

Научная статья

УДК 821.111821.111

<https://doi.org/10.24866/2949-2580/2024-4/29-38>

Мотив окна в произведениях Джона Фаулза 1960–1970 годов

Дина Юрьевна Червякова

Дальневосточный федеральный университет,

Владивосток, Российская Федерация

Старший преподаватель кафедры романо-германской филологии, chervyakova.dyu@dvfu.ru

Аннотация. На материале четырёх романов Джона Фаулза исследуются формы реализации, функции и значение часто в них встречающегося мотива окна. Отмечено, что значимым статусом обладают следующие свойства этого архитектурного элемента: возможность (или невозможность) видеть что-либо через окно, а также степень «видимости»; характер заоконного пространства – природный (море, река, сад) или городской; открытое или закрытое состояние окна и, следовательно, его способность (или неспособность) пропускать, помимо света, звуки и запахи, обеспечивать тактильные ощущения при вторжении в пространство дома природных стихий. Подчёркнута значимость зрительной позиции нарратора. Выявлено, что описываемое «заоконное» пространство часто выполняет психологическую функцию, а окно становится образным коррелятом каналов восприятия внешнего мира, оказывается местом встречи сознания и реальности и связано с развитием инициальной темы и темы творчества.

Ключевые слова: Джон Фаулз, английская литература XX века, мотив окна, тема инициации, тема творчества

Для цитирования: Червякова Д.Ю. Мотив окна в произведениях Джона Фаулза 1960–1970 годов // Дальневосточный филологический журнал. 2024. Т. 2, № 4. С. 29–38.

Original article

The window motif in John Fowles's fiction of 1960–1970s

Dina Y. Cherviakova

Far Eastern Federal University, Vladivostok, Russian Federation

Senior Lecturer, Department of Roman and German Philology, chervyakova.dyu@dvfu.ru

Abstract. The forms of realization, functions and significance of the window motif, which constantly appears in the description of the protagonist's living space, are examined on the basis of four novels by John Fowles. It is noted that the following properties of this architectural element have a significant status: 1) the possibility or impossibility of seeing something through the window and the visibility level; 2) the natural (sea, river, garden) or urban space outside the window; 3) the open

© Червякова Д.Ю., 2024

or closed position of the window, i.e., the ability to transmit sounds and smells in addition to light, and to provide tactile sensations from the touch of natural elements. The visual position of the narrator is significant as well. It has been revealed that the described space outside the window often performs a psychological function, and the window becomes a figurative correlate of the perception channels. The window turns out to be a meeting place of consciousness and reality and is associated with the development of the initiation and creativity themes.

Key words: John Fowles, XXth century English literature, theme of initiation, creativity theme, window motif

For citation: Cherviakova D.Y. The window motif in John Fowles's fiction of 1960–1970s. *Far Eastern Philological Journal*, 2024, vol. 2, no. 4, pp. 29–38. (In Russ.).

Мотиву окна как обладающему повышенной символической значимостью композиционному элементу архитектурного сооружения в последние десятилетия посвящено значительное количество исследований в самых разных научных областях, причём не только в литературоведении, но и в культурологии, семиотике, искусствоведении [1; 3; 4; 11; 12]. Пристальное внимание к столь привычной, на первый взгляд, повседневно-бытовой архитектурной детали объяснимо как интересом современных учёных к пространственно-временному аспекту конструирования художественного мира в целом, так и изначальной семантической насыщенностью образа окна в культуре разных народов: в статье о символике окна в мифопоэтической традиции В.Н. Топоров подчёркивал его «особую напряжённость» [4, с. 164] и «исключительную суггестивность» [4, с. 179].

Джон Фаулз в своих романах часто использует язык пространственных образов и пространственных отношений для символического воплощения важнейших идей [13; 14; 15; 2]. Прежде всего исследователи обращают внимание на тему путешествия героя, метафорически отражающую его движение к самопознанию и подкреплённую инициальными топосами лабиринта, острова, сада, оппозициями земного и подземного миров, освещённой и затенённой части физического пространства, мотивами замкнутости и разомкнутости: «В каждом романе Фаулза экзистенциальное путешествие в себя находит свой объективный коррелят в пространственной образности», – отмечает Дж. Палмер [15, р. 98]. Именно в контексте инициальной темы особое значение получают у писателя мотивы и образы, традиционно связанные с топосом границы, – дверь (или её инварианты: калитка, ворота), замок и ключ, зеркало, водная преграда и, наконец, окно.

