ДНЕВНИКИ ДЖОНА ФАУЛЗА КАК ТВОРЧЕСКАЯ БИОГРАФИЯ ПИСАТЕЛЯ

© Тамара Селитрина

JOHN FOWLES'S DIARIES AS A CREATIVE BIOGRAPHY OF THE WRITER

Tamara Selitrina

J. Fowles's diaries illustrate the emergence of the creative career of the prominent 20th-century English writer. In Russian science, there is an opinion that Fowles's oeuvre belongs to postmodernism. However, Fowles persistently separated himself from postmodernism. A thorough study of his diaries testifies that with all the variety of themes and images and the abundance of the techniques of artistic representation of reality, the key issue of his works was the theme of the individual gaining self-awareness as a necessary condition for achieving freedom. His diaries can be considered as a compact documentary and fictional work, as a presentation of the principles of literary development and its continuity. Fowles's diary is a peculiar confession of a young man, his creative pursuits and doubts of self-determination in society and life. In his aesthetic principles Fowles focuses on the classical tradition of literature in the 18th–19th centuries. Continuing the tradition of Rousseau, Fowles creates a model of a man who is characterized by the cult of emotions and nature. For Fowles, the world of art is the world of spirituality. Fowles's diaries allow us to consider the attitude of the autobiographical protagonist to important phenomena of public life. In his diaries, special attention is paid to the topics of time, memory and nature. The diary of John Fowles describes the process of the person's psychological formation with a real chronotope, with an analytical, informative and aesthetically rich word.

Keywords: J. Fowles, diary, creative biography, cult of emotions and nature, human artistic cognition

На примере дневников Дж. Фаулза показано становление творческого пути выдающегося английского писателя XX века. В российской науке существует устойчивое мнение о том, что творчество Фаулза принадлежит постмодернизму. Однако Фаулз настойчиво отделял себя от постмодернизма. Тщательное изучение его дневников свидетельствует о том, что при всем многообразии тем и образов, богатстве приемов художественного изображения действительности ключевой для его творчества стала тема обретения самосознания личности как необходимого условия достижения свободы. Его дневники можно рассматривать как компактное документально-художественное произведение, как представление о закономерностях развития литературы и преемственности литературного развития. Дневник Фаулза – своеобразная исповедь молодого человека, его творческих исканий, сомнений самоопределения в жизни и обществе. В своих эстетических принципах Фаулз ориентируется в первую очередь на классическую традицию литературы XVIII века. Продолжая традиции Руссо, он создает модель человека, которому свойственны культ чувства и природы. Для Фаулза мир искусства – это мир духовности. Дневник Фаулза позволяет рассмотреть отношение автобиографического героя к важным явлениям общественной жизни. Особое внимание в его дневниках уделено темам времени, памяти, природы. В дневнике Джона Фаулза осуществляется сам процесс психологического становления личности с реальным хронотопом, с аналитическим, информативным и эстетически насыщенным словом.

Ключевые слова: Дж. Фаулз, дневник, творческая биография, культ чувства и природы, художественное познание человека

Для цитирования Селитрина Т. Дневники Джона Фаулза как творческая биография писателя // Филология и культура. Philology and Culture. 2023. № 3 (73). С. 175–181. DOI: 10.26907/2782-4756-2023-73-3-175-181

Дневник Джона Фаулза – своеобразная летопись жизни писателя, в которой отражены круг его чтения, формирование философско-эстетических взглядов, поиски собственного

оригинального пути в искусстве, а также история трудной, полной драматических переживаний любви к замужней женщине. Мы обращаемся к первому тому дневника Фаулза как к достоверному источнику становления творческих исканий английского прозаика.

Джон Фаулз начал вести дневник достаточно рано. Но с течением времени эти записи показались ему столь наивными и незрелыми, что, по его признанию, о них не стоило и вспоминать, так же как и о планах множества ранних сценариев, повестей, пьес, которым так и не дано было осуществиться. Это была лишь проба пера. Сам Фаулз 28 апреля 1958 года сделал характерную запись о том, каким должен быть дневник. Он полагал, что *«дневник должен в точности запечатлеть позицию и натуру того, кто его ведет»* [1, с. 538]. Он подчеркнул, что любые исправления и прояснения в будущем невозможны... можно исправить стиль, некоторые языковые шероховатости, но *«любое отклонение от написанного слова есть ложь»* [Там же].

