

Научная статья

УДК 821.111

<https://doi.org/10.24866/2949-2580/2023-3/83-101>

## ДРЕВО ПОЗНАНИЯ ВЭРСКОЙ ПУСТОШИ: ПЕЙЗАЖ В РОМАНЕ ДЖОНА ФАУЛЗА «ЛЮБОВНИЦА ФРАНЦУЗСКОГО ЛЕЙТЕНАНТА»

**Дина Юрьевна Червякова**

Дальневосточный федеральный университет, г. Владивосток, Россия

Старший преподаватель кафедры романо-германской филологии, [chervyakova.dyu@dvfu.ru](mailto:chervyakova.dyu@dvfu.ru)

**Аннотация.** Статья посвящена изучению поэтики пейзажных описаний в романе Джона Фаулза «Любовница французского лейтенанта». Рассматриваются особенности композиции пейзажей, ключевые мифологические, литературные и живописные аллюзии, роль отдельных пейзажных образов (ветер, осень, плющ). Выявлена связь описаний природных ландшафтов с развитием инициальной темы.

**Ключевые слова:** Джон Фаулз, «Любовница французского лейтенанта», пейзаж, природа, «вечное сейчас», тема инициации, аллюзия, английская литература XX века

**Для цитирования:** Червякова Д.Ю. Древо Познания Вэрской пустоши: пейзаж в романе Джона Фаулза «Любовница французского лейтенанта» // Дальневосточный филологический журнал. 2023. Т. 1, № 3. С. 83–101.

Original article

## THE TREE OF THE KNOWLEDGE OF WARE COMMONS IN JOHN FOWLES'S NOVEL "THE FRENCH LIEUTENANT'S WOMAN'S"

**Dina Y. Chervyakova**

Far Eastern Federal University, Vladivostok, Russia

Senior Lecturer, Department of Germanic and Romance Philology, [chervyakova.dyu@dvfu.ru](mailto:chervyakova.dyu@dvfu.ru)

**Abstract.** The article studies the poetics of landscapes in John Fowles' novel "The French Lieutenant's Woman". The features of the composition of landscapes, key mythological, literary and pictorial allusions, the role of some landscape images (wind, ash, ivy) are considered. A link between the descriptions of natural landscape and the development of the theme of initiation is revealed.

**Keywords:** John Fowles, "The French Lieutenant's Woman", allusion, landscape, nature, theme of initiation, "nowness", XXth century English literature

**For citation:** Chervyakova D.Y. The Tree of the Knowledge of Ware Commons in John Fowles's Novel "The French Lieutenant's Woman" // Far Eastern Philological Journal. 2023. Vol. 1, № 3. P. 83–101. (In Russ.)

Любовь к природе – всепоглощающая и главная в жизни Джона Фаулза страсть. В своем желании познать прекрасную «дикарку» [8, с. 521] он – и ученый-натуралист, изучающий ботанику, орнитологию, арахнологию, палеонтологию; и эссеист, посвятивший зеленому миру несколько крупных работ этого жанра – «Земля», «Природа природы», «Дерево»; и романист, создававший незабываемые «портреты природы» в своих книгах. Даже в романе «Мантисса» с его наглухо изолированным от «внешнего» мира художественным пространством – пространством сознания писателя – есть место пейзажу, когда муза Эрато рассказывает Майлзу о своем первом любовном опыте. Поэтическое для Фаулза обязательно природное. Писатель неоднократно писал о важности этой темы: «В последние годы я снова и снова говорил посещающим меня литературоведам, что ключ к моим произведениям, чего бы они ни стоили, находится в моих взаимоотношениях с природой» [13, р. 19].

Интерес Фаулза к живой природе и связь темы природы с темой творчества в его произведениях не были оставлены без внимания исследователями. При этом наибольший интерес ученых вызвала концепция природы в эссеистике Фаулза [4; 1], а также обращение писателя к языку живописи и интертекстуальный диалог как с западным (15; 3; 2), так и с восточным (4) изобразительным искусством. В то же время особенности поэтики пейзажа в его романах изучены сравнительно мало и, как правило, в контексте других проблем (11; 5; 4; 6).

Учитывая значительный объем темы, объектом исследования в рамках статьи стал лишь один роман английского прозаика «Любовница французского лейтенанта». При этом рассмотрено своеобразие пейзажа природного, а специфика городского оставлена за пределами работы.

Природный ландшафт – важный элемент художественного пространства романа. Книга открывается пейзажной сценой: холодным ветреным утром в конце марта 1867 года неподалеку от прекрасно знакомого самому Фаулзу городка Лайм-Риджис, на узкой дуге вдающегося в море мола Кобб, встречаются три центральных персонажа – Чарльз Смитсон и две женщины, Сара Вудраф и Эрнестина Фримен, выбор между которыми молодому человеку предстоит совершить. Столь точное описание топографических, хронологических и даже метеорологических обстоятельств встречи вполне укладывается в стилистическое русло обыгрываемого автором викторианского реалистического романа. Однако указанием на место и время действия роль пейзажных описаний не исчерпывается, и для понимания возложенных на них автором художественных задач представляется продуктивным более внимательно посмотреть на отдельные пейзажные детали и их повторяемость, а также проанализировать композиционные особенности описаний природы.

В отмеченной выше экспозиционной пейзажной зарисовке развернутая панорама места действия дана общим планом и в основном представлена с точки зрения наблюдателя, находящегося на границе моря и суши вместе с героями, однако им не равного. Наблюдатель не только прекрасно осведомлен о событиях, здесь происходивших в прошлом, но и обладает познаниями о событиях отдаленного будущего. Например, он упоминает английского скульптора двадцатого века Генри Мура. Этот анахронизм подсказывает читателю, что пейзаж «увиден» глазами автора, в чем тот открыто и признается следом: «...ведь с того года, о котором я пишу, Кобб почти не изменился» [9, с. 8] (“... for the Cobb has changed very little since the year of which I write” [12, р. 4]). Так «автор» впервые «входит» в роман, чтобы позднее в известной сцене «материализоваться» как персонаж – попутчик Чарльза.

Прежде чем спуститься к своим героям, автор охватывает взглядом место предстоящих романских событий словно с высоты небес: «... залив Лайм – это самый глубокий вырез в нижней части ноги, которую Англия вытянула на юго-запад» [9, с. 7] (“Lyme Bay being that largest bite from the underside of England’s outstretched southwestern leg” [12, p. 3]). Аналогичная «панорамность пейзажа» встречается и в других текстах писателя. Так, Н.В. Лобкова видит подобную повествовательную позицию в дневниках Фаулза и в романе «Волхв», обнаруживая в этой композиционной особенности его произведений сходство с восточной, в частности китайской, живописью. Исследователь полагает, что с последней ее роднит свойственная пейзажным описаниям Фаулза «космичность» взгляда художника, занимающего «бесконечно удаленную от изображаемых объектов» позицию [4, с. 74–75]. В исследуемом романе схожая фокусировка изображения, но здесь она, скорее, задается обыгрываемой Фаулзом традицией «викторианского» романа с его «парящим» над сотворенным миром «всеведущим» автором. Очертив, подобно вселенскому картографу, место действия и вписав его в планетарный масштаб, повествователь спускается на линию человеческого взгляда, взгляда наблюдателя, находящегося посреди изображенного пространства. Это географически точное, обстоятельное и обладающее исторической перспективой описание вместе с тем отличается явной эмоциональной вовлеченностью его создателя: «Там, где Кобб возвращается обратно к берегу, притулилось десятка два живописных домиков и маленькая верфь, в которой стоял на стапелях похожий на ковчег остов люггера. В полумиле к востоку, на фоне поросших травой склонов, виднелись тростниковые и шиферные крыши самого Лайма, города, который пережил свой расцвет в Средние века и с тех пор постоянно клонился к упадку. В сторону запада, над усыпанным галькой берегом, откуда Монмут пустился в свою идиотскую авантюру, круто вздымались мрачные серые скалы, известные в округе под названием Вэрских утесов. Выше и дальше, скрытые густым лесом, уступами громоздились все новые и новые скалы. Именно отсюда Кобб всего более производит впечатление последней преграды на пути эрозии, разъедающей западный берег» [9, с. 8–9] (“A picturesque congeries of some dozen or so houses and a small boatyard – in which, arklike on its stocks, sat the thorax of a lugger – huddled at where the Cobb runs back to land. Half a mile to the east lay, across sloping meadows, the thatched and slated roofs of Lyme itself; a town that had its heyday in the Middle Ages and has been declining ever since. To the west somber gray cliffs, known locally as Were Cleeves, rose steeply from the shingled beach where Monmouth entered upon his idiocy. Above them and beyond, stepped massively inland, climbed further cliffs masked by dense woods. It is in this aspect that the Cobb seems most a last bulwark – against all that wild eroding coast to the west” [12, p. 4]). Лирическая интонация вполне объяснима: Фаулз хорошо знаком с окрестностями, ведь он провел здесь большую часть жизни и много раз говорил о своей любви к этим местам. В то же время рисуемая им (теперь уже в горизонтальной проекции) картина по-прежнему объемна, «стереоскопична», так как «автор» изображает местность с разных наблюдательных позиций: то глядя на город вместе с Чарльзом от самого начала дуги Кобба, то с противоположной стороны, вместе с «местным соглядатаем» (“the local spy”) осматривая мол и прогуливающуюся парочку.