Шестидесятые и семидесятые годы двадцатого столетия – период интенсивной творческой жизни писателя. В созданных за это время четырёх романах и новеллистическом сборнике «Башня из чёрного дерева» встречается немало описаний архитектурных сооружений, выполняющих функцию временного или постоянного жилища героев. Стоящий на отшибе новопробретённый особняк Клегга становится основным местом действия в романе «Коллекционер», в романе «Волхв» пространственный и композиционный центр – вилла Кончиса на мысу Бурани, в заглавной повести сборника «Башня из чёрного дерева» все события разворачиваются в поместье художника Генри Бресли Котмине, а в новелле «Бедный Коко» из того же сборника основное сюжетное действие не выходит за пределы снятого повествователем коттеджа «Остролист». В то же время в романах «Любовница французского лейтенанта» и «Дэниел Мартин», как и в новеллах «Туча», «Энигма», роль архитектурных сооружений иная.

Здесь нет выделенного, пространственно-обособленного образа дома, тесно связанного с линией главного героя. Скорее, многочисленные временные «дома» (съёмные квартиры, номера в отелях или «утраченные домены»), подобно пунктирным линиям, маркируют его инициальный маршрут либо связаны с второстепенными персонажами, что особенно характерно для «викторианского» романа писателя «Любовница французского лейтенанта». Пространственным ядром этих произведений, местом, где происходят важнейшие инициальные испытания, оказывается открытое пространство – Вэрская пустошь, лондонский парк, островок дикой природы в Центральной Франции, развалины Пальмиры.

Однако вне зависимости от сюжетно-композиционной значимости того или иного «жилищного» или, гораздо реже, общественного локуса, даже при «штриховом» его описании или отсутствии описания, почти обязательно упоминается окно. Так, в романе «Коллекционер» описание воображаемого Клеггом их совместного с Мирандой семейного дома сводится к тому, что этот дом красив, современен, и в нём есть большая комната с «огромным окном цельного стекла» [8, с. 7], а о рабочем пространстве Клегга в Ратуше читатель не узнаёт ничего, кроме наличия в нём окон, через которые он наблюдал за Мирандой [8, с. 6]. В квартире, где происходит первая встреча Николаса и Алисон («Волхв»), в поле зрения повествователя попадают лишь распахнутая дверь, небольшие размеры прихожей, тусклым светом освещающая комнату лампа и – как самая запоминающаяся и поэтичная деталь этого пространства – «тёмные силуэты танцующих на фоне окна, за которым – вечерние деревья, бледно-янтарное небо» [5, с. 27]. Немного читатель узнаёт и о жилище Николаса в Лондоне. Вновь отсутствует развёрнутое или хотя бы частичное описание интерьера, а есть только своеобразный архитектурный проект-чертёж: дверь, прихожая, ванная комната, спальня, камин, диван. Но при этом опять упомянуто окно: в него глядит Алисон во время напряжённого разговора с Николасом после их первой ночи [5, с. 31]. А в столь же скупо обрисованной второй, теперь совместной, съёмной квартире уже сам Николас, высунувшись в окно, глядит вслед уходящей подруге, пока та не скрывается за углом [5, с. 49]. Наряду с тем, развёрнутое описание виллы Кончиса, постепенно, по мере развития повествования, прирастающее деталями, включает в себя более многочисленные и подробные описания окон. Одно из них даже сопровождается живописной аллюзией, когда Кончис показывает своему гостю альбом с репродукцией «Благовещения» Фра Анджелико: «Они венецианские. Пятнадцатого века» [5, с. 98]. В романе «Любовница французского лейтенанта» окон множество: в гостиной и комнате Эрнестины в доме её тётушки, в фонаре-эркере кабинета доктора Грогана, в гостиной и комнате Сары в доме миссис Поултни, в лаймовской Ассамблее и семейном отеле Эндикоттов, в Вензиетте и лондонском доме мистера Фримена, в особняке Россетти, наконец, даже в поезде и кэбе. Столь же обязательным интерьерно-архитектурным элементом является окно и в романе «Дэниел Мартин» в описании локусов, маркирующих передвижение заглавного героя в пространстве его романного настоящего, и в эпизодах, отсылающих к его прошлому. Это номер Дэниела в калифорнийском отеле и его студенческая квартирка в Оксфорде, церковь близ старого пасторского дома, лондонская квартира Дэна и больничная палата Энтони, дом семьи Мэллори и комнатка Нэнси, гостиничные номера во время путешествия Дэниела с Джейн по Нилу.

