

## *Предисловие*

Когда впервые возникла речь о сборнике, я, честно говоря, вовсе не был в восторге от этой идеи. Я прекрасно понимал, что воспринять ее мне мешает не только чуть циническое, по существу, порожденное нашей культурой отсутствие симпатии к самому себе как известному писателю («Джону Фаулзу!»), но и такое же отвращение к существующему ныне климату, который определяет оценки и суждения, относящиеся к литературе. Сказанное может заставить читателя прийти к выводу, что я — образцовый пуританин, абсолютно лишенный какого бы то ни было тщеславия, однако вывод этот легко опровергнуть известной мне по собственному опыту истиной, в равной степени относящейся к любому писателю, будь то женщина или мужчина. Все писатели в силу своей профессии слепо и порой по-глупому эгоцентричны. Где-то глубоко, возможно на самом доньшке души, в каждом из них живет уверенность, что никто и никогда не мог бы написать лучше. Тщеславие, выливающееся в подобную самоуверенность, на самом деле и есть отличительная черта, характерная для всего писательского рода. Преувеличенное сознание собственной уникальности — состояние, свойственное всем художникам: в яростных бурях каждодневного существования, где, кажется, буквально все в бездумном и непреодолимом гневе восстает против любой веры, любой философии, они как бы хватаются за то

единственное бревно, что обещает помочь им выплыть. Нам некуда деться от этого архетипического стремления, часто противоречащего всем социальным и политическим убеждениям,— стремления держаться за собственную самость, за собственную неповторимую индивидуальность. Это в каком-то смысле подобно той «благородной гнили», которую мы так ценим в некоторых винах, фруктах и сырах. Весьма часто в бескрайнем и бесцветном пространстве, населенном теми, кто в значительной степени лишен творческого дара, это может быть воспринято как стремление в нескончаемых (крысиных) гонках протолкаться поближе и отхватить себе кусок побольше от того пирога, которого (и всякий в глубине души это прекрасно понимает) на самом-то деле вовсе и не существует: я имею в виду бессмертие.

На фоне мрачной картины каждодневного существования меня всю жизнь преследовал один и тот же образ — образ мозаики. Одна из моих ранних книг должна была называться «Тессеры»\* и состоять из не очень тесно связанных между собой эпизодов, отдельных цветковых мазков. В то время мне постоянно казалось, что я могу лучше всего быть понят, увиден — или почувствован — сквозь череду очень малых событий, через собрание малых кирпичиков мыслей и чувств. Может быть, именно поэтому название книги, с которым мы недолго поиграли в самом начале, было «Осколки», опирающееся на известную строку Т. С. Элиота: «Осколками я окаймил мои руины». Потом меня убеждали снова использовать свободное переложение строки из Декарта: «Я пишу, следовательно, я существую». В некотором смысле это звучало тщеславно, в духе преувеличенного сознания собственной уникальности, на что я уже намекнул выше; и все же, как я надеюсь, это правда — в более рациональной психологической трактовке. Во всяком случае, уже

---

\* *Tesserae* — мозаика, также — кубик мозаики (*lat.*).

с начала третьего десятка я не мог, с обреченностью приговоренного на пожизненное заключение, не думать о себе единственно как о писателе, и более всего — как о романисте; впрочем, сравнение с приговоренным в камере, возможно, слишком уж отдаст Камю. Моя воображаемая камера, несомненно, приносит совершенно иные, порой гораздо более радостные настроения и счастливые моменты. Я выражаю себя, отдаю (и продаю) себя лучше всего как повествователь, а не как поэт или драматург (хотя порой мне и хотелось бы так о себе думать). В прошлом я довольно часто отвергал роман как *faute de mieux*\*. Так что я отказался и от второго названия.

Выбор названия всегда занятие увлекательное и в то же время кошмарное. В конце концов я обратился к коллеге-писателю Питеру Бенсону, который хорошо меня знает, да и живет в деревушке поблизости, тут же в Дорсете. Он предложил назвать сборник «Кротовые норы». Название сразу же пришлось мне по душе. Он, разумеется, предложил использовать это словосочетание в том смысле, как оно употребляется в современной физике. Оксфордский энциклопедический словарь толкует его так: «Гипотетические взаимосвязи между далеко отстоящими друг от друга областями пространства-времени». Название показалось мне вполне подходящим, хотя бы метафорически, поскольку весьма сложное пространство-время, в котором я существую, пусть и очень далекое от современной физики, есть пространство-время моего собственного воображения. Это бремя, как мне представляется, хорошо показано в статье Кэтрин Тарбокс в посвященном моим работам номере журнала «Литература двадцатого столетия»\*\*. Ее статья понравилась мне больше всех остальных. Все серьезные писатели непрестанно ищут — каждый для себя — «кротовые норы», которые

---

\* Нечто, используемое за неимением лучшего (фр.).

\*\* «Twentieth-century Literature» (весна 1996 г.).— *Примеч. авт.*

могли бы связать их с иными областями, иными мирами. Я часто сижу, зарывшись, словно крот, в старые книги, которые время от времени собираю; я живу в очень старом доме, у меня большой старый сад, так что я прекрасно знаком и с буквальным значением слов «кротовые норы»: отсюда и выбор названия. Во всяком случае, мне вряд ли понравилось бы такое, что не могло — хотя бы иногда — вызвать у меня улыбку.