Взгляд в сторону суши (у Чарльза он полон отчаяния, когда Эрнестина увлекает его к концу мола) сменяется взглядом в сторону моря. В сторону открытого моря устремлен и взор Сары, стоящей на самой дальней оконечности Кобба. Точки, с которых таким образом ведется «съемка», акцентируют островной характер романного пространства. И это фактически так,

ведь Великобритания географически – остров, и Лайм-Риджис расположен на побережье, чьи скалы неустанно подтачивает море.

Помимо пространственной характеристики значимы и детали, уточняющие погодные условия сцены. Их закономерно определяет сезон, когда происходят описываемые события. Весна. Однако некоторые метеорологические особенности явственно получают в романе дополнительную смысловую нагрузку. Во-первых, подчеркнуто значим в эпизоде образ ветра. Убедительную интерпретацию этого образа дал В.Г. Тимофеев. Отметив тесную связь с эпиграфом к главе, он обращает внимание на повторяемость образа ветра в начальных главах, наделенность его этическими свойствами и активность в отношении центральных персонажей, которых ветер, по меткому выражению ученого, «расставляет на исходные позиции» [7, с. 74]. Эти наблюдения приводят исследователя к выводу, что ветер должен восприниматься читателем как «символ высшей силы» [там же], а вся первая глава разворачивает авторскую картину мира. В целом соглашаясь с этим утверждением, добавим, что немаловажно и направление движения воздушного потока: этот «несносный» (“most disagreeable”) ветер – восточный, а значит, он пытается увлечь героев на запад. При этом движение на запад во многих романах Фаулза становится метафорой движения протагониста к центру лабиринта, к испытаниям и возможности (не обязательно реализуемой) перерождения. Второе, что стоит отметить, – подчеркнуто холодная атмосфера эпизода: ветер настолько «пронизывающий» (“incisively sharp”), что Чарльз шутливо сравнивает побережье Лайма с Северным полюсом [12, р. 6]. Наконец, монохромная цветовая гамма этой сцены (серая стена Кобба, мрачные серые скалы Вэрских утёсов, серое пальто Чарльза, черное пальто Сары) нарушается только кричащей яркостью анилиновых красителей, подаривших цвета наряду Эрнестины: в этом пейзаже нет яркого солнца, свет рассеян, позволяя отчетливо видеть предметы, но лишая их блеска, сочности и природной красоты.

Новая пейзажная зарисовка открывает седьмую главу романа. Она довольно лаконична, при этом описание не столько визуализирует открытое пространство за пределами комнаты Чарльза, сколько передает его восприятие героем на сенсорном уровне: свет, тепло и ветер.

Природа словно врывается в викторианский замкнутый мирок: утро «нахлынуло» (“flooded in”) подобно «райскому блаженству» (“paradise”), заливая комнату солнечным светом, преображающим мир так, что даже потрепанные плюшевые шторы кажутся красивыми; теплый весенний воздух «ласкает» (“caress”) грудь молодого человека сквозь полураскрытый ворот ночной рубашки, «расхрабрившийся» (“slightly bolder”) ветерок треплет занавески, а за окном раздаётся бляенье и цокот маленьких копыт. И вполне себе городская сцена в провинциальной гостинице внезапно обретает очертания идиллического пейзажа буколки: выглянув в окно, Чарльз видит, как пастух в живописном народном костюме, опершись на посох, беседует с другим стариком, а стадо овец и ягнят топчется рядом [12, р. 39]. В этих пасторальных декорациях вполне ожидаемой оказывается и тема разговора героя с его слугой: Сэм раздосадован дерзкими насмешками приглянувшейся ему горничной Эрнестины, с обидой аттестуя прелестную девушку «чёртовой коровницей» (“bloomin’ milkmaid”). Неожиданная отсылка к пасторальному топосу (а возможно, и к Джеймсу Джойсу через фонетическую близость с именем жены главного героя романа «Улисс» Молли Блум – Molly Bloom) подкрепляет на образном уровне извечный характер того природного начала, что заявляет о себе в этой главе. Автор

комментирует субъективные ощущения своего героя, придавая описанному состоянию природы временную и пространственную перспективу: «Раз десять в году на известном своим мягким климатом дорсетском побережье выпадают такие дни – не просто приятные, не по сезону мягкие дни, а восхитительные отблески средиземноморского тепла и света. В такую пору погода как бы теряет рассудок. Пауки, которым полагается пребывать в зимней спячке, снуют по раскаленным ноябрьским солнцем камням, в декабре распевают дрозды, в январе распускаются первоцветы, а март пробует прикинуться июнем» [9, с. 48] (“A dozen times or so a year the climate of the mild Dorset coast yields such days – not just agreeably mild out-of-season days, but ravishing fragments of Mediterranean warmth and luminosity. Nature goes a little mad then. Spiders that should be hibernating run over the baking November rocks; blackbirds sing in December, primroses rush out in January; and March mimics June” [12, p. 38]). И, обобщая, подводит итог: «Все было великолепно. И таким, как это мгновенье, мир пребудет вечно» [9, с. 49] (“All was supremely well. The world would always be this, and this moment” [12, p. 39]). Одна из деталей этого авторского отступления может стать для читателя своеобразной интерпретационной подсказкой. В последнем романе Фаулза «Червь» главная героиня так описывает прекрасный совершенный мир, который показывают ей при встрече таинственные существа из будущего: «И всё-то там зелено, как в летнюю пору, и всё залито солнцем, будто на дворе вечный июнь. Я теперь этот счастливый край, который нам открылся, так и зову... Вечный июнь» [10, с. 454]. Так что дивное утро в Лайм-Риджисе, когда март «пробует прикинуться» июнем, – это проблеск подлинной реальности сквозь повседневность, просвет вечного сквозь временное. 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 теплого воздуха, скользнувшего под еще один защитный барьер, воздвигнутый культурой между природой и человеком, – его одежду. Даже несмотря на то, что ворот рубашки лишь полураскрыт. Испытываемые ощущения пробуждают у Чарльза смутную потребность в свободе: когда раздвинутые Сэмом шторы дали дорогу утру, он «сел на постели, сорвал с головы ночной колпак, велел Сэму распахнуть окна и, встав на руках, залюбовался льющим в комнату солнечным светом» [9, с. 48–49] (“Charles sat up, tore off his nightcap, made Sam throw open the windows and, supporting himself on his hands, stared at the sunlight that poured into the room” [12, p. 38]). При этом впечатления героя не отрефлексированы, и комментарии к пейзажу принадлежат автору: он обладает пониманием, еще не доступным персонажу, и выстраивает сцену, подготавливая Чарльза к поворотной в его жизни встрече – встрече с Сарой на Вэрской пустоши.

Пороговый характер этого утра подсказан сравнением, возникшим уже в самом начале главы: оно нахлынуло, словно райское блаженство, коего ожидает после своей кончины миссис Поултни. Впрочем, на то же намекает и выбранное автором для событий время года – весна, пора пробуждения природы к новой жизни. Конечно, весенним был и день накануне, когда Чарльз прогуливался с невестой по Коббу. Но контраст между тем и этим утром разителен: почти зимний холод внезапно сменяется почти летней погодой, напоминающей о средиземноморском (что для Фаулза прежде всего означает «греческом») тепле и солнце. Вспоминная фраза из более раннего – тоже греческого – романа писателя «Волхв», можно сказать: «Чудеса начались».