Характерно, что детализация образа окна, как правило, минимальна: описание самого конструктивного элемента либо вовсе отсутствует, либо через единичные детали акцентированы его функциональные аспекты. К числу таких повторяющихся и значимых составляющих образа окна в произведениях Фаулза можно отнести следующие его свойства. Прежде всего,

возможность (или невозможность) *видеть* что-либо через окно и степень «видимости». В последнем случае мера открытости заоконного пространства дозируется различного вида шторами, занавесками, жалюзи. Так, в особняке Клегга («Коллекционер») окна либо изнутри забиты досками, либо наглухо задёрнуты шторами, а в подвале, где он держит похищенную им девушку, окон нет совсем, и только через замочную скважину несчастная узница видит солнечный свет. В романе упоминаются лишь три окна, дающих возможность видеть происходящее за пределами внутреннего пространства. Повествование начинается рассказом Клегга о том, что он мог видеть Миранду на работе, в Ратуше, когда «подходил к окну и смотрел туда, на их дом, поверх матовых стёкол» [8, с. 6]. Два других читателя встречаются в доме художника Дж. П.: сквозь одно живописец глядит на улицу, разговаривая с Мирандой [8, с. 177]. А сквозь второе, в потолке мастерской, льётся ей на колени поток лунного света, когда она слушает музыку Баха [8, с. 197]. В другом романе, «Волхв», через окно своей лондонской квартирки Николас наблюдает, как уходит его девушка. Тогда как в «Любовнице французского лейтенанта» «сквозь кружевные занавески» на Чарльза любит его невеста Эрнестина [9, с. 35].

Следует отметить, что значима не только осуществимость способности видеть, но и сама картина, увиденная героем или героиней, «направленность» окна, вид из него. При этом описание заоконного пространства есть не всегда: довольно часто персонаж Фаулза просто отступает *к окну*, тем самым отдаляясь от собеседника. Это обычно происходит в момент эмоционально-напряжённого разговора. В таком случае лишь отмечается перемещение персонажей и тот факт, что герой не смотрит на своего собеседника, но, отстраняясь от него, переводит взгляд в пространство за пределами помещения. Подобным образом, после возвращения из Вензиетта, Чарльз отходит, а затем стоит у окна спиной к Эрнестине [9, с. 446].

Но во многих других случаях то, что увидено, описывается кратко или более развёрнуто. Заметим, что даже в том случае, когда окно закрыто/заколочено, повествователь часто уточняет его расположение и, соответственно, то, что могло бы быть видимо через него. Так, например, зашитое досками окно ванной в доме Клегга выходит в сад [8, с. 50], как и окно спальни, которую он якобы переделывал для своей пленницы [8, с. 112].

В целом, в исследуемых романах есть два основных варианта заоконного пространства: пейзаж природный или городской. Среди примеров первого отметим часто встречающийся в романах Фаулза вид на море. В сторону «владений Посейдона», в частности, выходят окна спальни Кончиса и окна его концертной комнаты на первом этаже («Волхв»). Вид на море подчёркнут и в романе «Любовница французского лейтенанта»: он открывается из окна эркера в кабинете доктора Грогана, окон старой Ассамблеи в Лайме, из дома миссис Поултни. Показательно, что из окон дома своей работодательницы глядит в морскую даль только Сара Вудраф. Именно морской пейзаж оказывается одной из причин, побуждающих мисс Вудраф стать компаньонкой старой ханжи: Сара осталась в доме миссис Поултни, так как из окон Мальборо-хауса «открывался великолепный вид на залив Лайм» [9, с. 47]. Та же героиня стоит, «не сводя глаз с моря», у окна своей спальни на втором этаже, раздумывая о самоубийстве [9, с. 110]. При этом саму миссис Поултни глядящей из окон дома повествователь изображает лишь единожды: угрюмо обозревая свои владения из окна верхнего этажа, она замечает отнюдь не море, но «грязное», «непристойное» поведение своей горничной и конюха, ибо последний самым преступным образом запечатлевает на щеке прелестной девушки поцелуй [9, с. 91]. Есть, правда, ещё один эпизод, где хозяйка Мальборо-

хауса тоже стоит у окна, но в этот момент она не «смотрит» из окна и не «видит» мира за ним, но «демонстрирует» свою спину грешнице, таким образом выражая своё крайнее возмущение и неодобрение [9, с. 279].