Редактор дневника Джона Фаулза Чарльз Дрейзен заметил, что опустил ряд недоступных для чтения фрагментов (столь неразборчивым почерком они были написаны), но в целом он охарактеризовал его дневник как последний роман, который писателю предстояло создать. Такого же мнения придерживается и авторитетная английская критика.

Дневник Фаулза отражает жизненный и творческий процесс студента Оксфордского университета, затем учителя английского языка на одном из греческих островов, начинающего писателя и в финале – прославленного автора «Коллекционера».

В 1948 году Джон Фаулз, 23-летний студент Оксфордского университета, изучающий английский и французский языки, чувствует себя посторонним в собственной семье, он жалуется на *«изолированность существования – не с кем поговорить, не с кем посмеяться»* [Там же, с. 21]. Он чувствует себя «отшельником», окружающие вызывают в нем раздражение и печаль. Психологическое состояние Фаулза вполне соотносится с мыслью выдающегося психолога Карла Густава Юнга, изложенной в его заметках «Взгляд в прошлое» о собственной юности: «Одиночество происходит не от того, что никого нет рядом, но от невозможности донести до других то, что тебе представляется важным, или от того, что никто не разделяет твоих мыслей» [2, с. 350]. Фаулз объясняет свое состояние сверхчувствительностью.

В годы учебы в Оксфорде он серьезно размышляет о своем предназначении в жизни, о

стремлении стать писателем. Это были годы учения – в прямом и переносном смысле. Психологическое самоосуществление идет параллельно с отбором жизненного материала, оценкой окружающих, стремлением воссоздать образы своих знакомых по Французскому дому. Перед нами целая галерея портретов. Эти характеристики встроены в определенную систему нравственных ценностей, исповедуемых Фаулзом. К примеру, одного из молодых людей, который служил во время войны в английских военно-воздушных силах, он характеризует следующим образом: *«хладнокровность, бестактность, бывает непреднамеренно груб – из-за самоуверенности. Умен, но лишен воображения»* [1, с. 28]. Подобных кратких портретов, в которых выражена самая суть личности, будет достаточно много на страницах дневника. Сам Фаулз стремится к внутренней гармонии, душевному равновесию, уважению к окружающим. Но главная его забота: творить красоту и добро при неизменном стремлении к совершенствованию мастерства. Он полагает, что есть писатели-объективисты, пишущие для потенциального читателя, и субъективисты, пишущие исключительно для себя, – то есть классики и романтики. По его мнению, любая творческая деятельность тяготеет к этим двум полюсам, все равно как существуют мемуаристы и люди, пишущие дневник.

На протяжении всего первого тома дневника читатель систематически знакомится с названиями пьес Фаулза: «Пандар», «Пассажир», «Молодой человек» и многими другими. Но содержание пьес в дневнике не раскрыто, хотя, безусловно, ему чрезвычайно интересен драматургический жанр.

5 января 1950 года он слушает по радио пьесу Чехова «Три сестры», в этот день ему особенно одиноко. Он признается, что много перечувствовал, о многом передумал и получил огромное удовольствие, ощутив оптимизм, извлеченный из абсолютного пессимизма, из абсурдной атмосферы жизни. Особенно запали в его душу фразы: *«счастья нет, а есть лишь жажда его»*, *«душа моя, как дорогой рояль, который заперт, а ключ потерян»* [Там же, с. 37]. Он уверен, что Чехов знал, *«как из страданий сестер, такого узнаваемого, универсального и вечного, вычлест красоту, радость и трагедию, катарсис, даровать удивительную помощь»* [Там же]. Но Фаулзу представляется, что в произведении *«слабо ощущается понимание человеком своего положения в равнодушном мире, нет света подлинного самосознания»* [Там же].