В описываемое утро Чарльз отправляется на поиски окаменелостей, и «метеорологический» аспект пейзажа в следующей главе дополняется пространственным. Отметим, что пейзажные описания у Фаулза, как правило, динамичны. Не составляет исключения и предыдущая зарисовка, где всё пребывает в движении: свет льется, ветер теребит шторы, стадо дает о себе знать цокотом копыт. В эссе «Земля», рассуждая о принципиальных отличиях фотопейзажа от создаваемого художником слова «портрета местности» [8, с. 486], писатель замечает, что для большей части людей «пейзаж в значительной степени связан с понятием простора, обширного пространства», то есть существует как бы в горизонтальной плоскости. С его же точки зрения, это, «скорее, вертикаль последовательностей, форм, процессов существования» [8, с. 479]. В попытке уловить в видеоискателе открывшуюся панораму фотограф чаще всего запечатлевает «мёртвую» природу, он «замораживает время, в доли секунды выхватывая... какие-то мельчайшие частицы и преподнося их затем как самую настоящую реальность» [8, с. 485]. Словесный же пейзаж, по мысли Фаулза, способен «извлекать на свет божий сокровенную сущность вещей» [8, с. 485]. И эта сущность, эта «природа природы», всегда изменчива, жива. В эссе «Дерево», рассуждая о способах отражения природы в научном или художественном тексте, он пишет: «Пока мы наблюдаем, она, так сказать, переписывает, переправляет формулировки, перерисовывает, переснимает себя. Она отказывается оставаться в прошлом, неподвижной и окаменевшей» [13, р. 31].

Искать окаменелые панцири морских ежей Чарльз отправляется к западу от города. Начальная точка его экспедиции – снова мол Кобб. По берегу «еще не утихшего, но уже не опасного моря» [9, с. 58] (“the still swelling but now mild sea” [12, р. 46]) в этот раз прогуливается много людей, а рыбаки смолят лодки или чинят сети. Когда-то, в доисторические времена, территория вдоль прибрежных утесов, где Чарльз бродит в поисках аммонитов, была дном моря, и вот теперь от обитавших здесь живых существ остались только отпечатки в камне. Ландшафт и сейчас изменчив: эти места опасны своими осыпями, так как скалы постоянно сползают в море, постепенно их «разъедающее» (“eroding”).

День так же прекрасен, как и открывавшее его утро. На небе ни облачка, всё сверкает в лучах яркого солнца: «Море искрилось, кроншнены кричали» [9, с. 60] (“The sea sparkled, currelws cried” [12, р. 48]). И снова безотчетная потребность в свободе дает о себе знать: молодой дарвинист решает снять крайне неудобную, но приличествующую палеонтологу экипировку. Природа пробуждает в нем бунт против автоматически усвоенных стереотипов поведения. Но Чарльз, подобно большинству своих современников, подчинен викторианским условностям и признает их власть над собой, поэтому не только «осторожно оглядывается» (“looked cautiously round”) из опасения, что кто-то может его увидеть, но и через короткое время снова все надевает [там же].

При этом он способен чувствовать «античную гармонию» (“a classical moment”) переживаемого момента, его идеальный, вневременный характер. И даже силится вспомнить подходящую строку из Гомера. Но следом его внимание отвлечено необходимостью *поймать* маленького краба, и попытка вспышкой прекрасного древнегреческого мира в осколке вечного поэтического текста придать моменту вневременность не увенчалась успехом. Деталь с поимкой краба многое проясняет. В уже упоминавшемся эссе «Земля» Фаулз писал: «“Схватывая” тот или иной образ природы... мы невольно снова и снова подтверждаем ту мысль, что природа – наша служанка, что мы пользуемся ею» [8, с. 499]. Чарльз не «видит» природу по-

настоящему, он подходит к ней потребительски, утилитарно, он все еще «коллекционер», более всего радующийся находке куска леаса с отпечатками аммонита. Поэтому неудивительно, что промелькнувшие в его сознании мысли, не заняться ли биологией моря (а значит, изучать живую природу) и не обосноваться ли в Лайме, бросив Лондон, для него по-прежнему «*еретические*» (“dreadful heresies”).

Рассыпанные по тексту этих двух глав пейзажные штрихи в основном нанесены автором, фиксирующим увиденное и замеченное Чарльзом среди прочих наблюдений. При этом он рисует пейзаж объемно, многомерно. Не ограничиваясь восприятием своего главного героя, этот наблюдатель видит изображаемый уголок английского побережья даже «*бдительными стебельчатыми*» (“vigilant stalked”) глазами крабика, уловившими «*огромную тень*» (“gigantic shadow”) нависшего над ним палеонтолога и пустившегося в бегство [12, с. 48].

Нельзя не заметить, что природа в этом эпизоде словно выполняет некую «высшую» волю, действуя как бы случайно, но в то же время удивительно целенаправленно. Пока Чарльз разыскивает окаменелости, «*стая сорок-куликов, черно-белых, с красными лапками, летела впереди, возвещая о его приближении*» [9, с. 60] (“A flock of oyster catchers, black and white and coral-red, flew on ahead of him, harbingers of his passage” [12, p. 48]). А море в нужный момент «побуждает» молодого человека изменить направление: «*Стремительно обернувшись, он увидел, что волны захлёстывают края небольшого мыса примерно в миле от него*» [9, с. 62] (“He looked sharply back then, and saw the waves lapping the foot of a point a mile away” [12, p. 50]). Прилив отрезает обратный путь, не позволяя вернуться по той же дороге, что привела его сюда, и заставляет подняться по склону, «*по крутой, но безопасной тропинке*» (“a steep but safe path”), которая теряется в густом лесу [12, p. 50]. Этот подъем труден, экипировка мешает двигаться, но Чарльз справляется и оказывается на Вэрской пустоши, где, прежде чем оглядеться, он утоляет жажду из бегущего ручья и освежает лицо мокрым платком.

Выстраиваясь в ряд, незначительные на первый взгляд детали – птицы-вестники, указание нужного пути, омовение в источнике – подсказывают, что инициальные испытания Чарльза начались. Тем более что Фаулз, говоря о возвещении птицами приближения Чарльза, использует слово с семантикой ритуального перехода – «*passage*».

Последующая встреча с женщиной, которая поведет его по пути посвящения, Сарой, тоже происходит в пейзажном обрамлении. Это одно из самых развернутых описаний в романе, занимающее почти целиком десятую главу. Оно строится на пересечении двух взглядов на изображаемое пространство: сначала «объективного» – «авторского», затем «субъективного» – героя, Чарльза. При этом перед читателем всё тот же день, что изображен в седьмой и восьмой главах, и, по существу, всё тот же фрагмент романного пространства, что и в начале произведения. Но «авторский» взгляд в первой главе в основном «горизонтален», а в десятой – «вертикален». Там – акцентирована граница моря и суши, расположившись на которой романист знакомит читателя с главными героями и местом действия, здесь – сначала с высоты птичьего полета дан общий план, охватывающий клетчатую, как шахматная доска, распаханную верхнюю часть плато, обрывисто спускающегося к морю, и граничащий с ней «*темный каскад деревьев и кустов*» [9, с. 80] (“a dark cascade of trees and undergrowth” [12, p. 66]), а затем описание переходит на уровень человеческого взгляда, позволяя подробно (но по-прежнему «всеохватно») описать ботаническое и топографическое своеобразие этого удивительного места – Вэрской пустоши, важнейшего природного пространства в романе. Пространства инициации героя.

Именно Вэрская пустошь становится основным местом встреч Чарльза с мисс Вудраф. Исключением, кроме уже упомянутого первого знакомства, будет третий раз, когда он увидит компаньонку миссис Поултни в доме этой леди во время церемонного визита и где Сара сразу покажется ему неуместной: «Ему очень хотелось узнать, как дикарка станет вести себя в клетке» [9, с. 121] (“He was intrigued to see how the wild animal would behave in these barred surroundings” [12, p. 103]).

