сам факт ориентации на шаблоны налицо. Таким же образом он планирует скопировать развязку упомянутой выше пьесы Шекспира. Свою идею насильственного сближения с Мирандой Клегг частично оправдывает также влиянием массовой культуры: «Один раз даже я представил себе, как бью ее по щекам: как-то видел в одной пьесе по телеку, парень дал пощечину своей подружке. Может, тогда-то все и началось»²¹ [8, с. 4].

Сам Фаулз формально оправдывает своего антигероя. Он обвиняет внешнюю среду в изуродованности натуры Клегга, и пытается установить «фактическую невиновность большинства» [14, с. 10]. Однако, за счет явных переключек с идеями Ортеги-и-Гассета, некоторых аллюзий на роман Дж.Д. Сэлинджера «Над пропастью во ржи» (1951) и Ч. Диккенса «Большие надежды» (1861) и нарастающей уверенности Клегга в правильности своих действий, создается впечатление, что писатель все же не уверен в том, что его протагонист не несет ответственности за свои преступления. Если вначале Клегг преподносится как человек слабо понимающий, что творит, то к концу романа он совершенно сознательно выбирает деструктивную линию поведения. Разочарованный попыткой «приручить» красавицу Миранду, он планирует вторую жертву, девушку «попроще». Таким образом, Фаулз видит истоки насилия в поведении своего протагониста в неудачно сложившихся обстоятельствах его жизни, но, тем не менее, нельзя сказать, что он снимает с него ответственность за его поступки. Два десятилетия спустя писатель высказал мысль, которая, возможно, подспудно в нем вызревала уже при создании романа: «Человеческая раса

¹⁶ «...this hatred of the unusual, this wanting everybody to be the same» [9, p. 245].

¹⁷ «It was almost a kindness, as you might say» [9, p. 53].

¹⁸ «...against my will» [9, p. 20].

¹⁹ «All this time I never thought it was serious» [9, p. 21].

²⁰ «So I did that» [9, p. 87].

²¹ «Once I let myself dream I hit her across the face as I saw it done once by a chap in a telly play. Perhaps that was when it all started» [9, p. 11].

до сих пор остается в том же состоянии, в котором она находилась пять тысяч лет назад: невежественная, не осознавшая себя и по-варварски стремящаяся к насилию, когда возникают противоречия» [14, с. 163].

Иначе раскрывает данную проблему Э. Бёрджесс в романе «Заводной апельсин». Если Фаулз делает акцент на противопоставлении Многих и Немногих, где первые пытаются поглотить последних, не понимая их и агрессивно навязывая свои ценности, то Бёрджесс рассматривает насилие как один из необходимых компонентов свободы. Вначале то, как Алекс, протагонист романа, эту свободу использует, потрясает своей жестокостью. Причем, в отличие от Клегла, он не просто понимает, что творит, но даже гордится этим и получает огромное удовольствие от зверских расправ над случайными жертвами. Алекс объясняет свою натуру следующим образом: «Хорошие люди те, которым это нравится, причем я никоим образом не лишаю их этого удовольствия, и точно так же насчет плохих»²², замечая при этом, что зло является неотъемлемой частью человеческой натуры [15, с. 57]. Как Клегл был утрированным воплощением серой посредственности, для которой насилие – наиболее удобный способ самоутверждения, так Алекс является олицетворением жестокости и цинизма. Своими жертвами он избирает женщин и стариков, правда, великодушно позволяет им выжить. Основное развлечение подростка, лидера небольшой банды, – это «dratsing» и «krasting», то есть драки и кражи. Кажется, что Бёрджесс разделяет мнение своего современника, Уильяма Голдинга, о том, что человек – «самое опасное из всех животных», которое «порождает зло, как пчела производит мед» [17, с. 30]. И в целом роман подтверждает это положение.