Фаулз поясняет, что *«общее можно постичь только через личности – иначе оно не существует»* [Там же]. И затем, уже совсем паристотелевски, звучит заключительная фраза Фаулза: *«трагедия должна вызывать сострадание, должна расширять, углублять, освобождать близкое по духу воображение, переводить его в область, где следующим этапом будет осознанное желание творить, действовать. У рожденных ею призраков должно быть желание перебраться в реальный мир»* [Там же]. Но, на наш взгляд, в этом суждении ничто не противоречит Чехову, более того, это умозаключение Фаулза, как мы полагаем, исходит из концепции русского драматурга.

Вскоре Фаулзу довелось побывать на спектакле «Экспериментальной театральной труппы», чья постановка чеховского «Медведя» оставила след в его душе. *«Получил большое удовольствие»*, – отметил он в дневнике [Там же, с. 42]. Столь же впечатляющей для него была пьеса Чехова «Вишневый сад», в которой, по его определению, *«нет ни начала, ни конца»* [Там же, с. 190]. Он охарактеризовал персонажей как *«загадочных и нереальных: однако их настроения улавливаются мгновенно»* [Там же]. Фаулз подчеркнул, что в пьесе передано умонастроение *«всего города»: «повсеместная пустота, изящный спуск в забвение, где никто уже не может сказать, что у них на сердце»* [Там же]. Также Фаулзу довелось увидеть еще одну пьесу Чехова «Дядя Ваня» в исполнении Московского художественного театра в 1958 году, когда МХАТ выступал с гастролями в Лондоне на сцене театра «Сэдлерс-Уэллс». Его покоряет техника актерской игры, столь совершенная, что она *«вроде бы исчезает»* [Там же, с. 541]. Вместо привычного *«на английской сцене конфликта конкурирующих исполнительных индивидуальностей, здесь виден исполнительный ансамбль»* [Там же]. Фаулз жалеет, что никто из критиков этого не заметил. Он обратил внимание на мизансцены, в которых видна роль каждого исполнителя, подчиняющегося режиссерской дисциплине. На его взгляд, постановка соответствует сфере реализма. Фаулз с молодости симпатизирует социалистическим идеям, поэтому он объясняет успех спектакля и трактовку персонажей тем обстоятельством, что сама постановка родом из социалистического общества. Усомнился он только в том, что в центре пьесы оказался Астров, а роль Дяди Вани свелась к изображению слабовольного второстепенного персонажа. *«По большому счету, – замечает Фаулз, – это трагедия, а не фарс. И персонажи достойны жалости, а не хохота»* [Там же]. По мнению Фаулза,

сам Чехов создавал эту пьесу как трагедию и термин «фарс» следует понимать метафизически. В то время сам Фаулз так и не решился представить на всеобщее обозрение свою пьесу «Пандар», сознавая, что она далека от совершенства, что в ней много слабых мест.

В студенческие годы Фаулз изучал опыт многих художников слова: его не устраивал С. Батлер («Путь всякой плоти») своим «мудрствованием», и тем не менее Фаулз убежден, что это классика с исчерпывающим и выверенным стилем. Также Фаулз с недоверием относился к Э. М. Форстеру: то называл его *«образованным кроликом»*, то считал, что он слишком манерный, но, прочитав «Поездку в Индию», признался, что Форстер создает *«тщательно продуманные, прекрасно выполненные социально-исторические документы»* [Там же, с. 78]. Роман Грэма Грина «Человек внутри» он охарактеризовал как исторический триллер со множеством погрешностей, но признался, что подобные сочинения активизируют собственный творческий импульс. Помещая в дневнике краткие реплики по поводу Грэма Грина и «Святынища» Фолкнера, он с удовлетворением отметил, что ему доставляет удовольствие критически оценивать предшественников, их просчеты и хитроумные планы.