Отметим, что в русском переводе название «Вэрская пустошь» порождает визуальный образ заброшенного открытого пространства, поросшего преимущественно травой и кустарниками. Но в романе она представляет собой дикий лесной массив с оползневыми террасами и лужайками. Оригинальное же название – *Ware Commons* – с одной стороны, подчеркивает общинный характер этой безлюдной местности, отсутствие у неё единственного владельца; с другой – её первозданную дикость. В эссе «Сорняки, жучки, американцы» Фаулз замечает, что англичане «всегда яростно защищали так называемые общинные земли, которые, согласно традиции, никогда не распаивают, оставляя тамошнюю дикую природу в покое» [8, с. 356]. Так использованные писателем сравнения разбросанных посреди пышной листвы скальных образований с башнями (“*towers*”) и рухнувшими замками (“*ruined castles*”) вполне закономерно напоминают читателю о полных опасностей и испытаний лесах рыцарских романов – аллюзия, появляющаяся и в других произведениях Фаулза, в частности в сборнике «Башня из черного дерева».

В завершающих авторское описательное отступление строках появляется еще один важный для писателя пространственный образ, на этот раз библейский, – Райский сад, «английские сады Эдема» [9, с. 82] (“an English Garden of Eden” [12, p. 67]). При этом дикий лес и сад для Фаулза совершенно не отвергают и не опровергают друг друга. В эссе «Дерево» он пишет, что его собственными садами «с первых минут знакомства были позабытые и все более пустынные рощи и леса западной части Англии, а позже и Франции» [13, p. 12].

Образ Эдемского сада актуализирует сразу несколько мотивов: с одной стороны – красоты, гармонии, обилия; с другой – искушения, запретного знания, огражденного пространства. И действительно, на Вэрской пустоши растут редкие породы деревьев (каменный дуб, дикое земляничное дерево), цветы распускаются не по сезону рано, а типично английские растения (ясень, бук, папоротник-орляк) достигают огромных размеров. Многообразие и щедрость этих лесистых террас позволяет автору сравнить их с «тропическими джунглями» [9, с. 81] (“a tropical jungle” [12, p. 67]).

Вторая группа мотивов, связанная с образом Эдемского сада, тоже отчетливо звучит в романе. Характерно, что, говоря о ботаническом своеобразии этого места, писатель использует слово “*strangeness*” [12, p. 67], подчеркивающее инаковость, чуждость Вэрской пустоши. В самом деле, она отделена от окружающего пространства. И не только уникальностью своего растительного мира, но и «социальным статусом». После грехопадения Адама и Евы и их изгнания вход в Эдем был запрещен Богом, и херувим с огненным мечом преградил туда путь. Пределы Вэрской пустоши тоже своеобразно замкнуты: среди обывателей Лайм-Риджиса эта местность пользуется дурной славой пристанища любителей греховных наслаждений, а потому благовоспитанным людям вход сюда заказан. Ведущую в лесные заросли дорогу, прозванную Тропой Любви, даже собирались «загородить забором, воздвигнуть ворота и запечатать их на замок» [9, с. 107] (“to track gated, fenced and closed” [12, p. 90]), но в конце концов



ограничились устным запретом и публичным осуждением всех, кто осмеливался на прогулки в этих местах. Однако пустошь по-прежнему влечет влюбленные парочки. В частности, именно здесь Чарльз и Сара дважды заметят Сэма и Мэри.

Дальнейшее описание сжимает пространство до небольшой части Вэрской пустоши. «Автор» словно спустился сверху, чтобы пройти сквозь полную опасностей чащу леса (он замечает, что одинокого путника там подстерегают чувство неизбывного одиночества, глубокие расселины и «предательские» обрывы) навстречу поднимаемому с прибрежной полосы Чарльзу и передать ему слово.

Когда утоливший жажду молодой человек оглядывается, гармоничная красота окружающего пейзажа, открывшаяся взору панорама, звуки, запахи, нетронутая дикая растительность приводят его – правда, лишь на какое-то время – «в антинаучное состояние» (“into anti-science”): «В траве золотились звездочки первоцветов и чистотела, лужайку белоснежной свадебной пеной окаймлял цветущий тёрн, а там, где победоносно вздымала молодые зеленые побеги бузина, затенявшая мишистые берега ручья, из которого он только что напился, густо разрослись адокса и кислица – самые нежные цветы английской весны. Выше по склону белели головки ветрениц, а за ними тянулись темно-зеленые перья гадючьего лука. Где-то вдали в ветвях высокого дерева стучал дятел, над головою Чарльза тихонько посвистывали снегири, и во всех кустах и кронах пели только что прилетевшие пёночки-веснички. Обернувшись назад, он увидел синеву моря, которое теперь плескалось далеко внизу» [9, с. 82] (“The ground about him was studded gold and pale yellow with celandines and primroses and banked by the bridal white of densely blossoming sloe; where jubilantly green-tipped elders shaded the mossy banks of the little brook he had drunk from were clusters of moschatel and woodsorrel, most delicate of English spring flowers. Higher up the slope he saw the white heads of anemones, and beyond them deep green drifts of bluebell leaves. A distant woodpecker drummed in the branches of some high tree, and bullfinches whistled quietly over his head; newly arrived chiffchaffs and willow warblers sang in every bush and treetop. When he turned, he saw the blue sea, now washing far below” [12, p. 68]).

Если взгляд «автора» объемён, масштабён, как бы охватывает описываемый ландшафт во временной и пространственной целостности и в этом смысле изображает его «извне»; то взгляд героя локален, в деталях «рисует» картину местности в зависимости от направления, в которое устремлен, и с учетом вектора движения наблюдателя в пространстве, описание же дано «изнутри». Чарльз сопричастен увиденному, а читатель видит то, что «увиделось» Чарльзу. Чуть ранее автор сообщил, что, помимо увлечения палеонтологией, его герой был знающим орнитологом и ботаником [9, с. 60], так что научная точность в определении увиденных им на поляне представителей растительного и животного мира, вполне ожидаема. Перспективные планы, удаляясь от точки наблюдения, здесь последовательно сменяют друг друга: сначала крупным планом под ногами желтеющие чистотел и примулы, затем край лужайки, обрамленный сливающимися в легкую белую вуаль цветами тёрна и устремленные ввысь молодые побеги бузины близ ручья, а дальше на поднимающемся склоне уже просто белеющие пятнышки головок ветрениц и за ними поднятые на стебельках вверх еще не распустившиеся пролески. Образы зрительные сменяются звуковыми, словно перепархивающими вместе с птицами – звук раздается вдалеке, потом прямо над головой и, наконец, заливают поляну со всех сторон. При этом эмоциональная окраска пейзажа сдержанна, преимущественно обозначаются характерные и непосредственные признаки явлений: последовательность зрительных планов, точные ботанические названия растений и их цветовая палитра,

а невыразительные глаголы буквально отражают звуковой ряд («стучит», «тихонько пошвытывают», «поет»). Тропы редки, и они словно отражают ассоциативный ряд в сознании героя – например, белизна цветущего тёрна, похоже, служит напоминанием о предстоящей свадьбе с Эрнестиной. И возможно, только «ликующие» поднятые вверх молодые побеги бузинового дерева «прячут» авторский символический подтекст: бузина традиционно связывалась в индоевропейской мифологической традиции с идеей смерти и возрождения и с женскими божествами природы. А значит, намекает на совсем скоро предстоящее Чарльзу первое инициальное испытание. Пока же картина перед глазами Чарльза прекрасна, идиллична, но чувства его она затрагивает слабо.

Хотя пейзажная зарисовка живописного уголка Вэрской пустоши преимущественно дана через призму сознания Чарльза, взгляды автора и героя отчасти в ней встречаются. Романисту, убежденному, что именно по такой земле ступали персонажи Боттичелли [12, р. 68], совершенство раскинувшегося вокруг Чарльза ландшафта напоминает о живописи Возрождения. Но Чарльза ассоциации уводят в другую эпоху, в век Просвещения, и, оглядываясь вокруг, он ощущает смутную неудовлетворенность и грусть, ибо убежден, что цивилизация увела его прочь от Золотого Века и ему не дано «слиться с природой» [9, с. 83] (“to inhabit nature again” [12, р. 69]), хотя идиллический пейзаж этого самого вечного Золотого Века и обступает его со всех сторон.