Так вот, я отдаю — или продаю — желающим (вроде того, как это делается в еще более древней профессии) частицы себя, частицы того, что я есть, четко сознавая, что очень многим они вовсе не доставят удовольствия: скорее всего, в связи с тем, как бестактно не совпадают они с принятыми нормами академических и журналистских знаний и умений. Я надеюсь, читатель все же увидит, какую важную роль играли в моей жизни природа и естественная история, хотя я редко пишу об этом напрямую, и почему я обычно ссылаюсь на них, когда спрашивают, что оказало на меня влияние. *Tenthredinifera, tenthredinifera, tenthredinifera...* Этим тессерам я дам объяснение позже.

Эта первая горсточка мозаичных кирпичиков, скорее всего, приведет в ярость любого приличного ученого, и мне нужно хотя бы отчасти принести извинения за их хаотичность: ведь если меня уложить, словно мертвое тело для вскрытия, это уже никоим образом не буду я. Я чувствую, что есть все-таки одно место, где я, по всей видимости, могу ввести читателя в заблуждение: я недостаточно подчеркиваю важность для «Любовницы французского лейтенанта» странного маленького французского романа Клэр де Дюра «Урика», изданного в 1824 году\* и опубликованного в моем переводе на английский в 1994-м\*\*.

---

\* Claire de Duras. Ourika, 1824.

\*\* Modern Language Association of America. New York, 1994.— *Примеч. авт.*

В одном мне с этой книгой очень повезло: моя большая приятельница Джен Релф оказала мне неоценимую помощь в собирании и отборе того, что здесь имеется. Мне всегда импонировала Джен — как человек и как женщина — не только острым и пронизательным умом, но и столь же острым чувством независимости. Хочется верить, что я всегда был или хотя бы пытался стать феминистом, но ее чувство юмора, ее эрудиция со всей убедительностью помогли мне понять, насколько я несостоятелен в этом качестве.

*Джон Фаулз*

## *Введение*

*Есть какой-то странный спиралевидный ритм в том, как мысль снова и снова подходит к проблеме, что вас тревожит, повторяется, возвращается всясть, наконец разрушая временную последовательность...*

Д. Г. Лоуренс

Как романист Джон Фаулз не нуждается в рекомендациях. Его популярность, как и его каноническое место в английской литературе, не подвергается сомнению по меньшей мере уже два десятилетия. Однако его работы не из области художественной литературы гораздо менее известны, отчасти потому, что разбросаны по эфемерным периодическим изданиям, научным журналам и (если ему приходилось писать предисловия или введения) книгам других авторов, издававшимся менее значительными тиражами и не столь популярным, как его собственные произведения; эти книги зачастую больше не издаются. Так что новая публикация Джона Фаулза оказывается весьма представительным собранием его беглых набросков и глубоко личных писаний; сюда входят эссе, литературоведческие статьи, комментарии, автобиографические заметки, воспоминания и размышления.

В этом томе собрано около тридцати работ самого разного объема — от одностраничных до весьма пространственных статей, — и занимают они период от 1963 года, когда появился первый роман Джона Фаулза — «Коллекционер», до наших дней. Таким образом, книга представляет эволюцию взглядов писателя на литературное творчество, на то, как литература соотносится с жизнью и нравственностью, взглядов, постепенно менявшихся на всем протяжении зрелого и плодотворного периода его творчества.

Процесс отбора материала шел нелегко. Большинство статей в томе воспроизведены полностью, но в некоторых случаях, как это было, например, с пространной статьей под названием «Острова», включение полного текста потребовало бы исключения других, не менее важных и более кратких работ. Моей целью в процессе отбора и осуществления необходимых редакционных сокращений всегда было лишь одно: дать читателю почувствовать все разнообразие интересов Фаулза и того, что Кольридж назвал «той жизнью и страстью, что обитают в душе». (Кстати говоря, я и есть тот самый «ученый друг», на которого ссылается автор в последнем эссе — «О природе природы», тот самый друг, кто, цитируя высказывания Уильяма Хэзлита о Кольридже и, вероятно, в какой-то момент возмущаясь манерой Фаулза мыслить и говорить, то и дело отвлекаясь от темы, заявил, что, скорее всего, у самого Джона ум столь же тангенциальный, что и у Кольриджа! К счастью, мое утверждение было воспринято как скрытый комплимент.)

Отобранные для этого сборника статьи представляют читателю хронику различных тем и вопросов, мучивших, занимавших или восхищавших Фаулза в течение всей жизни, а нить, их соединяющая, не может быть никакой иной, кроме автобиографической. Разумеется, все писательские работы в той или иной степени автобиографичны, являют собой «правдивую ложь», будь то художественная литература или произведения иного характера. Пристрастия писателя, наваждения, его обуревавшие, пронизывают все творчество, и читатели, знакомые с романами Джона Фаулза, найдут здесь множество размышлений и отголосков тем, с которыми уже встречались в его книгах: утрата *domaine*\*, женщина как *princesse lointaine*\*\* , проблемы эволюции, есте-

---

\* Поместье, владение, домен; у Фаулза утрата домена символизирует утрату корней (*фр.*).