Как отмечалось ранее, в «Заводном апельсине» мотив насилия реализуется, главным образом, на уровне межличностного взаимодействия (нападения Алекса и его банды на случайных людей, атаки на самого Алекса после курса «лечения») и уровне государственном (работа тюремной машины по насильственному облагораживанию преступников как частный случай, и деятельность государственного аппарата в целом, направленная на воспитание одинаково благопристойных членов общества в целом). Для Алекса насильственный стиль поведения – своего рода бунт против государства и общества вообще: «Неличность не может смириться с тем, что у кого-то эта самая личность плохая, в том смысле, что правительство, судьи и школы не могут позволить нам быть плохими, потому что они не могут нам позволить быть личностями»²³ [15, с. 57]. Активно навязываемое государством обращение всех индивидуумов в лоно благонравия воспринимается Алексом как насилие над его индивидуальностью. Чрезвычайно агрессивная манера поведения, на наш взгляд, свидетельствует о его неудержимом желании самоутвердиться в роли человека, идущего против течения. Налицо убеждение в том, что человек представляет из себя нечто ценное, лишь если ведет себя асоциально. Алекс видит историю человечества как борьбу «маленьких храбрых личностей против огромной машины»²⁴, превращающей людей в безликих автоматов [15, с. 57]. Очевидно, что он и себя видит таким бунтарем, словно пытается взорвать мир равнодушного обывателя, совершая самые отвратительные акты насилия. Здесь можно привести мысль российского мыслителя В.Н. Топорова о жертвоприношениях: «Расчлняя жертвенное животное или человека, они [жрецы, свершающие этот ритуал] как бы "доводят" работу хаоса до конца, до некоего нуля космичности. Лишь теперь может начаться новое творение, постепенное преодоление хаотических сил и идущее параллельно ему синтезирование космоса» [18, с. 41]. Создается впечатление, что и Алекс подспудно руководствуется желанием обновить мир, повергнув его вначале в хаос своими кровавыми расправами. Вместе с тем, как замечает Г. Циплаков, деструктивность Алекса – «это извращенная форма стремления к жизни; это энергия "непрожитой" жизни, трансформируемая в энергию разрушения действительной жизни» [19]. Схожую мысль высказывает современный немецкий прозаик Норберт Ниман. В романе «Школа насилия» (2001), также посвященном, казалось бы, необъяснимой подростковой жестокости, протагонист, учитель немецкого языка, приходит к такому выводу об истоках насилия: «Это некий акт проявления искренности, сопротивления лицемерной безобидности» [20, с. 279]. И одновременно «насилие оказывается заменителем общения в тех ситуациях, когда его – общения – не получается» [21].

Если в первой части романа Алекс выступает в роли жестокого насильника во всех смыслах этого слова, то затем он сам становится жертвой пенитенциарной системы государства. Вначале он попадает в обычные тюремные условия, где, пусть и в меньшей степени, но продолжает реализовывать свои садистские наклонности. Однако после того как по его вине погибает сокамерник, Алексу предлагают пройти специфический экспериментальный курс лечения, избавляющий его от агрессивного начала. В качестве награды – освобождение сразу по окончании «терапии». Курс, названный лечением Людовика, состоит в том, чтобы заставляя «пациента» просматривать сцены насилия под воздействием особого лекарства, вызывающего чувство отвращения и страха. Эффект – автоматические приступы панического ужаса и

²² «If lewdies are good that's because they like it, and I wouldn't ever interfere with their pleasures, and so of the other shop» [16, p. 42].

²³ «But the not-self cannot have the bad, meaning they of the government and the judges and the schools cannot allow the bad because they cannot allow the self» [16, p. 42].

²⁴ «the story of brave malenky selves fighting these big machines» [16, p. 42].

тошноты при одной только мысли о насилии. Таким образом, в человеке не искоренялась его агрессивное начало, а всего лишь механически блокировались ее проявления. В результате уже Алекс становится жертвой насилия. Вначале его избивает медбрат, решая проверить эффективность методики, затем, уже на свободе, «излеченный» оказывается мишенью для собственных же жертв из прежней жизни. На наш взгляд, данная ситуация иллюстрирует не только избитую истину о том, что зло возвращается к тому, кто его причиняет, но и несколько иную мысль: в человеческом обществе невозможно выжить, полностью устранив в себе агрессивные импульсы. Зло – необходимо для выживания. И здесь идет явная переключенка с мыслью, высказанной Мирандой о нарушении своих принципов во имя той же самой цели.