Уже к вечеру все это время продолжавший свои поиски Чарльз выходит на новую тропу. Та ведет его вдоль заросшей плющом каменной стены и в какой-то момент разветвляется, побуждая к выбору пути. Чарльз выбирает почти нехоженую тропинку, заросшую кустами куманики, сквозь которые он вынужден продирается. И сталкивается с поворотным для его жизни искушением, с началом любовного приключения: на прелестной альпийской лужайке, на скалистом уступе чуть ниже уровня плато, он видит спящую женщину, освещенную заходящим солнцем. Сару. Её испуг и замешательство вынуждают Чарльза вежливо и стремительно ретироваться. Но за то короткое время, что молодой человек глядел на спящую, он успевает почувствовать в её позе нечто «необыкновенно нежное и в то же время сексуальное» [9, с. 85] (“intensely tender and yet sexual” [12, р. 70]).

Последующие пейзажные описания и образ Сары связаны неразрывно, так как встречи Чарльза с мисс Вудраф происходят в основном на Вэрской пустоши, в окружении дикой природы. В тех немногочисленных эпизодах, когда она появляется в помещении, это всегда пространство, ей не принадлежащее, чужое, и она в нём временно: гостиная миссис Поултни и спальня прислуги в том же доме, гостиничный номер в Эксетере, а в финале романа особняк Россетти в Лондоне. Зато на Вэрской пустоши она как дома, и во время одной из встреч прощается с Чарльзом так, «словно эта прогалина была её гостиной» [9, с. 169] (“as if the clearing was her drawing room” [12, р. 146]). При этом Эрнестину мы видим в романе почти исключительно в обрамлении интерьеров. Даже помолвка её с Чарльзом случилась в оранжерее. И только однажды она появляется на открытом воздухе – в первой главе, описывающей их с женихом прогулку по Коббу.

Заметим, что портрет Сары, как и пространство, которому она причастна, тоже напоминает о близости этой героини природе. Скорбь из ее лица «изливается» (“welled out”), словно «вода из лесного родника» [9, с. 16] (“as water out of a woodland spring” [12, р. 10]), а сама она напоминает то «дикое животное» [9, с. 169] (“totally like a wild animal” [12, р. 118]),

то «загнанного зверя» [9, с. 138] (“animal at bay” [12, p. 122]): «В ее облике сквозило что-то стихийное, необузданное. Это не была необузданность истерии или помешательства, а та стихийность, которую он расслышал в песенке короляка – безудержность и нетерпение невинности» [9, с. 284] (“There was a wildness about her. Not the wildness of lunacy or hysteria – but that same wildness Charles had sensed in the wren’s singing... a wildness of innocence, almost an eagerness” [12, p. 248]). Наконец, сама за себя говорит фамилия Сары. Она Woodruff. И слово, от которого это родовое имя образовано, не только означает травянистое растение [9, с. 178], но и прячет корень “wood” – «дерево», «роща».

Вэрских пейзажных описаний, помимо того, о котором шла речь ранее, в романе еще четыре. Когда через несколько дней Чарльз идет на альпийскую лужайку снова, ничего, кроме чувственного влечения, некоторой доли любопытства и вежливого участия, к Саре он еще не испытывает. Автор прямо говорит, что лица, подобные Сариному, «ассоциировались у него с иностранками, а говоря откровенно (гораздо откровеннее, чем он сказал бы самому себе) – с их постелями» [9, с. 139] (“He associated such faces with foreign women – to be frank (much franker than he would have been to himself) with foreign beds” [12, p. 119]). Заметим, что в том же эпизоде есть и неявная отсылка к эдемской истории: Сара напоминает мальчишку, которого поймали, когда он «рвал яблоки в чужом саду, – объятая сознанием вины, но вины мятежной» [9, с. 138] (“caught stealing apples from an orchard... a guilt, yet a mutinous guilt” [12, p. 118]). Литературные же аллюзии намекают на любовную связь еще решительнее: неожиданно для самого Чарльза ему вспомнилась Эмма Бовари [12, p. 120]).

Как и в предыдущих описаниях места действия автор не забывает отметить сопутствующие встрече погодные условия. День третьей встречи «гораздо холоднее, чем в прошлый раз. Солнце, на обычный апрельский манер, то и дело закрывали облака, но ветер дул с севера, и поэтому у подножья обращенного к солнцу уступа было очень тепло» [9, 137] (“It was a colder day than when he had been there before. Sun and clouds rapidly succeeded each other in proper April fashion, but the wind was out of the north. At the foot of the south-facing bluff, therefore, it was agreeably warm” [12, p. 117]).

Четвертая встреча происходит по инициативе Сары, так как Чарльз запретил себе приближаться к горной лужайке и решил не вступать в разговор с мисс Вудраф, если все же её увидит. День, когда он принимает такое решение, «не очень солнечный» (“little sunlight”), маловетренный (“little wind”), и «купол из серых облаков» слишком высок, чтобы опасаться дождя [9, 157] (“a high gray canopy of cloud, too high to threaten rain” [12, p. 135]). Их разговор в этот раз происходит дальше от моря, в раскинувшейся на Вэрских террасах ясеновой роще. Несколько ландшафтных деталей этого эпизода обращают на себя внимание: ясени столь огромны, что молодой человек чувствует себя среди них совсем маленьким, а их стволы окутаны плющом, разросшимся так буйно, что кое-где его заросли образуют своеобразные туннели. Этими колючими зарослями участок леса, где Чарльз разыскивает окаменелости, окружен со всех сторон; здесь сумрачно и очень тихо – лишь мычит вдалеке теленок, воркуют горлянки и отдаленно шумит море. Сара бесшумно появляется на прогалине у оконечности одного из таких туннелей. И пока она там стоит, пробившийся сквозь просветы облаков слабый, почти вечерний, луч солнца, освещает «ее лицо, всю ее фигуру на переднем плане в обрамлении зелени, и лицо это сделалось вдруг прекрасным, поистине прекрасным, пленительно-сумрачным, хотя и исполненным не только внешнего, но и внутреннего света» [9, с. 160] (“It lit her face, her figure standing before the entombing greenery behind her; and her face was

suddenly very beautiful, truly beautiful, exquisitely grave and yet full of an inner, as well as outer, light” [12, p. 138]). Во время этой встречи автор открыто говорит, что Чарльз лицом к лицу столкнулся с сиреной, с нимфой Калипсо, а сам герой с отчаяньем обнаруживает, что «*поддался соблазну и сбился с пути*» [9, с. 169] (“lost and lured he felt” [12, p. 145]).

В их отношениях во время разговора в роще возникает нечто новое. Безотчетное сексуальное влечение и интригующая таинственная недосказанность предыдущих встреч в этот раз оборачиваются рождением близости, но близости особого рода, «*когда то, что прежде воспринималось нами как объективная реальность... внезапно становится нашим неповторимым субъективным переживанием, а не просто предметом наблюдения*» [9, с. 163] (“when what has been until then an objective situation... becomes subjective; becomes unique; becomes, by empathy, instantaneously shared rather than observed” [12, p. 140]). Это открытие так потрясает Чарльза, что он чувствует себя, как человек, которого поглощает лавина, и способен думать только об одном – как поскорее «*уйти от этих беспоощадно откровенных, этих обнаженных глаз*» [9, с. 167] (“to escape... from those remorselessly sincere, those naked eyes” [12, p. 144]). И он уходит, ускользает от предложенной искренности, прячется под условно-вежливыми формулировками, под личиной светского поведения. И тогда в финале сцены вместе с ним меняется и погода: «*Выглянувшее ненадолго солнце окончательно скрылось. Стало по-вечернему прохладно*» [9, с. 168] (“The sun’s rays had disappeared after their one brief illumination. The day drew to a chilly close” [12, p. 145]).