Размышляя о стилях прозаического повествования, он не щадит себя, полагая, что проблемы стиля являются одним из его собственных недостатков. Его коробят собственные стилистические «вихляния». Он сознает, что в его творческой мастерской постоянно маячат тени Д. Г. Лоренса, Генри Джеймса и Фолкнера, но он пытался доказать себе *«единство стиля – совсем не благо»* [Там же, с. 157]. Он как бы спорит с незримым собеседником, задаваясь вопросом, *«так ли уж хороша единая тональность?»* Фаулз считает, что ему может пригодиться техника Джойса, а иной раз и Грэма Грина. В этой дневниковой записи он набрасывает словесные картины городского пейзажа, который только что воссоздал на полотне. Пейзаж изображал предгорье с плывущими по небу облаками, вдали были видны очертания города. Сам Фаулз заметил, что это вполне реалистический пейзаж. Впереди он поместил две *«фигуры в черном, белом и карминном цветах»* [Там же]. Он сознает, что в картине, вероятно, можно найти недостатки, но сам он решительно никаких диссонансов не усматривает. Для него на полотне нет нарушения стилистического единства.

Одновременно, по его словам, *«он начал осваивать новую поэтическую форму: очень экономную, внутренне напряженную, с привлечением старых слов и фраз, точную, правильную, с*

редкими и небольшими взрывами рифмы и музыки» [Там же, с. 148]. Причем он пытается проделать тот же путь и в живописи – он борется с собственной «нудной детализацией», избавляясь таким образом от многословия и врожденной сентиментальности. Фаулз пытается создать собственный прозаический стиль.

Находясь на стажировке в 1950 году во Франции, размышляя о путях собственного творчества, он обращается за примерами к художественному наследию Кафки и Камю. В дневнике от 2 мая он излагает общеизвестные тезисы экзистенциализма. Он уверен, что эти писатели «установили новую границу: они докопались до одной важной истины – абсурдности и бесполезности всего» [Там же, с. 151]. В этой заметке Фаулз отразил самую суть новой философии.

Но, с другой стороны, по его мнению, «искусство должно развлекать и снимать боль, успокаивать» [Там же, с. 156]. Но эти функции, полагает Фаулз, должны относиться к сфере «фантастического и романтического, прекрасного и необычного» [Там же].

Еще в студенческие годы он писал, что старается быть экзистенциалистом. По его словам, «эта философия вызревала <...> с тех пор, как <...> уехал в Грецию, но именно там <...> ощутил ее как побудительную силу» [Там же, с. 398]. Много позже, в интервью российскому ученому Наталье Рейнгольд, Фаулз поведал, что, когда он поступил в Оксфорд, экзистенциализм казался ему убедительным:

«Сартр, особенно Камю, сошли на нас подобно яркому свету. Война была чем-то вроде полосы темноты, тени, и где-то там было это пространство света. Сейчас я бы не назвал себя экзистенциалистом, хотя жажда свободы, экзистенциализм был со мной всю жизнь. Я считаю, что во благо или во вред, идеи свободы постепенно распространяются в мире, очень медленно ... но именно они питали меня и мое творчество» [3, с. 170].

Это интервью относится к 1992 году, но оно достаточно красноречиво и определено. Однако в 1951 году, когда происходило формирование Фаулза-художника, его продолжали волновать отличия художника как творческой личности от не-художника, любого обычного человека. Для не-художника, по мнению Фаулза, мир одномерен и реален, функции людей очевидны и определены, а для любой творческой личности, мир «неопределенный, прозрачный, полный притворства и тайн» [1, с. 161]. Он пытается подражать то Моэму, то Мопассану, убеждая себя в том, что подражание великим – естественный путь любо-

го художника, будь то художника слова или живописца.

Особенно чарует его Мопассан, которого Фаулз готов бесконечно перечитывать. Его притягивает глубина таланта французского автора, который не вмешивается в ткань повествования с глубокомысленными комментариями, «плавно меняет смысловые оттенки», обладает «акварельным искусством уточнений и легких намеков» [Там же, с. 365].