Ирония заключается в том, что среди людей, призванных стоять на страже порядка, оказываются личности, не уступающие Алексу по жестокости и не стесняющиеся это демонстрировать. Так, освобожденный встречает своих бывших поделщиков уже в качестве полицейских, которые не упускают возможности поиздеваться над своим бывшим «руководителем». В тюремных условиях заключенный также неоднократно подвергается физическому насилию со стороны представителей государства, а сам факт «перевоспитания» Алекса можно прокомментировать словами писателя Александра: «Ты, надо полагать, очень грешен, но наказание оказалось совершенно несоизмеримым. Они тебя я даже не знаю во что превратили. Лишили человеческой сущности. У тебя больше нет свободы выбора»²⁵ [15, с. 211].

По мнению Г. Циплакова, «фактически его [Алекса. – Т. М.] жестокость – это оборотная сторона равнодушного отношения к людям» [19]. По сюжету романа, собственные родители протагониста не заботятся о реальном положении дел своего сына: кормят его, казалось бы, любят, но даже не знают, чем он зарабатывает на жизнь и где проводит время, лишь молчаливо принимают от него деньги. И, если Клегг подвергался моральному насилию в своей приемной семье, то Алекс, насколько позволяет судить фабула романа, жил в вольготных условиях. Однако последний явно испытывал недостаток внимания и искренней заботы. Нечто подобное можно сказать и о Клегге, но если насилие Алекса было бурным, активным и абсолютно открытым, то Клегг проявлял себя достаточно пассивно, опасаясь общественного мнения до той поры, пока не понял, что его действия не станут никому известны. Убийственную откровенность Алекса можно противопоставить нерешительным пугливым выходкам Клегга, лицемерящего даже перед самим собой. Примечательно, что антигерой Бёрджесса является при этом тонким ценителем музыкального искусства. В музыке для Алекса «само великолепие обретало plott»²⁶ [15, с. 46], а когда он в баре внезапно слышит пару тактов из любимой оперы в исполнении только что казавшейся ему вульгарной особы, то ему чудится, будто туда «залетела огромная птица, и все мельчайшие волоски у [него] на теле встали дыбом»²⁷ [15, с. 40]. От вульгарности, сказанной Темом, его приятелем, по поводу исполнительницы, Алекс впадает в ярость. Эта женщина уже освящена для него музыкой.

Однако необычайная чувствительность Алекса к музыке и поклонение Бетховену, Моцарту, Баху и другим музыкальным гениям ничуть не препятствует его кровавым выходкам, более того, музыкальные творения разжигают его аппетит. Бёрджесс показывает, что чувствительность к искусству, «окультуренность» совершенно не гарантирует прочной нравственной основы. И когда Алекс наталкивается на статью на тему воспитания современной молодежи, где ей предлагается прививать живой интерес к искусству с целью усмирить ее и сделать более цивилизованной, то он отпускает издевательское замечание, а потом поясняет: «Что касается музыки, то она как раз все во мне всегда обостряла, давала мне почувствовать себя равным богу, готовым метать громы и молнии, терзая kis и vekov, рыдающих в моей – ха-ха-ха – безраздельной власти»²⁸ [15, с. 59]. Эльфрида Елинек в своем скандальном романе «Пианистка» (1983) также отрицает благотворное влияние музыки, которая вообще не может рассматриваться в моральных категориях. Вот что говорит ее героиня, вспоминая свое в высшей степени музыкальное детство: «Они смотрят на школьницу и думают: музыка, должно быть, пробудила в ребенке возвышенные чувства. Но эти чувства лишь сжимают ее пальцы в кулак» [22, с. 23].

В отличие от Бёрджесса, который не видит никакого противоречия в личности, соединяющей в себе стремление к низменным поступкам и одновременно к высокой культуре, Фаулз проводит четкую зависимость между способностью воспринимать искусство, творить самому и моральными качествами человека. Он предлагает явную оппозицию: нечуткость, неразвитость и аморальность (в лице Клегга) – тонкая восприимчивость, креативность, моральная развитость (в лице Миранды). В соответствии с теорией Гераклита, *Aristoi*, то есть «наилучшие» или Немногие, Фаулза – это моральная и интеллектуальная элита общества [3, с. 8], причем это люди прежде всего творческие [10, с. 36], а *hoi polloi*, то есть толпа,

²⁵ «You've sinned, I suppose, but your punishment has been out of all proportion. They have turned you into something other than a human being. You have no power of choice any longer» [16, p. 124].