Пятая встреча – одна из важнейших. В этот день, «*утопающий в сверкающей лазури*», при теплом юго-западном ветре [9, с. 189] (“The day was brilliant, steeped in azure, with a warm southwesterly breeze” [12, p. 163]), Сара произносит свою исповедь. Место, где это происходит, примечательно. Мисс Вудраф встречает Чарльза в той же ясеновой роще, что и в прошлый раз. Пока он идет через лес, его сопровождают рои весенних бабочек, а одна вьется в светлой прогалине позади темного силуэта ожидающей его Сары. Молодая женщина стоит на затененном конце туннеля из плюща, пока он идет к ней сквозь «*темно-зеленый сумрак*» (“dark-green shade”) этого природного коридора. Еще через один такой зеленый туннель они направляются к «*укромному месту*» (“a secluded place”), где прозвучит история Сары. Сам же этот тайный приют расположен намного выше, и молодые люди зигзагами поднимаются к нему по зеленому склону, осевшему своеобразными ступенями: «*Это была маленькая, открытая к югу лоцинка, окруженная густыми зарослями свидины и куманики – нечто вроде миниатюрного зеленого амфитеатра... Позади арены... рос невысокий боярышник, и кто-то... привалил к его стволу большую плоскую кремневую глыбу, соорудив таким образом самодельный трон, с которого открывался великолепный вид на вершины растущих внизу деревьев и море за ними... Края лоцины были усеяны фиалками, первоцветом и белыми звездочками цветущей земляники. Согретая полуденным солнцем, защищенная со всех сторон прелестная полянка как бы парила в воздухе*» [9, с. 192] (“It was a little south-facing dell, surrounded by dense thickets of brambles and dogwood; a kind of minute green amphitheater. A stunted thorn grew towards the back of its arena... and someone... had once heaved a great flat-topped block of flint against the tree’s stem, making a rustic throne that commanded a magnificent view of the treetops below and the sea beyond them... The banks of the dell were carpeted with primroses and violets, and white stars of wild strawberry. Poised in the sky, cradled to the afternoon sun, it was charming, in all ways protected” [12, p. 166]).

Место, где звучит монолог Сары, отчетливо напоминает древнегреческий театр. Как и театры в Афинах или Эпидавре, оно расположено под открытым небом и использует естественный рельеф – его «амфитеатр» образован природным склоном. А «в первом ряду», словно почетное место жреца, возвышается подобная трону каменная глыба, на которую Сара усаживает Чарльза. Оплетающий всю эту сцену плющ напоминает о божестве, с чьим культом связано рождение театра в Древней Греции: Эвий – «плющ» – один из эпитетов Диониса. С именем того же бога ассоциируется и время событий в Лайм-Риджисе, так как в конце марта – начале апреля в Афинах происходили Великие Дионисии, включавшие в себя состязания трагических поэтов. В этом контексте дополнительный смысл получает и прозвище Сары, Трагедия: в зеленом амфитеатре она разыгрывает перед Чарльзом настоящее драматическое представление, сочиненную ею «трагедию», сюжет которой – её собственная жизнь. И эта доверительная атмосфера, исповедальная интонация Сары, сила драматического искусства действуют как магнит. Когда молодые люди тем же путем вернутся назад, Чарльз почувствует, что его непреодолимо влечет к этой женщине. Он знает, что *«стоит ему протянуть руку, и он встретит не сопротивление, а лишь страстную взаимность чувства»* [9, с. 215] (“if he reached out his arms he would meet with no resistance... only a passionate reciprocity of feeling” [12, p. 186]). И все же вновь отступает, шепча, что они не должны больше видеться наедине: вновь в нем восторжествовал викторианец.

Позже он спускается с холма в город, обещая себе беспощадно подавить всякое физическое влечение к Саре, и решительно опирается при этом на свою ясеневую трость (“ashplant” [12, p. 189]). Выразительная деталь. В роще, где он встречается с этой загадочной женщиной, величаво поднимаются к небу старые мощные ясени. Целый лес, напоминающий о главном дереве скандинавской мифологии – Мировом Древе Иггдрасиль. А он, современный цивилизованный человек, сделал из ясеня «подпорку», на которую опирается, отвергая глубинно природное начало человеческой природы; или, как в других эпизодах, отыскивает с ее помощью среди осыпей нужные ему окаменелости, крепко уверенный в том, что «природа существует исключительно для удовлетворения его потребностей» [8, с. 497]. Он все еще не способен понять природу и принять ее право быть равновеликой с ним частью реальности.

Последняя встреча из состоявшихся в окрестностях Лайма, шестая, происходит на Вэрской пустоши ранним утром после грозовой ночи, и ей предшествует развернутое пейзажное описание: *«Красноватое солнце как раз выходило из-за волнистой линии сизых холмов, едва различимых за Чезилской косой, когда Чарльз если и не в костюме наемного плакальщика на похоронах, то с соответствующим выражением лица вышел из дверей «Белого льва». Безоблачное небо, промытое вчерашнею грозой, обливало прозрачной нежной синью, а воздух был бодрящий и чистый, как свежий лимонный сок <...> быстрая ходьба согрела его изнутри, а внутреннее тепло еще больше усилилось внешним, которое принесли с собой лучи утреннего солнца. Оно было непривычно ясным, это раннее, ничем не оскверненное солнце. Казалось, оно даже пахнет – разогретым камнем, обжигающей фотонной пылью, что струится сквозь мировое пространство. На каждой травинке переливалась жемчужная капелька росы. На склонах, высившихся над тропой, в косых лучах восходящего солнца медово золотились стволы ясеней и платанов, вздымавших ввысь своды свежей зелени; в них было нечто таинственно религиозное, но то была религия, существовавшая до всяких религий – вокруг разливался какой-то друидический бальзам, какая-то сладостная зелень, зеленая бесконечность разнообразнейших оттенков, местами даже черная в далеких тайниках листвы, от самого*

яркого изумруда до самого бледного хризолита <...> На деревьях заливались певчие птицы – синички, воробьи, певчие дрозды; ворковали лесные голуби, придавая этому безветренному утру безмятежность вечера, лишенную, однако, его элегической грусти» [9, с. 274–275] (“The sun was just redly leaving the insubstantial dove-gray waves of the hills behind the Chesil Bank when Charles, not dressed in the clothes but with all the facial expression of an undertaker’s mute, left the doors of the White Lion. The sky was without cloud, washed pure by the previous night’s storm and of a deliciously tender and ethereal blue; the air as sharp as lemon-juice, yet as clean and cleansing <...> the quick walking sent a flood of warmth through him, a warmth from inside complemented by the warmth from without brought by the sun’s rays. It seemed strangely distinct, this undefiled dawn sun. It had almost a smell, as of warm stone, a sharp dust of photons streaming down through space. Each grass-blade was pearled with vapor. On the slopes above his path the trunks of the ashes and sycamores, a honey gold in the oblique sunlight, erected their dewy green vaults of young leaves; there was something mysteriously religious about them, but of a religion before religion; a druid balm, a green sweetness over all ... and such an infinity of greens, some almost black in the further recesses of the foliage; from the most intense emerald to the palest pomona <...> The trees were dense with singing – blackcaps, whitethroats, thrushes, blackbirds, the cooing of woodpigeons, filling that windless dawn with the serenity of evening; yet without any of its sadness, its elegiac quality [12, p. 238–239]).

Словно по параболической траектории это описание возвращает нас к утру второй встречи, когда Чарльз увидел Сару в «солнечной западне» (“a sun trap”) на альпийской лужайке. Снова затронуты органы чувств. Но на этот раз все и с точнейшей нюансировкой: осязание (тепло), обоняние (пыльный запах разогретого камня и сладковатый аромат молодой зелени), зрение (жемчужные капли росы на травинках и золото стволов, тончайшие переливы зеленого цвета листвы), слух (воркование голубей и торжествующая трель короля) и даже вкус (медовый привкус золотисто-желтого цвета деревьев и бодрящая лимонная резкость утреннего воздуха). Если в начале романа утренний пейзаж воспринимался героем лишь на уровне телесных ощущений и извне вторгался в его комнату, то этот обступает со всех сторон, а испытываемые Чарльзом чувственные переживания предельно детализированы и облачаются в образную поэтическую форму, мифологизируя пейзаж и придавая ему вневременные очертания. Зыбкая волнистая линия холмов (“*insubstantial waves of the hills*”) напоминает о море, а голубино-сизый их цвет (“*dove-gray*”) – о любимой птице богини, что вышла на берег из пены морской, Афродиты. Наконец, неожиданное (почти в традициях Джона Донна) сравнение несомых утренним солнечным светом ощущений с запахом мчащейся сквозь мировое пространство фотонной пыли, космически раздвигает пейзажные границы. В этот раз Чарльз не просто «смотрит» вокруг – он «видит». Живую, вечную, одушевленную природу. И потому пейзаж поэтичен и глубоко лиричен. Эмоции, безотчетно переживаемые им в этот момент, отражаются в эпитетах пейзажных деталей: синева неба «*нежная*», солнце «*неоскверненное*», росинки «*жемчужные*». Птицы не просто поют, стучат – громче или тише, – но голуби воркуют, корольек заливаются страстной трелью. И все полнится тайной: мистериальна загадка могучих деревьев, странно глядят животные, сокровенное знание кроется в птичьих трелях. Выйдя на поиски панцирей иглокожих, Чарльз пытался поймать маленького краба. Теперь не старается «схватить», но ошеломленно всматривается, постигая исполненные тайного значения взгляды перебегающей дорогу лисы и скрывшейся в чаще косули, понимая страстную

песнь крошечного королька: «Он на секунду остановился, потрясенный этим ощущением предельно детализированной вселенной, в которой всё имеет свое значение и всё неповторимо» [9, с. 275] (“He stopped a moment, so struck was he by this sense of an exquisitely particular universe, in which each was appointed, each unique” [12, p. 240]). Тайна и ликование – вот две грани этого живого мира.