Другой встречающийся в разных романах вариант природного заоконного пейзажа – речной. В романе «Любовница французского лейтенанта» о комнате с выходящими на Сену окнами и сладко спящей на заре девушке вспоминает Чарльз, глядя на столь же безмятежно спящую Сару [9, с. 85], а в доме Россетти сквозь листву деревьев перед домом поблёскивает на солнце Темза [9, с. 526]. В романе «Дэниел Мартин» во время путешествия по Египту у обоих, Дэниела и Джейн, окна гостиничного номера выходят на Нил, и Дэниел внимательно глядит «на тёмную реку, воды которой отражали огни Гезиры на том берегу» [7, с. 233]. Чуть позже из иллюминаторов расположенных на правом борту круизного судна кают героев вновь открывается вид на освещённый заходящим солнцем Нил [7, с. 279].

Иной, часто встречающейся разновидностью пейзажа, воспринимаемого героями романов Фаулза из окна, оказывается сад. Это словно промежуточное между чисто природным, диким, и «цивилизованным», городским, пространство. В сад, как уже отмечалось выше, выходят заколоченные или намертво зашторенные окна особняка Клегга. Уже зная о согласии отца на брак, Эрнестина смотрит на «залитый солнцем сад», и затем радостно оборачивается к входящему в комнату жениху [9, с. 444]. К саду (и к Темзе) обращены окна особняка Россетти и устремлён взгляд Сары, она «стоит там у окна и смотрит вниз, в сад, смотрит на ребёнка и молодую женщину – может быть, мать этого ребёнка, – которые, сидя на траве, плетут венки из ромашек» [9, с. 555]. В сад оксфордской съёмной квартиры Дэниела неотрывно глядит Джейн в тот самый день, когда она решила изменить Энтони [6, с. 94]. Окутанный туманом сад виден и из гостиной дома Джейн [6, с. 341].

Урбанистический пейзаж открывается из романских окон столь же регулярно. Городская улица и дом Миранды видны из окна муниципалитета, где служит Клегг. От «муторного лондонского пространства, раскинувшегося за окнами», чувствуют себя отделёнными влюблённые Николас и Алисон [5, с. 33]. Улица и Гайд-парк видны из окон лондонского особняка мистера Фримена [9, с. 330]. На городскую площадь выходят окна гостиничного номера Чарльза: «Так скучно, так незначительно было всё, что открывалось его глазам, когда он стоял у окна своей комнаты... Белый лев с мордой голодного китайского мопса, очень живо напоминающий лицо миссис Поултни, что красовался на гостиничной вывеске, угрюмо глядел на него снизу» [9, с. 157]. Деловая часть Лос-Анджелеса, «безбрежное плато обычной, сияющей огнями ночи» видны из окна гостиничного номера Дэниела Мартина [6, с. 23], а в Лондоне из окон его старой квартиры виднеется тёмная ночная улица и одинокий бродяга, роющийся в мусорном баке [6, с. 399].

Заметно, что описываемое заоконное пространство отражает происходящие во внутреннем мире героя процессы и возникающие состояния. Приведённые выше примеры позволяют, например, увидеть сосредоточенность Эрнестины на возлюбленном: она, главным образом, видит из окна своего милого Чарльза или же наблюдает за окнами его гостиничного номера, а залитый солнцем сад воспринимается как символическое отражение её радостных надежд на близящееся бракосочетание. То, как сам Чарльз тяготеет помолвкой и ожидающей его супружеской жизнью, становится заметным из описания «скучного» и «незначительного» городского пейзажа, такого льва с «мордой китайского мопса», что он видит перед собой в оконном

проёме. Николас из романа «Волхв» явственно испытывает эгоистичную радость от прекращения надоевших отношений: проследив в окно, как фигурка Алисон исчезает за углом, он «умывает руки», ополаскивая оставшуюся от совместной трапезы посуду, застелив постель и написав прощальное письмо теперь уже бывшей возлюбленной. Для миссис Поултни сад – своего рода охотничьи угодья: она расставляет в нём механические капканы и выслеживает влюблённую парочку, устройшую здесь свидание, видя в молодых людях опасных грешников-прелюбодеев. При этом взгляд из окна и для миссис Поултни, и для Клегга – возможность реализации своей тяги к соглядатайству. Подобный тип восприятия реальности Энтони Мэллори в романе «Дэниел Мартин» называет умением «разыскивать», в отличие от способности «рассматривать», свойственной, по его мнению, самому Дэниелу [6, с. 316]. Или, как Миранда говорит о Клегге: «Рыбьи глаза. Следят. И всё» [8, с. 127]. Подобное «видение-выслеживание» равносильно незрячести: «Он слеп, слеп», – пишет Миранда в дневнике о своём похитителе [8, с. 136]. Полноценное же визуальное восприятие мира – то, каким обладают художники, способные «описать суть предметов. Не сами предметы» [8, с. 136].