²⁶ «Oh, it was gorgeousness and gorgeosity made flesh» [16, p. 36].

²⁷ «Some great bird had flown into the milkbar, and I felt all the little malenky hairs on my plott standing endwise» [16, p. 37].

²⁸ «Music always sort of sharpened me up, O my brothers, and made me feel like old Bog himself, ready to make with the old donner and blit-zen and have vecks and pttisas creeching away in my ha ha power» [16, p. 44].

отождествляется у писателя с носителями массовой культуры, которые следуют моральным предписаниям не по внутренним убеждениям, а лишь потому, что так «прилично». Кратко, хотя, возможно, и категорично, эту мысль можно выразить репликой Миранды: «Человек нетворческий плюс возможность творить равняется Человеку плохому» [8, с. 275]. Бёрджесс придерживается иного мнения: человек, чуткий к творчеству, не обязательно будет добропорядочен. Более того, если вчитаться в его подробные описания насильственных актов Алекса, то складывается впечатление, будто протагонист романа был, как ни странно это звучит, одаренным творцом, но творцом разрушения. Эти описания полны внутренней эстетики и словно подчеркивают полную отстраненность Алекса от морального аспекта его действий.

Примечательно, что оба автора сомневаются в воспитательной силе культуры: Бёрджесс отрицает ее как таковую (Алекс даже в Библии находит лишь «забавное чтение» о «древних аидах, которые друг друга убивали, напивались своего еврейского вина и вместо жен тащили в постель их горничных»²⁹ [15, с. 107]), а Фаулз наглядно демонстрирует, что при изначальном отсутствии чувствительности к сфере прекрасного невозможно воздействовать на индивида с помощью искусства. Нельзя отрицать, что Клеэгт был способен восхищаться красотой, но это происходило лишь на самом примитивном уровне: он восторгался внешностью Миранды и живописными пейзажами, к примеру, но не более того. Отсутствие духовного развития не позволяло ему подняться на новый уровень, а развиться, по Фаулзу, он в принципе был не в состоянии в силу своего душевного герметизма. Но, фактически, оба автора проводят мысль о том, что искусство само по себе не несет никакого нравственного содержания. Оно приобретает в результате обращения к творению конкретного человека, а лишь от качеств самого индивида зависит, будет ли влияние искусства облагораживающим или, напротив, развращающим. Или же никакого воздействия вовсе не состоится по причине невосприимчивости человека, на которого оно направлено.

Без сомнения, оба антигероя являются ультра-эгоистами, неспособными прочувствовать мир с позиции другого человека и воспринимающими окружающих как бездушные оболочки, под которыми не скрывается ничего, заслуживающего внимания. Так, Клеэгт может восхищаться лишь физическими данными своей пленницы, но когда она проявляет характер, это приводит его в недоумение: он просто не ожидает, что Миранда может быть чем-то недовольна, ведь он так старается сделать пребывание своей «гостьи» максимально комфортным. Как он замечает: «...Если она будет со мной и увидит все мои хорошие качества, она поймет. Всегда была эта мысль, что она поймет»³⁰ [8, с. 18]. У него же самого побуждения понять *ее* так и не возникло.

Алекс также неспособен воспринимать своих жертв как живых людей – они для него всего лишь источник удовлетворения его садистских наклонностей. Но если в «Коллекционере» протагонист в своем развитии приходит к окончательному душевному очерствению, то антигерой «Заводного апельсина» проходит обратный путь – от абсолютного бессердечия к благонаравности, вначале вынужденной, потом естественной. С помощью метода Людовика он превращается в «заводного человека», который теперь не способен не только на насилие, но и на наслаждение искусством, особенно музыкой, под которую и проходило «перепрограммирование». В этом видится следующий подтекст: лишая человека природной агрессивности, мы также лишаем его творческого начала и превращаем в лишенный всякой жизненной силы механизм. Как заметил тюремный священник, принимавший особое участие в судьбе Алекса, «быть может, человек, выбравший зло, в чем-то лучше человека доброго, но доброго не по своему выбору?»³¹ [15, с. 128]. Сам Бёрджесс полагал, что роман содержит нравственное открытие, что книга должна быть «теологическим трактатом о том, как государство подавляет свободную волю» [23]. Но, как только эффект от «лечения» проходит, «жертва эпохи», как его называет пострадавший от его же рук писатель, возвращается к прежнему образу жизни. Однако, повзрослев, он вдруг становится добропорядочным гражданином. Здесь нужно заметить, что первоначально, как признался некоторое время спустя после публикации романа сам Бёрджесс, «Заводной апельсин» не имел последней, такой нелогично оптимистичной главы. На таком окончании настоял его лондонский издатель, который считал книгу своеобразным «выпуском пара из котла».