Автор вновь вспоминает живопись эпохи Возрождения. Но уже не Боттичелли, а более раннего Пизанелло, чья картина «Видение святого Евстафия» служит своеобразной иллюстрацией к этой сцене романа, помогая Фаулзу визуализировать мгновение, переживаемое Чарльзом: «Святой так потрясен, словно над ним сыграли злую шутку; всю его самоуверенность смыло внезапно открывшейся ему глубочайшей тайной природы – всеобщим параллелизмом сущего» [9, с. 274] (“The saint is shocked, almost as if the victim of a practical joke, all his arrogance dowsed by a sudden drench of Nature’s profoundest secret: the universal parity of existence” [12, p. 239]). Так же потрясен и Чарльз, открыв для себя живую природу и осознавая, насколько близко к «*кудушливой пошлости каждого обыденного дня*» [9, с. 275] (“suffocating banality of ordinary day” [12, p. 240]) находился этот подлинно реальный мир и насколько он неспособен был его видеть. Картина Пизанелло – живописное отражение переживаемой им эпифании.

Заметим, что «Видение святого Евстафия» – одна из любимейших картин самого Фаулза. И эту любовь он делегирует своим героям: в том, что эта картина преследует его всю жизнь, признается Бресли в «Башне из черного дерева». Много лет спустя после выхода в свет романа в эссе «Дерево», вспоминая об этом полотне и его центральном символическом образе – фигуре распятого Христа на рогах стоящего перед святым оленя, Фаулз напишет, что «преследуется и распинается» в этом шедевре не Христос, а сама природа [13, с. 41]. В этом контексте известная сцена романа, когда в маленькой эксетерской церкви, не отрываясь глядя на распятие, Чарльз вместо Христа видит Сару [12, р. 359], обретает глубокий смысл: Сара в романе становится символическим воплощением природного мира, его глубинной инаковости и таинственности. Потому так природны эпитеты, когда речь заходит о Саре. Потому так часто применительно к ней звучит определение “wild”. В эссе «Природа природы», говоря о своем благоговении перед дикой природой, Фаулз олицетворяет её в облике чарующей женщины, которую ищет всю свою жизнь и которую он по-французски называет “la sauvage”, а по-английски – “the wild” [14, p. 415]. «Дикарка».

Сара та же «дикарка». Но пока эта истина неведома Чарльзу. Поэтому хаос, а не глубина видится ему за покровом человеческого существования. Он стоит посреди Эдема, но не способен наслаждаться им, а может «*лишь завидовать восторгу королька*» [9, с. 276] (“only envy the wren its ecstasy” [12, p. 240]), ибо ощущает себя навеки отлученным от Райского сада. И это обстоятельство как бы предсказывает последующее его «отступление» перед предложенной, как дар, любовью Сары.

Сама встреча с Сарой снова происходит в лесу. Однако лес для героя уже не просто древесный питомник или отличный склад деловой древесины, но вновь напоминающий об аттической драме «*многоголосый греческий хор*» (“a numberless Greek chorus” [12, p. 241]), единое живое существо, чьими глазами стали цветы, а камни обрели уши [там же]. Местность, по которой он идет, на развилке взяв влево, пересеченная, так как «здесь почва начала подвергаться эрозии» (“the land was beginning to erode” [12, p. 241]), а значит, сильнее сказывается воздействие ветра и воды. Ближе подошло и море. Ожидая Чарльза, молодая женщина спит в старом амбаре с тростниковой крышей, где почти темно и пахнет прошлогодним сеном.

Предшествующие события подготовили героя к этому моменту. И когда он видит теперь Сару, его не только страстно влечет к этой женщине и обуревают сокрушительная мощь любовной лихорадки, но затапливает нежность и требовательное желание защитить ее – так трогательно, словно ребенок, свернувшись калачиком, спящую. И все же в этот раз он вновь «остался цел и невредим» [9, с. 217] (“escaped unscathed” [12, p. 188]), удержался на краю пропасти. («Уцелел», – сказал в схожей ситуации Дэвид в повести «Башня из черного дерева».) В тот момент, когда, обнимая Сару, он внезапно открывает для себя её «хрупкость, слабость, нежность» [9, с. 288] (“her sudden smallness, fragility, weakness, tenderness” [12, p. 250]), неожиданное появление Сэма и Мэри заставляет его резко оттолкнуть прильнувшую к нему женщину. «На помощь ему явился Долг» [9, с. 296] (“Duty, as so often, came to his aid” [12, p. 256]), и тон Чарльза стал официален, а возникшая близость разом исчезла. А значит, свобода сознания, постепенно прораставшая под влиянием чувственных ощущений (природа) и чувств (Сара), им по-прежнему не обретенна.

Две его последние встречи с Сарой произойдут уже в окружении городского ландшафта, в Эксетере и в Лондоне. В эксетерском «Семейном отеле Эндикоттов» Чарльз, наконец, решится и, отдавшись своему чувству, проведет с Сарой решающую для его жизни ночь. Но к этому моменту главные уроки, и прежде всего уроки целостного видения «детализированной вселенной», уже им получены. И визит в отель – результат совершенного им выбора, к которому он постепенно подготовлен на Вэрской пустоши. Не случайно этой сцене предшествует альтернативный вариант финала романа, согласно которому он не остановился в Эксетере и вскоре, в положенное время, женился на Эрнестине. После ночи в «семейном отеле» останется только еще не выученный Чарльзом урок свободы, который преподает ему Сара последующими событиями.

Подведем итоги наблюдений. Пейзажи в романе «Женщина французского лейтенанта» – предельно конкретная, топографически точная картина реального природного пространства. С обстоятельностью знающего натуралиста Фаулз дает подробное и достоверное описание географического, геологического, топографического, ботанического, орнитологического своеобразия хорошо знакомого ему уголка западного Дорсета. Но сквозь реальное измерение в природных ландшафтах романа просвечивает измерение идеальное – пребывающая в вечном сейчас (“nowness”) сущность вещей, подлинная реальность. Прекрасная, непрестанно изменчивая, живая и «сверхчеловеческая». «Вечный июнь». Эта её вневременность, «сейчасность» отзывается (и проступает) в романе широчайшим интертекстом, теми вариациями образа подлинной реальности, что существуют в столь же вечном настоящем мировой культуры: Золотым Веком античной буколки, Эдемским садом Средних веков, ренессансными полотнами Боттичелли или Пизанелло и лесом комедий Шекспира, сентименталистским пейзажем восемнадцатого века, романтическими «портретами» природы Констебла и Палмера, живописью современных описываемой Фаулзом эпохе прерафаэлитов. А «лаймская блудница» Сара, спящая в полузаброшенном амбаре, крытом замшелым от старости тростником, оборачивается богиней зерна, Деметрой-Церерой, ипостасью Великой Матери.