Закононое пространство может служить и толчком для мысленных ассоциаций героя. Так, взглянув в окно на улицу Брод-стрит, Чарльз вспоминает слова Сары о боярышнике, ведь именно эту улицу назвала она, объясняя своё положение: «Пока он растёт здесь в одиночестве, его никто не порицает. Чтобы оскорбить общественные приличия, ему надо появиться на Брод-стрит» [9, с. 210].

И всё же само наличие окна акцентирует наличие стены. Подчёркивает разделённость человека и реальности. В романе «Любовница французского лейтенанта» повествователь замечает: «Викторианцам была свойственна эта удивительная египетская черта, эта клаустрофилия, о которой так недвусмысленно свидетельствует их одежда, пеленающая их, словно мумий, архитектура их тесных коридоров и узких окон, их страх перед открытым и обнажённым. Прячьте действительность, отгораживайтесь от природы» [9, с. 204]. Отделённость от природы, как считает писатель, не только викторианская черта, она свойственна современному человеку, укоренена в нём. Окно в стене – образное отражение ограниченности человеческого взаимодействия с реальностью, неизбежное для него отсутствие цельности и целостности, а взгляд в окно – попытка понимания, интерпретации мира, в которой неизбежно отражается природа отдельного человека, индивидуальность его мировосприятия.

И здесь надо обратить внимание на ещё одну особенность описания окон в произведениях Фаулза: оно может быть закрытым или открытым. Позволить сидеть у открытого окна, пусть даже с кляпом во рту, безрезультатно умоляет своего тюремщика Миранда («Коллекционер»), постоянно открыты во время «уроков» окна на вилле Кончиса, а во время долгожданной ночи с Лилией Чарльз слышит от неё предложение открыть окно навстречу дождю («Волхв»), у раскрытого окна «всеведущий автор» викторианского романа видит Сару («Любовница французского лейтенанта»), а в романе «Дэниел Мартин» к концу путешествия с Джейн в одном из отелей Египта наконец распаивает окно Дэниел: «Дэн встал, раздвинул шторы, раскрыл окна. Воздух покалывал кожу, солнце ещё не совсем поднялось над горизонтом, великую тишь изредка нарушали лишь хриплые крики речных чаек... аромат зелени, воды, пейзажи Нила» [7, с. 438].

Распахнутое окно – это открытость персонажа в сторону внешнего мира, реальности, дающей о себе знать всей полнотой сенсорных ощущений: не только зрительных, но и слуховых, обонятельных, осязательных. Это готовность воспринимать мир целостно.

Через открытое окно реальность полностью вторгается в субъективное пространство героя и, хоть и сквозь стеклянную преграду, напоминает о себе. Не случайно переломные в судьбе героя сцены часто разворачиваются под раскаты грома, блеск молнии и барабанную дробь дождевых капель по оконному стеклу.

В качестве иллюстрации сказанного особенно показательна седьмая глава романа «Любовница французского лейтенанта». Лаконичная пейзажная зарисовка здесь не столько визуализирует открытое пространство за пределами комнаты Чарльза, сколько передаёт его ощущение героем: свет (визуальный ряд), тепло и ветер (осязание), и блеяние стада (звук). Чарльз велит слуге распахнуть окна – и природа словно врывается в викторианский замкнутый мирок: утро «нахлынуло», заливая комнату солнечным светом, преображающим мир так, что даже потрёпанные плюшевые шторы кажутся красивыми. Тёплый весенний воздух «ласкает» грудь молодого человека сквозь полуоткрытый ворот ночной рубашки, «расхрабрившийся» ветерок треплет занавески, а за окном раздаётся блеяние и цокот маленьких копыт. Показательно, что, когда Чарльз выглядывает в окно, разрозненные чувственные впечатления сразу оформляются, обретая очертания санкционированного культурной традицией буколического топоса: пастух в живописном народном костюме, опёршись на посох, беседует с другим стариком, а стадо овец и ягнят топчется рядом. Следом пасторальная топика получает развитие в разговоре Чарльза со слугой: Сэм раздосадован дерзкими насмешками приглянувшейся ему горничной Эрнестины, с обидой аттестуя прелестную девушку «чёртовой коровницей» [9, с. 48–49].