Весь роман держится на конфликте между доктринами Святого Августина, полагавшего, что человек изначально порочен, и предположением Пелагия о том, что зло в индивидууме появляется под воздействием внешних факторов [23]. И если на протяжении всего повествования утверждалась скорее неотъемлемость зла в человеческой натуре, то в конце Алекс, кажется, избавляется от своих садистских наклонностей. Бёрджесс объясняет при этом сверхъестественную агрессивность своего протагониста возрастом: потребность в насилии исчезает в нем по мере взросления, и изувер-подросток удивительным образом становится законопослушным гражданином, мечтающим о собственной семье. «Я просто вроде

²⁹ «These starry yahoodies tolchocking each other and then peeting their Hebrew vino and getting on to the bed with their wives' like hand-maidens, real horrorshow» [16, p. 77].

³⁰ «...but if she's with me, she'll see my good points, she'll understand. There was always the idea she would understand» [9, p. 22].

³¹ «Is a man who chooses the bad perhaps in some ways better than a man who has the good imposed upon him?» [16, p. 91].

как повзрослел... И потом, в юности ты всего лишь вроде как животное, что ли... Нет, даже не животное... вроде как жестяной человечек с пружиной внутри, которого ключиком снаружи заведешь... и он пошел вроде как сам по себе»³² – так комментирует Алекс эту внезапную перемену в себе [15, с. 251]. И эта реплика является ключевой для понимания замысла романа и его названия, «Заводной апельсин»: человек есть прежде всего то, что из него делает среда, он механически выполняет заданную программу. Причем для подростка первостепенное значение имеет влияние сверстников, а не семьи, исходя из логики романа. Тогда понятным становится недоумение Дельтоида, его наставника по перевоспитанию: «У тебя здоровая обстановка в семье, хорошие любящие родители, да и с мозгами вроде бы все в порядке. В тебя что, бес вселился, что ли?»³³ [15, с. 55]. Алекс впитал в себя жестокость улиц, а родительская любовь слишком потворствовала его прихотям.

В обоих романах можно выделить три основных уровня реализации мотива насилия (межличностный, общественный, государственный), но, если в «Коллекционере» Фаулза пристальное внимание уделяется первому уровню, фактически репрезентирующему второй, то в «Заводном апельсине» Бёрджесса акцент делается на первый и третий уровни. Оба писателя в целом сходятся во мнении, что насилие в природе человека является, главным образом, продуктом воспитания и влияния среды, однако делают ряд оговорок, позволяющих сомневаться в полной невинности их антигероев в их образе жизни. Фаулз проводит обратно пропорциональную зависимость между культурным развитием человека и уровнем проявления его агрессивности, Бёрджесс же определенно разграничивает эстетическую и нравственную зрелость. Тем не менее, писатели продемонстрировали неоднозначность и глубину проблемы, продолжив список романов на тему насилия и внося в нее свое видение вопроса.