\*\* Недостижимая принцесса, принцесса Грёза (*фр.*).

ственная история, свобода и чувство ответственности, хаотичность и роль случая, литература и литературность и — роль писателя. Здесь также отражены его политические взгляды, его приверженность — на протяжении всей жизни — убеждениям левого толка, поддержка «зеленого» движения, охраны природы и исторических памятников. А дар повествователя, рассказчика, что так справедливо восхищает читателя в романах Фаулза, вполне очевиден и во многих статьях этого тома. Например, в эссе «Кораблекрушение» начальные строки сразу же создают мощное ощущение времени (этакого «давным-давно, в незапамятные времена...»), места действия и чувства причастности, когда рассказчик, ведущий повествование от первого лица, втягивает читателя в пространство «здесь и сейчас» своего рассказа.

Стиль Фаулза весьма интересен: он пишет живо, учено, его утверждения часто провокационны, а время от времени смелы до дерзости и способны вызвать яростные споры. Например, такое: «Писать — все равно что есть или заниматься любовью: это процесс естественный, а не искусственный!» И помимо всего прочего, он пишет вполне доступно: прежде всего «для читателя, который не является ни критиком-литературоведом, ни писателем» («Заметки о неоконченном романе»). В то же время собранные здесь статьи представляют интерес для ученых и писателей, где бы они ни жили, утверждая — как это часто на практике делает сам Фаулз — ценность и важность романа и оспаривая кассандру от литературы, предрекающих роману скорую и неминуемую гибель.

Публикуемые здесь работы свидетельствуют еще и о ворчливо-неоднозначном отношении писателя к литературоведческим кругам, а также к наиновейшим теориям в области литературы и литературной критики; о его упорном несогласии допустить самую возможность того, что Ролан Барт так громко назвал «смертью автора». Фаулз то и дело утверждает, что его совершенно сбивают с толку интеллектуаль-

ные игры теоретиков литературы; так, например, в статье «Франция современного писателя» он жалуется: «Я прочел, правда, далеко не все из того, что пишут Деррида, Лакан, Барт и их коллеги-мэтры, и оказался совершенно сбит с толку и скорее разочарован, чем просвещен». В более ранней статье о Кафке он называет литературоведческие круги «корпорацией гробовщиков», готовых на убийство ради того, чтобы провести вскрытие. «Мои квазинаучные взгляды» на литературу, говорит он, вряд ли могут заинтересовать ученых; и тем не менее, несмотря на постоянные насмешливо-иронические оскорбления, ученые оказались заинтересованы. Более того, самый странный из романов Фаулза — «Мантисса» — доказывает, что писатель не просто знаком, но вполне овладел деконструкцией и компетентно разбирается в теории постструктурализма. Но странным образом неостановимый поток ученых гостей и аспирантов, готовящих диссертации, отыскивающих путь к дому писателя в Лайм-Риджисе — а это вполне резонно могло бы рассматриваться как неизбежная плата за то, что писателя принимают всерьез, — по-видимому, вселяет в Джона что-то похожее на ужас. Тут и задумаешься: не тот ли это страх, что хорошо знаком ученым, так же как писателям и людям других творческих профессий, — страх оказаться обезоруженным или даже разоблаченным? «Писатели, — утверждает Фаулз, — точно фокусники, прекрасно знают, как вводить в заблуждение», а фокуснику (или магу) менее всего хочется, чтобы его шаманские трюки, его особая магия оказались выставленными на всеобщее обозрение.

Писания Фаулза отражают разнообразие его интересов, их сплетенность, соотнесенность друг с другом. Ни его работы, ни его интересы не подпадают под точные, удобные всем категории, и задача распределения статей по разделам оказалась вовсе не из легких. Читателю, пожелавшему отыскать в книге точку зрения Фаулза на определенный

предмет, лучше просмотреть «Указатель», а не «Содержание» тома, чтобы найти ключ.

В конце концов материалы как-то сами собой рассортировались на четыре основные группы, так я их и распределила; в каждом разделе статьи расположены в хронологическом порядке. Может показаться соблазнительным усмотреть в них свидетельство линейного развития интеллекта, но мне они представляются чем-то гораздо более интересным: я вижу в них тот самый «странный спиральный ритм» мысли, снова и снова возвращающейся к тревожащей ум проблеме, мысли, всегда устремленной вперед и тем не менее размывающей или разрушающей представление о времени как о последовательности, так что фрагменты, осколки, *tesserae*, когда-то долженствовавшие дать свое имя этой книге, складываются в узор калейдоскопа: встряхни — или перекомпонуй — и перед глазами возникнет иной образ. Окаймление руин? Быть может; но, как утверждает в очерке «Что стоит за “Волхвом”», «такие осколки и правда создают прекрасное окаймление». Как говорит нам сам Фаулз в интервью с Дианн Випон, каждая статья, или очерк, или любая другая работа вне художественной литературы, независимо от темы, это «отдельный кирпичик мозаики в моем цельном портрете»; однако, если принять во внимание постоянно меняющийся облик этой уникальной натуры, каждый читатель увидит в текстах иную мозаику, иного Джона Фаулза.