В 1954 году Фаулз размышляет о своем предполагаемом месте в писательском сообществе, весьма субъективно расставляя по местам авторов, достигших мировой славы. По его мнению, «Мольер, Расин, Достоевский, Мэнсфилд выразили себя в конкретном жанре» [Там же, с. 449]. По другую сторону Фаулз расположил А. Жида, Гёте, Д. Г. Лоренса, «обладающих универсальным умом и считающих, что лучше всего могут выразить себя в слове» [Там же]. Их, по мнению Фаулза, можно считать интеллектуальными писателями. Себя он причисляет к последнему ряду, заявляя: «Я интеллектуальный писатель» [Там же]. С точки зрения Фаулза, интеллектуальные авторы – это те, кого волнуют в первую очередь идеи, а не слова. Ему хочется быть «живым художником, а не систематизированным музеем» [Там же]. Позже он добавит, что «писатель хочет охватить весь мир, мир ждет от писателя некой изюминки, то есть новаторства, оригинальности» [Там же, с. 450]. В то время все, что создается Фаулзом, не находит отклик у издателей. Но он продолжает систематически работать.

25 августа 1956 года он записывает в дневнике, что переработал половину «Джокера» – впоследствии он назвал это произведение «Волхв». Его удовлетворяет композиция книги, но стиль вызывает некоторые сомнения. Он ставит перед собой задачу: каждое предложение подвергать тщательной стилистической правке, оно должно быть емким, ясным, отточенным. По его мнению, стиль должен быть приближенным к разговорному языку, энергичным, смелым, как у Руссо, Хемингуэя, Кингсли Эмиса. Внезапно у Фаулза возникли ассоциации с шекспировской «Бурею»: «Просперо, Калибан, Миранда, Антонио», – эти параллели появятся в дальнейшем в романе «Коллекционер». 10 мая 1958 года в его дневнике появляются размышления о самом процессе художественного творчества. Ему часто встречается понятие «естественный гений», когда складывается впечатление, что произведение создается как бы на одном дыхании, без особого труда. А творение, создаваемое ежедневным непрестанным трудом, воспринимается как нечто не-

достойное. Он замечает, что Дилану Томасу «пришлось корпеть над своими сочинениями не меньше, чем Малларме». По мнению Фаулза, процесс художественного творчества, объявляемый «тайной», давно можно считать музейным экспонатом. Искусство в подобных верованиях становится символом «мистериального» [Там же, с. 540]. Для Фаулза процесс художественного творчества – это взаимодействие воли и труда.

По мнению Фаулза, книги являются документами эпохи. Он сам ищет в них сведения по «психологии, социологии, антропологии, истории» [Там же, с. 504]. Иной раз, на его взгляд, какой-нибудь слабый роман 1857 года может рассказать об истории больше, чем прославленный шедевр. Но ему любопытна современность: «в исторической цепи она последняя и может дать больше материала для художественного творчества» [Там же]. Работа над собственными сочинениями не мешала ему вновь и вновь обращаться к высокой классике, в частности к творчеству Джейн Остин, которое, на его взгляд, вполне вписывается в историю литературы XX века. Фаулза покоряет «естественная доброта ее героинь, абсолютное моральное совершенство»; «ей все удастся лучше, нежели кому-либо другому в английской (мировой?) литературе. Вот что, помимо необыкновенного умения отбирать факты, выстраивать диалог и проникать в глубины психологии, делают ее великой» [Там же].

Джейн Остин становится для него тем эталоном, в сравнении с которым оценивается роман XIX века. Он посягнул даже на непререкаемые авторитеты, заявляя, что, «по сравнению с ней все Диккенсы и Теккереи – цирковые клоуны и ярмарочные фигляры» [Там же, с. 571]. Правда, роман Диккенса «Наш общий друг» вызывает у него неподдельное восхищение и «эстетическое наслаждение», поскольку там звучит человеческий голос: «в бесчеловечный век Диккенс восславил человечность» [Там же]. Даже «восхитительный» викторианский роман «Мидлмарч» Фаулз рассматривает в сравнении с прозой Джейн Остин. Отмечая мастерство типизации, драматизм, умелую характерологию Джордж Элиот, Фаулз замечает, что писательница снисходительно относится к своим персонажам, играя роль проповедника: «Джейн не снисходит до своих персонажей, она творит мир», но «ее мир более целен и реален» [Там же, с. 581].