ЛИТЕРАТУРА

1. Веселовский, А.Н. Историческая поэтика / А.Н. Веселовский. – М.: Едиториал УРСС, 2008. – 648 с.
2. Пропп, В.Я. Морфология «волшебной» сказки. Исторические корни волшебной сказки. (Собрание трудов В.Я. Проппа) / В.Я. Пропп. – М.: «Лабиринт», 1998. – 512 с.
3. Ярхо, Б.И. Методология точного литературоведения: Избранные труды по теории литературы / Б.И. Ярхо; под ред. М.И. Шапира. – М.: Языки славянских культур, 2006. – 927 с.
4. Томашевский, Б.В. Теория литературы: Поэтика / Б.В. Томашевский – М.: Аспект Пресс, 1996. – 334 с.
5. Гаспаров, Б.М. Язык, память, образ. Лингвистика языкового существования / Б.М. Гаспаров. – М.: «Новое литературное обозрение», 1996. – 352 с.
6. A Clockwork Orange Information [Electronic resource].– Mode of access: <http://www.francobrain.com/lit/erae/burgensnf.htm>.– Date of access: 23.07.09.
7. Словарь русского языка: В 4 т. / Акад. наук СССР. Ин-т рус. яз.; под ред. С.Г. Бархударова, Г.П. Блока, А.П. Евгеньевой и др. – М.: Государственное издание иностранных и национальных словарей, 1958. Т. 2.
8. Фаулз, Дж. Коллекционер / Дж. Фаулз; пер. с англ. И. Бессмертной. – М.: АСТ, 2004. – 320 с.
9. Fowles, J. The Collector / J. Fowles. – London: The Reprint Society, 1964. – 283 p.
10. Фаулз, Дж. Аристос / Дж. Фаулз; пер. с англ. – М.: АСТ, 2006. – 348 с.
11. Кун, Н.А. Легенды и мифы древней Греции / Н.А. Кун. – М.: Просвещение, 1975. – 463 с.
12. Ортега-и-Гассет, Х. Эстетика. Философия культуры / Х. Ортега-и-Гассет; вступ. ст. Г.М. Фридендера; сост. В.Е. Багно. – М.: Искусство, 1991. – 588 с.
13. Online Etymology Dictionary [Electronic resource].– Mode of access: <http://www.etymonline.com/index.php?search=fritz&searchmode=none>. – Date of access: 15.08.09.
14. Фаулз, Дж. Кротовые норы / Дж. Фаулз; пер. с англ. – М.: Махаон, 2002. – 640 с.
15. Бёрджесс, Э. Заводной апельсин / Э. Бёрджесс; пер. с англ. В. Бошняка. – М.: ЭКСМО-Пресс, ЭКСМО-МАРКЕТ, 2000. – 256 с.
16. Burgess, A. A Clockwork Orange (UK Version) / A. Burgess. – NY.: Buccaneer Books, 2005. – 185 p.
17. Пестерев, В.А. Модификации романной формы в прозе Запада второй половины XX столетия / В.А. Пестерев. – Волгоград: Изд-во ВолГУ, 1999. – 312 с.
18. Харитонович, Д.Э. Веселие и насилие / Д.Э. Харитонович // Одиссей: Человек в истории. – М.: Наука, 2005. – С. 38 – 48.
19. Циплаков, Г. Игра в мордобой / Г. Циплаков // Журнальный зал [Электронный ресурс].– Режим доступа: www.magazines.russ.ru/ural/2001/6/ciplak.html. – Дата доступа: 14.01.09.

³² «I was like growing up... But youth is only being in a way like it might be an animal. No, it is not just like being an animal... like little chellovecks made out of tin and with a spring inside and then a winding handle on the outside and you wind it up grrr grrr grrr and off it itties, like walking» [16, p. 175].

³³ «You've got a good home here, good loving parents, you've got not too bad of a brain. Is it some devil that crawls inside you?» [16, p. 41].

20. Ниман, Н. Школа насилия / Н. Ниман; пер. с нем. Э. Венгеровой. – СПб.: Азбука, 2004. – 288 с.
21. Норберт Ниман: Невозможность общения порождает насилие / Н. Ниман // [Электронный ресурс]. – Режим доступа: www.top-kniga.ru/kv/interview/interview.php?ID=7733. – Дата доступа: 16.06.09.
22. Елинек, Э. Пианистка / Э. Елинек; пер. с нем. А. Белобратова. – СПб.: Симпозиум, 2007. – 448 с.
23. A Clockwork Orange (Themes) // Notes on Novels [Electronic resource]. – Mode of access: www.answers.com/topic/a-clockwork-orange-novel-3. – Date of access: 12.02.09.
24. Никулин, С. Непослушное дитя цивилизации / С. Никулин // Рецензия [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.interkino.ru/reviews/clockworkorange>. – Дата доступа: 23.06.09.