Отчасти поэтому в романе сосуществуют два взгляда на мир природы: взгляд «автора» и взгляд героя. Первый принадлежит Богу-Вседержителю творимого его Словом романного мира, это одна из форм присутствия автора в произведении. Этот «знающий», «божественный», взгляд охватывает пространство, рисуя стереоскопическую картину: от общего плана –



к крупному, сверху – вниз, извне – внутрь и наоборот; или же меняя точку зрения – глядя то глазами Чарльза, то взором стороннего наблюдателя, то даже выхватывая мгновенное зрительное впечатление маленького крабика или пролетающей мимо окна совы. Это им в тексте рассыпаны символические детали, превращающие природный мир в Книгу. Его волю выполняют природные силы: и не только ветер, но и солнце, и даже море. Но для героя они лишь создают условия, направляют и подсказывают, а выбор совершает он сам. Показательно, что, «отрезав» Чарльзу путь домой по берегу моря и тем самым «направив» его на ведущую к Саре тропу, «божественный автор» вскользь замечает: «*Впрочем, он с самого начала хотел дойти до этой тропы, но только побыстрее, а потом забраться туда, где выходили на поверхность напластования кремния*» [9, с. 63] (“His destination had indeed been this path, but he had meant to walk quickly to it, and then up to the levels where the flint strata emerged” [12, p. 50]). Пейзажные детали по-своему утверждают тот же подход. Ветер, так решительно задувающий в начале романа, совершенно стихает вскоре после прозвучавшего в тринадцатой главе признания автора, что, будучи Богом созданного им мира, он не всезнающ и не всемогущ: «*Наши герои и события начинают жить только тогда, когда они перестают нам повиноваться*» [9, с. 114] (“It is only when our characters and events begin to disobey us that they begin to live” [12, p. 96]). И если в первой главе ветер резким порывом «заставляет» Сару ухватиться покрепче за тумбу, в седьмой забавляется со шторами, то уже в шестнадцатой в ответ на его попытку очередным порывом подхватить прядь к этому времени им уже порядком растрепанных волос Сары, она «*нервно водворяет ее на место*» [9, с. 142] (“nervously smoothed it back into place” [12, p. 122]). В восемнадцатой волосы у той же героини «*растрепались, словно от ветра, но никакого ветра не было*» [с. 160] (“was loose, as if she had been in wind; but there had been no wind” [12, p. 137]), в двадцатой теплый юго-восточный ветерок приносит рой бабочек, но словно не замечает обоих героев, и наконец, в главе двадцать девятой, описывающей путь Чарльза к Саре, ожидающей его в амбаре на Вэрской пустоши, и снизошедшее на него прозрение, безветренный характер утра нарочито подчеркнут [12, p. 239]. Только на последних страницах романа ветер легонько повеет вновь, беспечно «*играя*» с занавеской на окне, хотя Чарльз с надеждой думает, что это Сара глядит ему вслед [12, p. 466]. И если ветер – метафора власти романиста над своими персонажами, то и на образном уровне мы видим, как, «поиграв» с викторианской романной конструкцией, Фаулз предоставляет своим героям свободу. А Сара почти открыто противится любому принуждению.

Источником второго «видения» является протагонист Чарльз Смитсон. И пейзажные описания в романе разворачиваются симметрично процессу его познания и самопознания. У пейзажа как бы свой сюжет, который развивается параллельно квесту героя. Чарльз прозревает постепенно. Это процесс долгий, трудный, с ошибками и рецидивами. А пейзаж в романе становится своеобразным зеркалом, в котором отражается происходящее с ним – движение молодого человека по инициальному пути к тому Знанию, что дает ему Сара, пути в сторону свободы и целостности мировосприятия. Вэрская пустошь, где происходят важнейшие встречи героев, действительно оказывается своеобразным инвариантом Земного Рая, где Ева-Сара протягивает Адаму-Чарльзу плод с Древа Познания. И знание это обретается через любовь. Ведь любовь приоткрывает опыт «средства» живых существ, единения с реальностью. Золотой Век не исчез, он есть, и природа все та же. Это человек изменился. Отстранился, рефлексия отгородила его от мира. Но есть состояния, в которых этот опыт единения вновь возможен для человека, и Сара учит этому. С каждой встречей в этом Эдеме вэрсских лесистых

террас молодая женщина влечет его всё сильнее. Первая пейзажная зарисовка и первая случайная встреча с мисс Вудраф соответствует исходной ситуации: холодным, пасмурным, ветреным утром решивший сочетаться узами брака уважаемый молодой ученый и будущий баронет чинно, не нарушая приличий, прогуливается с невестой по молу Кобб. В последней – безоблачным и безветренным, уже почти летним, своей безмятежностью напоминающим вечер, утром Чарльз впервые ощущает (и почти ей уступает) испепеляющую огненную мощь любви, заявляющей о себе симптомами, за две тысячи лет описанными Катуллом, а еще половиной тысячелетия ранее Сапфо.

Но главное, что вместе со способностью к любви в нем рождается способность «видеть». В первом пейзажном описании источник взгляда – только автор, а герой лишь объект вызывающего опаску довольно враждебного воздействия природы. Второе дано через призму восприятия обоих наблюдателей, но со стороны Чарльза оно как бы «интроспективно»: пейзаж вторгается в интерьер, внешнее при посредничестве органов чувств прорывается во внутреннее, и это внешнее для героя лишь прозаически будничное, хотя автор и подсказывает, что в нем звучат «вечные» ноты. С третьего пейзажного описания в роман входит Эдемский сад Вэрской пустоши, где идиллически прекрасная и дружелюбно расположенная природа «обступает» героя, а не отделена от него барьером обжитого человеческого пространства, дома. И если вначале замечающий её красоту и – в большей степени рационально, чем эмоционально, – отмечающий ее совершенство Чарльз еще не способен видеть в ней «природы природы», то каждая новая встреча с Сарой правит ситуацию, постепенно помогая обрести способность относиться к природе эмоционально-чувственно, отбросив антропоцентрический, утилитарный подход, научиться видеть самоценность и уникальность каждого живого создания.

Таким образом, пейзаж в романе становится важнейшим средством отражения эволюции сознания героя и одновременно инструментом качественных перемен его внутреннего «я». В то же время это форма присутствия автора, благодаря которому конкретное место действия получает символическое измерение, передающее важнейшее для писателя знание об истинной природе природы.

### Список литературы

1. *Гарушьян С.А.* Эссеистика Джона Фаулза: дисс. ... канд. филол. наук: 10.01.03. Саратов, 2012. 208 с.
2. *Зюзина Е.В.* Проблема взаимодействия живописи и литературы в повести Джона Фаулза «Башня из черного дерева» // Вопросы взаимодействия литератур. Н. Новгород, 1997. С. 91–102.
3. *Кабанова И.В.* О некоторых проблемах современного искусства в «Башне из черного дерева» Д. Фаулза // Реализм в зарубежных литературах XIX–XX веков. К проблемам жанра. Саратов: Саратовский университет, 1983. С. 90–102.
4. *Лобкова Н.В.* Взаимодействие языков искусств в творчестве Д. Фаулза: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03. Н. Новгород, 2001. 173 с.
5. *Пирузян А.А.* Проза Джона Фаулза. Эстетические принципы и их художественное воплощение: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03. М., 1992. 17 с.
6. *Склизкова Т.А.* Жанровые традиции романа о сельской усадьбе в романе «Женщина французского лейтенанта» Дж. Фаулза // Вестник КГУ. 2012. № 1. С. 300–303.

7. Тимофеев В.Г. Уроки Джона Фаулза. Санкт-Петербург, 2003. 112 с.
8. Фаулз Дж. Кротовые норы / пер. с англ. И. Бессмертной, И. Тогоевой. М.: Махаон, 2002. 640 с.
9. Фаулз Дж. Любовница французского лейтенанта / пер. с англ. М.И. Беккер, И.Б. Комаровой. СПб.: Азбука, 2001. 576 с.
10. Фаулз Дж. Червь / пер. с англ. В. Ланчикова. М.: Махаон, 2001. 576 с.
11. Eriksson B.H.T. The “Structuring Forces” of Detection: The Cases of C.P. Snow and John Fowles. Uppsala: AUU, 1995. 254 p.
12. Fowles J. The French Lieutenant’s Woman. York, Boston, London: Little, Brown and Company, 1998. 467 p.
13. Fowles J., Horvat F. The Tree. Boston, Toronto, 1979.
14. Fowles J. Wormholes. London: Vintage, 1999. 484 p.
15. Vieth L.S. The Re-humanization of Art: Pictorial Aesthetics in John Fowles’s “The Ebony Tower” and “Daniel Martin” // Modern Fiction Studies. 1991. Vol. 37, № 2. P. 217–233.

Статья поступила в редакцию 23.08.2023; одобрена после рецензирования 4.09.2023; принята к публикации 30.09.2023.

The article was submitted 23.08.2023; approved after reviewing 4.09.2023; accepted for publication 30.09.2023.