В 1960 году он начинает писать роман «Коллекционер». Второго декабря краткой записью в дневнике Фаулз выражает суть книги. Для него понятие коллекционер «призвано символизиро-

вать заурядность нынешнего общества, в котором надежда и подлинная жизненная сила бессмысленно и злоеюще затухает» [Там же, с. 592]. Фаулз пояснил, что замысел книги символичен, она «вся пронизана Платоном»: «золото против свинца, против свинцовых душ», которым можно посочувствовать в метафизическом плане [Там же, с. 601]. Однако движение цивилизации и прогресса определяют исключительно «золотые души» – такова позиция Фаулза. Он подчеркнул, что в Миранде воплощен Аристос. Фаулз поясняет, что слово «Аристос» заимствовано из древнегреческого, оно употреблено в единственном числе и означает примерно «наилучший в данной ситуации» [4, с. 6].

Одновременно с публикацией романа возникает возможность его экранизации, поэтому Фаулз кратко изложил суть книги предполагаемому кинорежиссеру Карелу Рейшу. Идея «женщины в темнице» давно волновала писателя и оформилась у него после знакомства с оперой Белы Бартока «Замок Синей Бороды». Мысль о женщине в заточении позволила Фаулзу «разоблачить общество, где деньги заменили мораль, то есть общество, в котором мы живем с 1951 года» [1, с. 673]. Фаулзу хотелось создать образ «умного и способного четко выразить свои мысли героя», а также нарисовать противоположный образ «косноязычного и гадкого персонажа», который, похоже, занял «лидирующие позиции в послевоенной прозе и чье косноязычие подается как венец славы» [Там же]. Здесь ощущается безусловный намек на прозу «сердитых молодых людей» и так называемых «рабочих романстов».

Вскоре начинают появляться отклики на роман «Коллекционер». Общая оценка положительная. Книгу называют «небольшим шедевром в жанре триллера» [Там же, с. 735]. Фаулз добавляет свою трактовку: «Это парабола, как речение Гераклита» [Там же]. В 1964 году он завершает также первый полный вариант «Волхва». Для него это время своеобразного подведения итогов. Искусство остается для Фаулза «величайшим природным заповедником таинственного» [Там же, с. 821]. Он сравнивает искусство и науку, считая, что «функция науки – уничтожение таинственного, а искусства – его сохранение» [Там же]. По-прежнему Фаулза волнует проблема литературного мастерства: к примеру, соотношение между авторской концепцией образа персонажа и диалогами, в которых он участвует. Считается, что расхождений между этими позициями не должно быть. Но истинное мастерство, по мнению Фаулза, заключается в непредсказуемости поведения и диалога персо-

нажа. Именно в этом и состоит, в трактовке Фаулза, своеобразие человеческого правдоподобия, что характеризует поистине всякого великого писателя. Он добавляет, что не все персонажи Диккенса относятся к данной категории, а лишь незабываемые. И вновь пальма первенства отдана Джейн Остин; правда, Фаулз отмечает также мастерство Теккерея, равно как и Ивлины Во и Грина, потому что они умеют «выстроить нетипичный для героя диалог и не потерять доверие читателя» [Там же]. Художественную деятельность Фаулз относит к актам творения, созидания. Художник слова, на его взгляд, превращается в Демиурга.

Фаулз далек от стремления видеть себя в огнях рампы, «в фокусе публичного внимания» [Там же, с. 809]. Он стремится создать нечто вечное, что останется на века. Таков его критерий творческого процесса.