Как застенчиво напоминает нам персонаж «автор» в «Любовнице французского лейтенанта», природа, личность писателя всегда неизбежно расщеплена, поскольку автор, будь то он или она, оказывается и тем авторским «я», кто пишет, и тем, кого пишут, существом, обитающим и внутри литературного произведения, и вне его. В этом сборнике мы найдем часто повторяющиеся размышления на ту же тему. Очерк «Голдинг и “Голдинг”» — заслуженная дань уважения Уильяму Голдингу — противопоставляет обычного че-

ловека, мягкого, доброго, пожилого, неузнанного и, возможно, непознаваемого, сконструированному образу писателя — «Голдинга», присвоенному читающей публикой и «выстроенному исключительно из слов». Самая коротенькая работа в этом томе — «Клуб “Дж. Р. Фаулз”» — тоже представляет собой размышление о расщепленной природе писателя-зверя. Она была написана в ответ на просьбу издательства «ЭККО-Пресс», публиковавшего весной 1995 года специальный выпуск журнала «Антей», посвященный тому, как писатели осмысливают себя в роли писателей. Издательство просило о «небольшой экспериментальной шуточно-автобиографической работе в прозе о творческом опыте писателя». Образцом служило знаменитое мини-эссе Борхеса «Борхес и я», раннепостмодернистская декларация о характере творческого акта, где Борхес говорит о себе как о собственном «другом», как о существе, расщепленном надвое: о том его «я», что пишет, действует, говорит и которым «создано несколько хоть чего-то стоящих страниц», и о том «я», что наблюдает, которому «суждено быть навсегда забытым». Самая разительная черта, отличающая эссе Борхеса от эссе Джона, — то, что Борхес видит себя расщепленным надвое: «я» и «другой», субъект и объект, тот, кто видит, и тот, кого видят, в то время как «я» Фаулза расколото на множество других «я», представляет хаотическое разъединение многих, зачастую весьма неохотно сосуществующих частей. Это «я» — «клуб» — состоит из множества членов; многие из них находятся в постоянном раздраженном несогласии друг с другом: взять хотя бы псевдофеминиста, обуреваемого чувством чисто мужской вины из-за обид, нанесенных женщинам его прошлым, более юным «я» — тем «я», у которого было так много общего с Николасом из «Волхва».

В то же время некоторые повторяющиеся мотивы здесь аккумулируются и сливаются в одно целое: осознание писателем себя как человека, утратившего свое место, роман-

тика в изгнании, технофоба, рассорившегося с миром компьютеров и виртуальной реальности; потребность в одиночестве, в обретении зеленого, возрождающего убежища, священной долины — это весьма существенная черта, в значительной мере определившая его страстную любовь к миру природы. («Одиночество — ссылка в географическом и социальном смысле — для меня очень важно»\*.)

Интервью с Дианн Випон, которым завершается эта книга, — самое последнее из столь многих интервью, данных Фаулзом за долгие годы творчества. Мы обнаруживаем, что и здесь он размышляет над большинством проблем и тревог, затронутых на предшествующих страницах, развивая и уточняя мысль. В некоторых областях взгляды Фаулза остаются на удивление последовательными и неизменными с начала 60-х годов, когда к писателю пришла известность; но чтобы увидеть, в чем его взгляды изменялись, как менялась позиция писателя, полезно обратиться к этому интервью — оно многое разъясняет и к тому же дает новую информацию.

Первый раздел — «Писательство и я» — включает наиболее автобиографические из нехудожественных произведений Джона Фаулза, и именно здесь (хотя и не только здесь) мы находим его самые исповедальные строки о греховном наслаждении, получаемом от «игры в Бога» — так он называет писание художественной прозы. Писание, оказывается, занятие весьма эротическое. Создание романов, сотворение иного мира есть занятие «неотвязное, изолирующее, вызывающее постоянное чувство вины»; персонажи книг «непрестанно требуют ласки», писатель непременно влюбляется в каждую из своих героинь и — пусть только в воображении — с каждым новым романом опять и опять изменяет собственной жене. Его взаимоотношения с романом, пока тот пишется, напоминают любовную связь, полную

---

\* Запись в дневнике от 7 июля 1951 г.— *Примеч. сост.*

обид, волнений, тайных наслаждений и радостей. «Это несчастивые наслаждения», — пишет он.