Ю.В. Пономаренко (Москва, МГГУ им. М.А. Шолохова)

**ПРИЕМ «ЛИТУРГИЧЕСКОЙ ИГРЫ»
В БРИТАНСКОМ РОМАНЕ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА
(на примере произведений У. Голдинга, А. Мердок, Дж. Фаулза, П. Акройда)**

Очередной виток разочарования в устоявшихся ценностях показал, что к началу XX столетия традиционный поиск «золотого века» в глубине истории исчерпал себя, и одной из основных проблем культурного человека этого времени становится необходимость определиться в своем отношении к прошлому. Островной характер культуры заставляет британских авторов снова и снова возвращаться к собственным корням в поисках первопричин современных проблем. Интерес писателей к Средневековью, периоду зарождения «нации» в современном понимании, стал частью исследования проблемы национального характера, занимающей существенное место в творчестве британских писателей как начала XX века, так и последних лет столетия.

Страсть к разбирательствам в «собственном доме» породила своего рода психоанализ нации с последовательным исследованием ее грез и сновидений, запечатленных в фольклоре и литературе. Надо понимать, что когда речь идет о Средневековье в британской литературе XX века, то в виду имеется не отражение исторических реалий ради исследования прошлого. Интерес писателей сосредоточен на диалоге с «поэтическим» Средневековьем, средневековой культурной и литературной традицией ради исследования настоящего: «подобно навигатору, прокладывающему курс с помощью неподвижных звезд, изучившие прошлое обретают власть над настоящим» [1, с. 101].

Формальным признаком присутствия средневековой традиции является обнаружение в тексте типовых элементов, «форм, стремящихся к максимально высокой концентрации смысла» [2, с. 94], так называемых типов, благодаря которым «традиция виртуально присутствует в тексте целиком» [2, с. 94]. То есть речь идет об использовании устойчивых элементов либо собственно средневековых сюжетов, либо более позднего происхождения, но генетически относящихся к Средневековью: «То, что было признаком поэтики особого этапа, становится знаком этого этапа.» [3, с. 438]. Это хорошо видно на примере использования так называемых «архитектурных» типов: собора, замка, старого особняка, которые традиционно присутствовали в образной системе рыцарского романа, получили новую жизнь в английском готическом романе рубежа XVIII–XIX веков, но имеют общие корни в образах дома и храма, заключающих в себе определяющее эпоху Средневековья «видение универсума и соотношения микрокосма и макрокосма» [4, с. 147]. Каждый из перечисленных «архитектурных» типов вносит свой дополнительный к основному оттенок, сохраняя, тем не менее, родовое значение, в чистом виде содержащееся в типе дома, то есть «обнесенного оградой жилища», которое «образно представляет населенную и возделанную часть мироздания» [4, с. 147], и храма (собора, часовни), который есть «подражание вселенной», по учению Иоанна Геометра (X век)

В британском романе второй половины XX века этот способ организации пространства в тексте напрямую связан с жанром философского романа-притчи, который сохранил свою актуальность на протяжении всего столетия и представлен произведениями таких авторов, как Уильям Голдинг, Айрис Мердок, Джон Фаулз и Питер Акройд. Подобную средневековую притчу, построенную вокруг архитектурного центра, мы видим в «Шпиле» Голдинга (1964), «Единороге» Мердок (1963), «Коллекционере» (1963) и «Башне из черного дерева» (1974) Фаулза, «Доме доктора Ди» (1993) Акройда. Именно об этих романах мы будем говорить в дальнейшем. Наша задача показать, что перед нами не случайное сходство, но симптом более глубокого единства в принципах организации художественной реальности.

О причинах выбора жанра притчи Фаулзом и другими британскими романистами XX века пишет Н.А. Смирнова, которая считает обращение к притче следствием дидактизма ряда авторов в рамках «традиции "проповедничества" в современном литературном дискурсе» [5, с. 73], поскольку именно этот жанр, по ее мнению, дает «возможности иносказания: рассказа об ином» [5, с. 75]. Проповедничество в иносказательной форме само по себе имеет древние корни и нашло отражение в том числе и в средневе-