Особое значение в дневнике Фаулза занимает концепт времени. Ему казалось, что у него самого необычное чувство времени. 3 декабря 1949 года он глубокомысленно заметил: «Время – важнейшая вещь, это основная жизненная проблема, вокруг которой должны вращаться все метафизические теории» [Там же, с. 30]. Категорию времени Фаулз считает условным понятием, искусственным изобретением. Для него в тот период жизни главное заключалось в становлении личности, динамизме. В духе Лессинга он рассуждает о статичных и динамичных видах искусства. Поэтому для Фаулза живопись и скульптура – статичны, а поэзия, музыка, кинематограф – динамичны. Сам фактор времени заставляет рассуждать будущего писателя о категориях смерти и жизни. На его взгляд, «смерть убивает время», поэтому начинает господствовать пространство, роль которого усиливается. Жизнь как таковая, полагает Фаулз, дарит осмысление времени, таким образом происходит постижение индивидуумом собственной личности. Иногда ему хочется вырваться из времени и слиться с природой, почувствовать себя богоподобным. Самые поэтические страницы дневника посвящены природе Англии и Греции. Для Фаулза природа – мыслящее начало. Вслед за почитаемым им Руссо он в своих произведениях создает культ чувства и природы. В одной из ранних записей Фаулз пишет о свойственном ему Поклонении природе, когда поздно вечером, возвращаясь домой по лесной дороге, наблюдая за зрительными эффектами розоватых пятен стремящихся по небу облаков, его охватило радостное чувство единения с природой, он ощущает пантеистический восторг. Художественная преемственность с Руссо ощутима во многих стра-

ницах дневника. У Фаулза заметно преобладание разума над чувством, читатель знакомится с «модификацией душевных состояний автора», с непредсказуемыми импульсами поведения и психологическими тайнами [5, с. 125]. Особое место в дневнике занимает полная драматизма история о страстной любви к замужней женщине и соотношении между воображением и чувственным опытом. Его дневник романизирован, он тяготеет к литературному статусу. Известный российский литературовед Лидия Гинзбург заметила, что «документальные жанры, не теряя свой специфики, не превращаясь ни в роман, ни в повесть, могли в то же время явиться произведением словесного искусства» [6, с. 6].

Дневник Фаулза отличает многоплановость повествования. Конкретно бытовое сменяется социальным и философским. Интимно-лирическое раскрывает разные виды любви, порожденной первичными элементами характера Фаулза. Делать ежедневные записи стало для него потребностью, граничащей с неумной жадой творчества.

Он неоднократно повторял, что «защищает институт гуманизма и роман как гуманистическое предприятие» [7, с. 3]. Фаулз не согласен с теми, кто считает, что целью искусства является самовыражение и формотворчество. 9 ноября 1958 года он побывал на выставке Джексона Поллока, где были выставлены забрызганные краской гигантские холсты. Публика вглядывалась в эту современную живопись, пытаясь понять ее смысл. Фаулз усмотрел в этих полотнах «тяготение к „неискусству“» и «субъективному произволу» [1, с. 550]. Он замечает, что в настоящий момент в определении «великое» люди вкладывают понятие «любопытное», что открывает путь к бесконечному множеству интерпретаций. Сам он усмотрел в живописи Поллока «нестерпимо „декадентское“ искусство». На его взгляд, речь шла даже не о разрыве с традициями, а о низвержении классического искусства с пьедестала. Фаулз называет искусство Поллока экстремальным, где всякий может интерпретировать художественные полотна как ему заблагорассудится. На его взгляд, подобное искусство не трогает душу зрителя, который с любопытством взирает на подобную диковинку. Правда, одно полотно все же привлекло внимание Фаулза. Оно имело название «Бездна». Сам подбор цветовой гаммы, глубокая пропасть над бездной и высоко плывущие над нею облака вызвали у Фаулза ряд психоаналитических ассоциаций. Картина вызвала у него ассоциации с вечностью.

Сам Фаулз не признавал «мрачных, пронизанных безысходностью художественных произ-

ведений». По его мнению, подлинное искусство должно служить «путеводной звездой в существовании людей» [7, с. 3]. В дневниковых записях Фаулза можно обнаружить не только рассуждения о творческих замыслах собственных произведений, нравственно-эстетическом идеале, но и мысли, связанные с некоторыми аспектами теории литературы, воплощенными им на практике. Его суждения о непредсказуемости поведения персонажа нашли красноречивое подтверждение в образе Сары Вудраф в романе «Женщина французского лейтенанта».