При описании путешествий приходится совершать и другие измены: с *la France sauvage*\* и с *agria Ellada*\*\* . Обе они изумительно красивы, далеки отовсюду, изобильны и щедры. Первая — это, разумеется, Франция: Франция «бескрайних сельских ландшафтов и глухих деревушек», где впервые Фаулз открыл для себя мотив утраченного домена. Этот мотив будет неотступно преследовать писателя, вновь и вновь возникая в его произведениях, оставаясь с ним навсегда: Солонь из «Большого Мольна» Ален-Фурнье, дикая природа Франции Джона Фаулза — романтика наших дней. С *agria Ellada* — с дикой природой Эллады, в которую Джон «безнадежно влюбился в первый же день приезда», — роман его длится всю жизнь. Пережитое в связи с Грецией, несомненно, оказалось исключительно важным, оставило глубочайшее впечатление, как бы впечаталось в душу писателя, и хотя две статьи о Греции, возможно, в чем-то повторяют друг друга, я, нисколько не колеблясь, включила сюда обе.

Название второго раздела — «Культура и общество» — сознательно использованная аллюзия на работу крупного марксистского литературоведа и писателя Рэймонда Уильямса, так что сюда я включила откровенно политический комментарий Джона. На самом деле Джон очень редко высказывает открыто политические утверждения, хотя сам он вполне открыт — язвительно открыт — в своей приверженности левым взглядам, социализму, республиканизму, пусть даже и восклицает то и дело: «Чума на все политические партии!»

В статье о войне из-за Фолклендских островов Фаулз осуждает британские СМИ за то, что они превратили партийную политику в публичное развлечение весьма низкого

---

\* Здесь: дикая природа Франции (или — природная Франция) (*фр.*).

\*\* Природная Греция (или — дикая природа Греции) (*греч.*).

пошиба, и сожалеет о безответственном использовании языка ради достижения партийно-политических целей. «Самое важное, чему учит нас [писателей] наша профессия (в этом мы сходны с политиками), это сознавать пугающую способность образа и слова вызывать к жизни нечто глубоко захороненное и заглушать голос трезвого разума», — пишет он. И правда, история предоставляет нам вполне достаточно свидетельств такой власти слова и образа и тех ужасов, которые они могут за собою повлечь. Но затем мы видим, что автор резко отворачивается от высказанного им сравнения, возможно, как раз из-за воспоминаний о тех самых исторических свидетельствах, не желая уж слишком уподобляться политикам: «Дурное, потворствующее дурным желаниям искусство наносит вред немногим; дурная, потворствующая дурным желаниям политика вредит миллионам людей». Не многие стали бы возражать против последней части этого утверждения, но что касается первой, то я, например, не верю, что дурное искусство безобидно, как не верю и в то, что хорошее искусство бессильно. Искусство Фаулза — искусство идейное; оно не является нейтральным ни морально, ни политически. «Долг искусства», — утверждает он в статье «Вспоминая о Кафке», — пытаться изменить к лучшему все общество в целом». Этот взгляд подтверждается и в его интервью с Дианн Випон. Писатели, говорит он, унаследовали морально-этическую функцию от средневековых священнослужителей, для которых литература тоже являлась полем действия. Подобно Д. Г. Лоуренсу, которым он так восхищается (несмотря на все мои усилия — в качестве правоверной феминистки — его разубедить!), Фаулз откровенно признает, что дидактичен. Лоуренс считал, что цель романа — учить; именно поэтому Ф. Р. Ливис его канонизировал, возведя в ранг представителя «великой традиции». Стоит задуматься: а сделал бы Ливис то же самое в отношении Фаулза? Разумеется, Фаулз, как и Лоуренс, пишет, чтобы быть услышанным; когда он пишет о Лоуренсе, он неустанно, как истин-

ный проповедник, пытается спасти нас и заламывает руки в отчаянии от нашего совершенно явного коллективно-го нежелания быть спасенными.

Писатели, которые, как мне представляется, более всего говорят Фаулзу, с кем он более всего чувствует себя связанным,— те, что по той или иной причине разделяют его чувство изгнанничества, чувство, что он — человек в какой-то мере посторонний или, по его собственным словам, «сварливый затворник, отшельник». Собирая работы для третьего раздела этого тома, я была совершенно потрясена количеством свидетельств пристрастия Джона к литературным «изгоям», историческим эксцентрикам, раскольникам того или иного толка, как из-за содержания их книг, так и из-за личности каждого из этих авторов.

Так же как для Эбенезера Ле Пажа, героя и литературного *alter ego* Дж. Б. Эдвардса, для Фаулза характерна «раздражительность по отношению к новому» и чувство исключенности из современного общества. Для Фаулза это — неприятие постиндустриального общества виртуальной реальности и информационных технологий; для самого Эдвардса это было нечто вроде «постоянной супротивности, несговорчивости» — типичных черт пожизненного диссидента, с которым явно отождествляет себя Фаулз. Мир Эбенезера Ле Пажа — «Остров в Английском канале» — становится для Фаулза метафорой, обозначившей «остров собственного “я”», яростно сопротивляющийся всем и всякому, кто попытался бы его захватить или подчинить своему господству.