Таким образом, извечный характер природного начала, что заявляет о себе вторжением в пространство гостиничного номера Чарльза, облекается в знакомые для героя «одежды», жанрово оформляется. Сквозь городской будничный ландшафт просвечивает начало совершенно (в обоих значениях) природное. Оно врывается извне в уютный, хотя и слегка пообносившийся, мирок Чарльза, заявляя о себе через телесные ощущения. Сначала светом, которому наконец дана возможность пролиться внутрь комнаты, а потом прикосновением тёплого воздуха, скользнувшего под ещё один защитный барьер, воздвигнутый культурой между природой и человеком, – его одежду, несмотря на то что ворот рубашки лишь полуоткрыт. Перемены в сознании Чарльза получают отражение в последующих «законных» пейзажных зарисовках. После первой встречи с Сарой им овладевает нестерпимая жажда странствий, потребность видеть острова и горы вместо морды голодного китайского мопса на вывеске, после второй он высовывается из окна, вдыхает солёный воздух, слышит шорох волн и крики чаек и, кажется, находится между двумя мирами: между «уютной тёплой цивилизацией у него за спиной и холодной чёрной тайной за окном» [9, с. 174]. Так постепенно, шаг за шагом, встреча за встречей, трансформируется его сознание, и одновременно меняется пейзаж и его восприятие героем.

Наконец, необходимо обратить внимание на траекторию, вектор взгляда, зрительную позицию повествователя. В данном случае есть два основных варианта: из замкнутого пространства в открытое или, наоборот, из открытого в замкнутое. В романе «Коллекционер» взгляды, даже если они ограничены непроницаемостью запертых дверей и заколоченных окон, направлены вовне.

В романе «Волхв» присутствуют оба варианта. В первой, лондонской, части книги взгляд Николаса направлен из замкнутого пространства комнаты в разомкнутое пространство улицы. А в «островной» части романа периодически появляется обратный вектор. Когда глав-

ный герой впервые беседует с таинственным хозяином виллы в пределах открытой колоннады, дверь, ведущая в дом, заперта, а ближние окна плотно зашторены, и только во время второго визита Кончис приглашает молодого человека внутрь. Позже, пытаясь объяснить происходящие чудеса, Николас раз за разом извне заглядывает во внутреннюю часть дома, и вновь отдельные окна наглухо закрыты. Когда же представления метатеатра заканчиваются, ставнями закрыты все окна опустевшего дома Кончиса. Закрыты окна и других домов острова, связанных с метатеатром, и Николасу, при всех его стараниях, не удаётся видеть, что там внутри. Вернувшись в Англию, он гораздо чаще вглядывается в окна, и теперь уже не в поисках разгадки происходящего. Он то несколько дней подряд караулит, когда зажгутся окна в квартире Алисон, то заглядывает в окна кафе, «заранее намечая себе место в закутке» [5, с. 675].

В романе «Любовница французского лейтенанта» взгляды героев в основном направлены из помещения в открытое пространство. Но есть несколько исключений. Во-первых, отправившись на последнюю встречу с Сарой на Вэрской пустоши, Чарльз, разыскивая её, заглядывает «сквозь квадратное окошко» в темноту старого амбара, где она назначила встречу, хотя и не может ничего там разглядеть [9, с. 277]. В другом эпизоде, после разговора с отцом Эрнестины, Чарльз сначала замедляет движение, поравнявшись со скобяной лавкой, и разглядывает сквозь стекло лавочника в котелке и холщовом переднике, с отвращением думая о торговле, и чуть позже оказывается перед витриной магазина самого мистера Фримена [9, с. 342]. А в последнем варианте финала он с улицы глядит на фасад дома Россетти, и ему кажется, будто «в одном из окон на верхнем этаже быстро опустился краешек кружевной занавески. Но это ему, конечно, показалось – с занавеской играл ветер» [9, с. 555]. Кроме того, несколько раз функцию заглядывающего в окна наблюдателя выполняет «викторианский автор» романа. Он то представляет себя человеком, стоящим на лужайке и разглядывающим тускло освещённое окно в верхнем этаже Мальборо-хауса [9, с. 113], то обращает внимание на окна отеля, где остановилась Сара: «В нескольких гостиничных номерах тоже горит свет <...>, в одном из окон первого этажа <...> можно разглядеть саму миссис Эндикотт, восседающую за столом у очага, <...> а если мы переведём взгляд по диагонали вверх, то через крайнее правое окно на верхнем этаже, ещё не освещённое и с незадёрнутыми бордовыми занавесками, мы успеем увидеть типичный образец того, что у миссис Эндикотт идёт по двенадцать шиллингов шесть пенсов» [9, с. 319].