В отечественном литературоведении утвердилось мнение, что Фаулз принадлежит постмодернизму. Считали, что игровая, пародийная стихия его прозы является явной приметой постмодернистского метода. Известно, что постмодернизм ориентируется на восприятие мира как хаоса, лишённого причинно-следственных связей. То, что Фаулз использует прием игры и пласты культуры XVIII–XIX веков в качестве отправной точки для своей излюбленной концепции свободы личности, не означает факта принадлежности Фаулза к постмодернистской ситуации. На наш взгляд, творчество Фаулза можно отнести к реалистической конвенции во всем своеобразии этой творческой манеры в XX веке, тем более что сам Фаулз считал, что реализм в XX столетии будет по-прежнему необходим.

Список источников

1. Фаулз Дж. Дневники 1949–1965. М.: АСТ: АСТ Москва, 2007. 860 с.
2. Юнг Карл Густав. Воспоминания, сновидения, размышления. Записано и отредактировано Аниеллой Яффе.: Пер. с нем. Киев: AirLand, 1994. (Citadelle). 405 с.
3. Рейнгольд Н. И. Мосты через Ла-Манш: Британская литература 1900–2000-х. М.: РГГУ, 2012. 608 с.

4. Фаулз Дж. Аристос. М.: Эксмо, 2002. 432 с.
5. Селитрина Т. Л. Русская и зарубежная литература. Сравнительно-исторический подход: монография. Уфа: Изд-во БГПУ, 2014. 167 с.
6. Гинзбург Л. О психологической прозе. Л.: Советский писатель, Ленинградское отделение, 1971. 464 с.
7. Долинин А. Паломничество Чарльза Смитсона (О романе Дж. Фаулза «Подруга французского лейтенанта») // Дж. Фаулз. Подруга французского лейтенанта: пер. с англ. М. Беккер и И. Комаровой / вступ. ст. А. Долинина; примеч. М. Беккер. М.: Правда, 1990. С. 3–18.

References

1. Faulz, Dzh. (2007). *Dnevniky 1949–1965* [The Diaries of 1949–1965]. 860 p. Moscow, AST. (In Russian)
2. Yung, Karl Gustav (1994). *Vospominaniya, snovideniya, razmyshleniya. Zapisano i otrektirovano Anielloi Yaffe* [Memories, Dreams, Reflections. Recorded and Edited by Aniella Jaffe]. 405 p. Kiev, AirLand. (In Russian)
3. Reingold, N. I. (2012). *Mosty cherez La-Mansh: Britanskaya literatura 1900–2000-kh* [Bridges across the English Channel: British Literature in the 1900s and 2000s]. 608 p. Moscow, RGGU. (In Russian)
4. Faulz, Dzh. (2002). *Aristos* [Aristos]. 432 p. Moscow, izd-vo Eksmo. (In Russian)
5. Selitrina, T. L. *Russkaya i zarubezhnaya literatura. Sravnitel'no-istoricheskii podkhod: monografiya* [Russian and Foreign Literature. Comparative Historical Approach: A Monograph]. 167 p. Ufa, izd-vo BGPU. (In Russian)
6. Ginzburg, L. *O psichologicheskoi proze* [On Psychological Prose]. 464 p. Leningrad, izd-vo Sovetskii pisatel. (In Russian)
7. Dolinin, A. *Palomnichestvo Charlza Smitsona (O romane Dzh. Faulza "Podruga frantsuzskogo lejtenanta")* [The Pilgrimage of Charles Smithson (On "The French Lieutenant's Woman" by J. Fowles)]. Pp. 3–18. Moscow, Pravda. (In Russian)

The article was submitted on 07.08.2023

Поступила в редакцию 07.08.2023

Селитрина Тамара Львовна,
доктор филологических наук,
профессор,
Башкирский государственный
педагогический университет
имени М. Акмуллы,
450008, Россия, Уфа,
Октябрьской революции, 3-а.
selitrina@yandex.ru

Selitrina Tamara Lvovna,
Doctor of Philology,
Professor,
Bashkir State Pedagogical University
named after M. Akmulla,
3-a Oktyabrskoy Revolyutsii Str.,
Ufa, 450008, Russian Federation.
selitrina@yandex.ru