Джон Обри, более всего известный своими «Краткими биографиями», — еще один одинокий чудака, антиквар, борец за сохранение исторических памятников, такая же белая ворона, противник всего ортодоксального. А с современником Уильямом Голдингом Фаулза тоже, по-видимому, объединяет чувство некоего интеллектуального изгнанничества, исключенности из общества. «Идеи,— цитирует Джон другого писателя в одном из ранних эссе,— вот единственная

родина»\*. Отождествление себя с героями статей не ограничивается лишь героями мужского пола. Энн Ли, персонаж самого позднего романа Фаулза «Мэггот» и реальная основательница секты трясунгов, принадлежала к самым известным раскольникам XVIII века и, хотя не упомянута в этом сборнике, долгое время была одной из героинь Джона. Еще одна его героиня, в отличие от Энн Ли упомянутая в этом томе, — Мария Французская, автор книги «Ле», поэтесса XII века, о жизни которой мы знаем очень мало, но чье творчество говорит нам, что она была высокообразованной женщиной, пользовавшейся успехом, очень мудрой и много грешившей. Почти наверняка и она вопреки ее уверениям в лояльности тоже была интеллектуальным изгоем.

Ален-Фурнье, писатель, к которому Фаулз чувствует себя «значительно ближе», чем к любому другому ныне живущему или умершему автору, совершенно очевидно, был таким же, как и Джон, нимфолептом — человеком зачарованным, тоскующим о недостижимом. Влияние его единственного романа «Большой Мольн» (часто непочтительно называемого «Большой Стон» некоторыми, не столь восхищенными, как сам Джон, его друзьями) на жизнь и творчество Фаулза было весьма полно и доказательно описано и документировано критиками и учеными, как, впрочем, и самим Джоном, и введение — не место для еще одного литературоведческого анализа. Но все же кое-что следует здесь сказать, поскольку центральная тема романа — понятие утраченного домена — и составляет то, что, как я полагаю, можно назвать мифом всей жизни Джона. В нем говорится о чем-то уже навсегда утраченном: о мифическом Саде Эдема, о золотом веке детской чистоты и невинности или, в терминах психоанализа, как предполагает Гилберт Роуз (о чем говорится в многое разъясняющем автобиографическом эссе Фаулза «Гарди и старая ведьма»), об идеа-

---

\* Цит. по: *Клэр де Дюра*. Урика (см. «Заметки к неоконченному роману»). — *Примеч. сост.*

лизированном образе матери раннего детства. В этом же эссе Фаулз утверждает всеобщность такого состояния. «Всеобщее состояние человечества — состояние утраты», — пишет он; кроме того, в пересмотренном предисловии к «Волхву» он говорит еще и об особой важности подобного состояния для писателя: «Чувство утраты весьма существенно для романиста и замечательно плодотворно для его творений, какую бы душевную боль ни причиняло оно ему самому».

Фаулз не единственный писатель, пришедший к такому заключению. Так, например, Гюнтер Грасс пишет подобное же о собственном чувстве изгнанничества и утраты: «Язык не мог компенсировать мне утрату, но, нанизывая одно за другим слова, я сумел хотя бы создать что-то такое, что помогло мне громко заявить о своей утрате... Чувство утраты дало мне голос. Только то, что безвозвратно утеряно, требует, чтобы его непрестанно называли по имени: маниакально веришь, что если все время звать утраченное, оно обязательно вернется. Без утрат не было бы литературы»\*.

Итак, потерянный Рай. Однако Рай время от времени возвращается — в зеленых укрытиях-убежищах, в священных долинах и *bons vaux*\*\* , которые так важны и значительны в произведениях Фаулза и в его жизни. Герой Фурнье был совсем юным, когда обрел в сельской Франции свой утраченный домен, в том же возрасте, в каком был Джон, когда перенес «нервный срыв», как это тогда называлось, и переселился в Девон, где обрел свой личный Сад Эдема в общении с природой, флорой и фауной Девона, с девонскими пейзажами. Это общение всю жизнь поддерживает Джона, помогает ему, как об этом свидетельствуют его дневники. Оно, несомненно, как-то смягчает, уравнивает чувство утраты: дает утешение, укрытие, чувство эволюционной целостности. В романах это происходит именно

---

\* Гюнтер Грасс. Утраты (Günter Grass. «Losses». Granta 42, зима 1992 г.).— Примеч. сост.

\*\* Тучные доли (фр.).

в той точке, где сливаются два элемента — обостренное чувство утраты и обретение успокаивающего зеленого убежища: мы обретаем утраченный домен. В жизни — это его связь не только с живой природой, но и с культивируемой частью его сада: его интимный, «собственноручный» опыт общения с природой — первый в этом году подснежник, встреча с редкой птицей или насекомым, визит к новоотысканной колонии орхидей... Все это, несомненно, и есть живой источник, дающий писателю жизненные и творческие силы.

И словно таинственный дух, в утраченном домене, разумеется, непременно обитает *princesse lointaine*, архетипически недосыгаемая женщина, чей образ усиливает — в чем он сам и признается — нимфолепсия Джона, извращенное, но непреодолимое стремление к недостижимому, которое у Фаулза оказывается парадоксально плодотворным.