В романе «Дэниел Мартин» повествователь также может занимать обе зрительные позиции. Но дополнительно встречается единственный в своём роде эпизод, где оконное стекло не только позволяет взгляду заглавного героя скользить по ночному городскому ландшафту, но и зеркально отражает внутреннее пространство комнаты, в которой Дэниел находится: вспыхнувший огонек зажигалки, лицо, длинные волосы, янтарный очерк дивана и белизна, «там, где распахнуто тёмно-синее, не стянутое поясом кимоно» [6, с. 23].

Можно заметить, что применённая пространственная позиция наблюдателя во многом зависит от его восприятия мира: эгоцентрической сосредоточенности на себе и своей субъективной трактовке реальности или стремления к постижению других людей, иных способов мировосприятия и миропонимания. Характерно, что последнюю зрительную позицию в романе «Любовница французского лейтенанта» занимает сам «автор», отказывающийся от викторианского всеведения и предоставляющий своим героям свободу, а в романе «Волхв» Ни-

колас осознаёт ошибочность своего представления о том, что за ним наблюдают и «выставляют оценки»: в высоких окнах Камберленд-Террейс никто не стоял, а небеса пусты [5, с. 694]. И у «романа» человеческой жизни нет автора, либо, удалившись, «романист» предоставил своим персонажам абсолютную свободу.

Подводя итог, отметим следующее. Фаулз не использует традиционную мифопоэтическую (окно как мистическая граница и как путь для вторжения иного, потустороннего мира) или романтическую (герой/героиня у окна в состоянии созерцательной устремлённости к бесконечности) семантику окна. Значимость мотива окна в произведениях Фаулза шестидесятих-семидесятих годов прежде всего связана с устойчивым интересом писателя к гносеологическим проблемам, проблемам самопознания и творчества, а также с двумя, физическим и ментальным, уровнями, организующими пространство его художественного мира [13; 15]. Архитектурные объекты в нём не только обладают предметным статусом с историческими или эстетическими измерениями в рамках физического мира, но одновременно, в русле психоаналитической, прежде всего, юнговской интерпретации образа дома, оказываются метафорой внутреннего мира персонажей романа, местом концентрации ментальных процессов. С этой точки зрения мотив окна в пространстве персонажей – образное выражение каналов, с помощью которых оказывается возможным соприкосновение внешнего и внутреннего миров, место встречи сознания и реальности. В романах, где происходит эволюция сознания героя, возникает трансформация характера его взаимодействия с реальностью: от простого наблюдения, всматривания через оконное стекло к окну распахнутому, через проём которого истинная, природная, реальность вторгается, завладевая всеми чувствами, не только зрением, но и слухом, осязанием, обонянием (за исключением разве что вкусового ощущения). Герой стремится к единству закрытого и открытого, внутреннего и внешнего пространства, с тем чтобы из субъективного центробежного пространства вступить, в конце концов, в реальность, и не как сторонний, чуждый действительности наблюдатель, ощущающий свою инаковость по отношению к ней, но как «художник», творец, обладающий целостным восприятием мира.

Список литературы

1. *Болотникова О.Н.* Семантика и функции двери и окна в художественном мире Н.В. Гоголя: автореф. дис ... канд. филол. наук. Томск, 2017. 24 с.
2. *Губанова Е.Н.* Семантика пространства в постмодернистском художественном тексте (на материале произведений Джона Фаулза): автореф. дис ... канд. филос. наук. М., 2009. 24 с.
3. *Жолковский А.К., Щеглов Ю.К.* Место окна в поэтическом мире Пастернака // Работы по поэтике выразительности. М.: Издательская группа «Прогресс», 1996. С. 209–239.
4. *Топоров В.Н.* К символике окна в мифопоэтической традиции // Балто-славянские исследования. 1983. М.: Наука, 1984. С. 164–185.
5. *Фаулз Дж.* Волхв. Пер. с англ. Б. Кузьминского. М.: Махаон, 2002. 704 с.
6. *Фаулз Дж.* Дэниел Мартин: Роман: В 2 т.: Т. I. Пер. с англ. И. М. Бессмертной. М.: Махаон, 2000. 608 с.
7. *Фаулз Дж.* Дэниел Мартин: Роман: В 2 т.: Т. II. Пер. с англ. И. М. Бессмертной. М.: Махаон, 2001. 560 с.
8. *Фаулз Дж.* Коллекционер. Пер. с англ. И. Бессмертной. СПб.: Кристалл, 2001. 288 с.