Получается, что упомянутые писатели и их персонажи обычно отражают причуды и проблемы, заботящие самого Фаулза, его навязчивые идеи. Герой двух из публикуемых здесь очерков — Томас Гарди — представляет, пожалуй, особый случай. Здесь мы снова видим отождествление с собратом по самоизгнанию, снова — узнавание чувства утраты и его следствия — творческого плодородия. О попытках Гарди отрезать себя от собственного прошлого Фаулз пишет, что «глубочайшее чувство утраты, какое порождает такая самоизоляция, чувство вины, осознание тщеты человеческого существования невероятно ценны для писателя, поскольку являются также источником творческой энергии». Но Гарди — литературный колосс, чья тень (как в метафорическом, так и в юнгианском смысле) неизменно нависает над писателем, литературный ментор, непогрешимый авторитет, по словам Фаулза, так же, как и он сам, считавший литературные занятия «онанистическим и греховным делом». Снова запретные наслаждения. И действительно, Фаулз предваряет эссе «Гарди и старая ведьма» стихотво-

рением Гарди, являющим собою метафорический стрип-тиз, где юная богиня, познанная и доставившая такое наслаждение ночью, с рассветом дня оборачивается отвратительной, порочной старой ведьмой; вызывая тревогу, стихотворение говорит о страхе, который сильнее наслаждения. Если удовлетворение желания оказывается (как и должно быть, хотя бы на время) смертью желания и если смерть эта воспринимается, как можно прочесть у Гарди, как постыдный и грязный разврат, то нимфолепсия — отказ от достижимого (из потребности «избежать консуммации»\*) ради недостижимого объекта желания, которым можно любоваться, но нельзя плотски обладать, — и есть психологически единственно возможное решение. Эссе Фаулза о романе Гарди «Любимая», возможно, открывает нам о нем самом не меньше, чем о его герое; и если такие «общие трудности», как говорит нам автор, причиняют боль и создают проблемы в жизни повседневной, то для обоих писателей они оказываются необычайно существенным и необходимым фактором в жизни воображаемой и творческой.

Самый сокровенный интерес Фаулза — его непреходящая любовь (даже страсть) к естественной истории и (как говорит название последней статьи этого сборника) к природе природы. В последние годы эту страсть мощно питает гнев, о чем свидетельствует последняя группа статей. Гнев этот порожден яростью и отчаянием страстного поборника охраны природы, на глазах у которого оскверняется и губится то, что ему так дорого, и направлен против тех, кто «намеренно убивает природу и губит природные ландшафты по всей земле».

В статье «Земля» Фаулз поднимает наиболее сложный из вопросов о природе и ее изображении, говоря о своих сомнениях в отношении фотографирования пейзажей. Он сам, по его словам, ищет «глубоко личного, прямого, не-

---

\* Консуммация — достижение цели (*лат.*); также — осуществление брачных обязанностей (*юр.* — консуммация брака).

посредственного восприятия пейзажа», той интимной связи, что порождает творческий импульс художника и возрождает человека. Гнев его вызывают и те, кто сентиментально и ностальгически распространяется лишь о красоте английских деревень, полей и лесов: это пережиток декадентского романтизма. Фаулз, подобно Гарди, подобно поэту Джону Клэру, тоже певцу природы, которым сам он так восхищается, никогда не забывает, что «в сельской жизни может быть место непристойности, глупости и жестокости». Так что хоть он и лелеет мысль о священной долине, о *bons vaux*, но всегда стоит за то, чтобы честно признавать существование часто весьма неприглядных сторон сельской жизни и сельскохозяйственной деятельности. Он считает, что его собственный практический опыт фермерского труда в 40-е годы, впрочем гораздо более поэтический, чем практический, глубоко повлиял на всю его дальнейшую жизнь, и Джон страшно горд тем, что написал первую главу романа «Дэниел Мартин» в честь тогдашней его близости к сельской жизни. Природа, утверждает он, прежде и более всего требует к себе уважения, а не сентиментальности, не ностальгии, не романтического изображения. Когда гнев стихает, писания Фаулза о природе приобретают элегический тон; это грусть об уже утраченном, мольба о сохранении в живых оставшегося. Читать эти работы — что «слушать жалобы неутешной химеры», как говорится в «Четырех квартетах» Элиота: ведь голос, что говорит с нами, звучит словно глас вопиющего в пустыне.

Другая неотступная идея Фаулза — «гибельная извращенность коллекционера» — еще одна из тем, наполняющих и формирующих его творчество. Клегг, отталкивающий герой романа «Коллекционер», представляет собою архетип всех коллекционеров живой природы, кто в «конечном счете коллекционирует лишь одно: смерть всего живого», — это главное утверждение, характеризующее отношение Фаулза к природе и природному миру.

Не однажды в собранных здесь работах Фаулз сокрушенно вспоминает о своих собственных попытках коллекционирования и признается, что поначалу он знакомился с жизнью природы, «охотясь на нее с ружьем и удочкой». Став старше, он не только бросил оба этих занятия, но научился презирать большую часть «коллекционерской деятельности — собирание, накапливание, откладывание про запас... какую бы научную пользу, с точки зрения этих людей, такая деятельность ни приносила», поскольку она «пробуждает в человеке все самое худшее». Здесь употребление мужского рода — сознательное и добровольное. (Употребление мужского рода представляло значительные трудности для меня как редактора; повсюду, где редакторская правка не меняла смысла и не нарушала изящества фаулзовской прозы, например, когда речь шла о человеке (мужчине) как представителе рода человеческого, я изменяла гендерную специфику языка на более приемлемую с точки зрения политической корректности.) Постоянно (практически всю жизнь) критикуя отвратительный — чисто мужской — обычай коллекционировать, Фаулз сознательно освобождает от обвинения женщин. Женщины для Фаулза — естественные, по натуре своей, поборницы охраны природы. Именно мужчина, этакий «злостный хищник-паразит», представляет алчную, виновную часть человечества. Пожалуй, вовсе неудивительно, что так получается. В конце концов, природа всегда отождествляется с женщиной (правда, многие феминистки могут с этим не согласиться), и раз это так, «мужчине», вероятно, и должно быть свойственно обращаться с природой, как ему по традиции свойственно обращаться с женщиной — существом лишь наполовину разумным, непредсказуемым, которое следует приручать, подчинять своему господству, эксплуатировать и время от времени ублажать; в отличие от этого сочувствие «женщин» их сестре-природе поможет им всегда и повсюду уподобляться ангелам — с точки зрения экологов, разумеется.

Может, Фаулз и правда натуралист, но то, что он проповедует и защищает в последней статье этого сборника, оказывается скорее поэтическим, как у Китса или Маккейга, а не научным, линнеевским отношением к природе. Единственно простительным видом коллекционирования Фаулз (возможно) считает библиофильство, но даже и в этом некий пуританизм не позволяет ему покупать первые издания или дорогостоящие редкие книги. Во всяком случае, здесь охотничий азарт поиска и восторг обретения вполне допустимы.

Но я уже достаточно порассказала о нечестивых наслаждениях. Пора теперь и читателю испытать наслаждение — наслаждение текстом. Возможно, собранные здесь работы и преследуют дидактические цели, возможно, они вызовут споры, возможно, некоторые из них имеют сугубо «одноразовую» ценность, но все они в высшей степени интересны, живы, разнообразны и великолепно, мастерски выполнены. За то, что я, словно коллекционер, собрала здесь эти работы, я не приношу извинений, поскольку эту коллекцию не собираюсь хранить для себя, но хочу поделиться накопленным; не держу про запас, но отдаю всем.

*Джен Релф.  
Май, 1997*

# Содержание

Предисловие .....	5
Введение .....	10
I. АВТОБИОГРАФИЧЕСКОЕ: ПИСАТЕЛЬСТВО И Я .....	27
<i>(Пер. И. М. Бессмертной)</i>	
Я пишу, следовательно, я существую (1964) .....	29
Заметки о неоконченном романе (1969) .....	41
Предисловие к сборнику стихов (1973) .....	62
О мемуарах и сороках (1983–1994) .....	65
Экранизация «Любовницы французского лейтенанта» (1981) .....	73
Франция современного писателя (1988) .....	87
Что стоит за «Волхвом» (1994) .....	110
Клуб «Дж. Р. Фаулз» (1995) .....	126
Греция (1996) .....	128
Симпозиум, посвященный Джону Фаулзу. Лайм-Риджис, июль, 1996 г. (1997) .....	135
II. КУЛЬТУРА И ОБЩЕСТВО .....	141
<i>(Пер. И. М. Бессмертной)</i>	
Быть англичанином, а не британцем (1964) .....	143
Сбирайтесь вместе, о вы, старлетки (1965) .....	160
Фолклендские острова и предсказанная смерть (1982) .....	177

III. ЛИТЕРАТУРА И ЛИТЕРАТУРНАЯ КРИТИКА . . . . .	191
<i>(Пер. И. М. Бессмертной)</i>	
Мои воспоминания о Кафке (1970) . . . . .	193
Конан Дойл (1974) . . . . .	213
Гарди и старая ведьма (1977) . . . . .	234
«Элидюк» и «Ле» Марии Французской (1974–1978) . . . . .	260
«Дон Жуан» Мольера (1981) . . . . .	273
Эбенезер Ле Паж (1981) . . . . .	283
Джон Обри и генезис «Monumenta Britannica» (1982) . . . . .	298
Голдинг и «Голдинг» (1986) . . . . .	334
«Потерянный рай» Ален-Фурнье (1986) . . . . .	352
Англия Томаса Гарди (1984) . . . . .	368
«Человек, который умер»: комментарий (1992) . . . . .	387
IV. ПРИРОДА И ПРИРОДА ПРИРОДЫ . . . . .	409
<i>(Пер. И. А. Тогоевой)</i>	
Сорняки, жучки, американцы (1970) . . . . .	411
Незрячее око (1971) . . . . .	442
Кораблекрушение (1975) . . . . .	460
Острова (1978) . . . . .	480
Земля (1985) . . . . .	556
Предметы коллекционирования: предисловие (1996) . . . . .	591
Природа природы (1995) . . . . .	596
V. ИНТЕРВЬЮ . . . . .	631
<i>(Пер. И. А. Тогоевой)</i>	
Дьявольская инквизиция: Джон Фаулз и Дианн Випон (1995) . . . . .	633
Примечания . . . . .	666