9. Фаулз Дж. Любовница французского лейтенанта. Пер. с англ. М.И. Беккер, И.Б. Комаровой. СПб.: Азбука, 2001. 576 с.
10. Фаулз Дж. Пять повестей: Башня из черного дерева. Элидук. Бедный Коко. Энигма. Туча: Повести. Пер. с англ. И. Бессмертной и И. Гуровой. М.: Изд-во АСТ, 2004. 444 с.
11. Храповицкая Г.Н. Природа в литературе и живописи немецкого романтизма // Культурология. 2008. № 1(44). С. 208–218.
12. Щукин В.Г. Окно как «жанровый» локус и поэтический образ // Поэтика русской литературы. М.: РГГУ, 2009. С. 80–101.
13. Eriksson B.H.T. The “Structuring Forces” of Detection: The Cases of C.P. Snow and John Fowles. Uppsala: AUU, 1995. 254 p.
14. Hanko U., Liiv G. Imagery in John Fowles’s Novels // Ученые записки Тартусского университета. Труды по романо-германской филологии. Вып. 898. Тарту, 1990, pp. 31–38.
15. Palmer W.J. The Fiction of John Fowles: Tradition, Art, and the Loneliness of Selfhood. Columbia Univ. of Missouri press, 1974. 113 p.

References

1. Bolotnikova O.N. Semantics and functions of doors and windows in the artistic world of N.V. Gogol. Abstract of PhD Thesis. Tomsk, 2017. 24 p. (In Russ.).
2. Gubanova E.N. Semantics of space in postmodernist fiction (based on the works of John Fowles). Abstract of Thesis of Cand. philos. sci. Moscow, 2009. 24 p. (In Russ.).
3. Zholkovskii A.K., Shcheglov Yu. K. The place of the window in Pasternak's poetic world. *Works on the poetics of expression*. Moscow: Progress, 1996, pp. 209–239. (In Russ.).
4. Toporov V.N. On the symbolism of the window in the mythopoetic tradition. *Balto-Slavic Studies*. 1983. Moscow: Nauka, 1984, pp. 164–185. (In Russ.).
5. Fowles J. The Magus. Moscow: Machaon, 2002. 704 p. (In Russ.).
6. Fowles J. Daniel Martin. Vol. I. Moscow: Machaon, 2000. 608 p. (In Russ.).
7. Fowles J. Daniel Martin. Vol. II. Moscow: Machaon, 2001. 560 p. (In Russ.).
8. Fowles J. The Collector. Saint-Petersburg: Crystal, 2001. 288 p. (In Russ.).
9. Fowles J. The French Lieutenant’s Woman. St. Petersburg: Azbuka, 2001. 576 p. (In Russ.).
10. Fowles J. Five Novellas: The Ebony Tower, Eliduc. Poor Koko, The Enigma, The Cloud. Moscow: AST, 2004. 444 p. (In Russ.).
11. Khrapovitskaya G.N. Nature in literature and painting of German Romanticism. *Cultural Studies*, 2008, no. 1(44), pp. 208–218. (In Russ.).
12. Shchukin V.G. The window as a “genre” locus and poetic image. *Poetics of Russian Literature*. Moscow: RSUH, 2009, pp. 80–101. (In Russ.).
13. Eriksson B.H.T. The “Structuring Forces” of Detection: The Cases of C.P. Snow and John Fowles. Uppsala: AUU, 1995. 254 p.
14. Hanko U., Liiv G. Imagery in John Fowles’s Novels. *Uchenye Zapiski Tartusskogo Universiteta. Works on Romano-Germanic philology*. Issue 898. Tartu, 1990, pp. 31–38.
15. Palmer W.J. The Fiction of John Fowles: Tradition, Art, and the Loneliness of Selfhood. Columbia Univ. of Missouri press, 1974. 113 p.

Статья поступила в редакцию / Received 10.12.2024

Одобрена после рецензирования / Revised 11.12.2024

Принята к публикации / Accepted 12.12.2024