

Ирина Мельникова

Вильнюсский университет

Universiteto 5, 2000 Vilnius, Литва

Tel.: (370 – 2) 687218

«ЗАГАДКА» ДЖОНА ФАУЛЗА: К ПРОБЛЕМЕ КОНТИНУАЛЬНОСТИ

Предлагаемая вниманию читателя статья является попыткой представить проблему континуальности в постмодернистском тексте и предложить возможности ее решения на примере одной из повестей Фаулза (John Fowles), включенных в сборник «Башия из черного дерева» (The Ebony Tower). Предпринимаемый анализ внешних и внутренних архитектуральных (жанровых) и интертекстуальных связей текста позволяет продемонстрировать транстекстуальный (находящийся за пределами текста) способ восстановления континуальности и формирования смысла, который, с точки зрения автора, является продуктивным не только в данном конкретном случае, но и по отношению к широкому спектру модернистских и постмодернистских текстов.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: *континуальность, архитектуральность, интертекстуальность, семиотический анализ, мотив, смысл, повесть, детективное повествование, даоизм.*

Проблема континуальности (непрерывности, последовательности), связанная с восприятием смысла текста в литературе XX века, является более чем актуальной, что сказывается не только в очевидно фрагментарных модернистских текстах (Джеймс Джойс, Вирджиния Вулф, Эзра Паунд, Томас Стернз Элиот и пр.), но и в текстах, причисляемых к постмодернистским. Восстановление сюжетности в последних не особенно меняет положение. Один из примеров – повесть Джона Фаулза «Загадка» (*The Enigma*), вошедшая в сборник, озаглавленный *Башия из черного дерева* (*The Ebony Tower*).

Ее сюжет, одновременно, и прост и сложен: завязка представляет факт таинственного исчезновения почтенного члена парламента от консерваторов, акционера, держателя контрольного пакета акций нескольких обществ с ограниченной ответственностью, образцового семьянина и отца троих взрослых детей, владельца особняка в Лондоне и загородного поместья 57-летнего сэра Джона Маркуса Филдинга (John Marcus Fielding). Его жена (Mrs. Fielding) предпринимает собственное любительское расследование, полиция – официальное расследование, а детектив Дженнингс (Michael Jennings) – индивидуальное расследование. Результат последнего – возникновение любви между Дженнингсом и бывшей подругой сына Филдинга – Изобель (Isobel Dodgson). Тайна исчезнувшего человека остается формально неразгаданной.

При внешнем присутствии сюжета, одной из функций которого и является континуализация повествования, текст раскалывается на фрагменты, сложно соотносящиеся друг с другом. Исчезновение Филдинга и расследование (с одной стороны) и финал – фрагмент текста, начинающийся со встречи Дженнингса и Изобель, – (с другой) формируют два различных пространства. Если воспринимать повествование как сюжетное, один из

этих фрагментов оказывается избыточным по отношению к другому, а пространство текста в целом являет собой механическое соединение фрагментов разных пространств. В связи с этим возникает вопрос: возможно ли восстановление континуальности, и, если предполагается положительный ответ, то каким образом?

Попытка ответить на этот вопрос имплицитно содержится в работах исследователей текстов Фаулза¹, хотя никто не формулирует его таким образом. Схема сюжета позволяет рассматривать повествование как вариант детектива. Другими словами, поиски путей восстановления континуальности направлены за пределы текста, в пространство, которое (по терминологии Жерара Женетта²) можно назвать архитектуральным. Такой подход обусловил рассуждения о том, что «Загадка» являет собой образец использования и трансформации *формальной детективной прозы (formal detective fiction)*, правила которой определила трилогия Эдгара Алана По о Дюпене³, где действие начинается с факта преступления и разворачивается в обратном порядке: представляются свидетели случившегося, подозреваемые, перебираются ключи к разгадке тайны. Подаваясь как равновероятные, они теоретически позволяют читателю самому решить головоломку, а практически – еще больше запутывают и возбуждают любопытство. Кульминация – установление личности преступника и мотивов преступления. Путь к истине для Дюпена – игра ума, наслаждение работой собственного интеллекта.

В общем виде формула классического детектива, сложившаяся в прозе Эдгара По и развитая в романах Артура Конан-Дойля и Агаты Кристи, представляет собой движение от преступления к его разгадке, членимо на шесть ступеней: первая – введение, вторая – преступление и улики, третья – расследование, четвертая – раскрытие, пятая – оглашение результатов расследования, шестая – развязка⁴.

Повесть Фаулза демонстрирует основные элементы формального детективного повествования. Но финальные ступени, связанные с раскрытием и оглашением результатов расследования, очевидным образом изменены. Попытки определить причины этой трансформации заставили исследователей⁵ обратить внимание на нарративную структуру повести и применить модель Умберто Эко, использовавшего структуралистский метод бинарных оппозиций при анализе характеров и ценностей романов Яна Флеминга о Джеймсе Бонде⁶. Результатом применения модели Эко явилось

¹ CONRADI, P. *John Fowles*. London, 1982; McSWEENEY, K. *John Fowles's Variations*. In *Four Contemporary Novelists: Angus Wilson, Brian Moore, John Fowles, V. S. Naipaul*. London, 1983, p. 101 – 150; McSWEENEY, K. *John Fowles's Variations in The Ebony Tower*. *Journal of Modern Literature*, 1980/1981, 8.2, p. 303 – 324; BROWNELL, D. *John Fowles's Experiments with the Form of the Mystery Story*. *Armchair Detective*, 1997, 10, p. 184 – 186; FAWKNER, H. W. *The Timescapes of John Fowles*. London, 1984; APPLEBY, Th. *C. Benevolent Manipulation in the Fiction of John Fowles*: diss no: Vertation Michigan, 1978; ERIKSSON, Bo H. T. *The 'Structuring Forces' of Detection: The Cases Of C. P. Snow and John Fowles*. Uppsala, 1995.

² ЖЕНЕТТ, Ж. Введение в архитекст. In ЖЕНЕТТ, Ж. *Фигуры*. Москва, 1998, т. 2.

³ *The Murders in the Rue Morgue – 1841, The Mystery of Mary Roget – 1842, The Purloined Letter – 1845*.

⁴ CAWELTI, J. G. *Adventure, Mystery and Romance: Formula Stories as Art and Popular Culture*. Chicago, 1976, p. 80 – 82.

⁵ ERIKSSON, išnaša 1.

⁶ ECO, U. *Narrative Structures in Fleming*. In ECO, U. *The Role of the Reader: Explorations in the Semiotics of Texts*. London, 1983, p. 144–172.

выделение двух особо значимых для рассматриваемой повести оппозиций: *формальная детективная проза / серьезная проза (formal detective fiction / serious fiction)* и *фантазия / воображение (fancy / imagination)*.

История различения *фантазии* и *воображения* связана с именем Эдгара Алана По, пытавшегося соотнести фантазию с умом изобретательным, а воображение – с аналитическим:

"Between ingenuity and the analytic ability there exists a difference far greater, indeed, than that between the **fancy and the imagination**, but of a character very strictly analogous. It will be found, in fact, that the ingenious are always fanciful, and the *truly* imaginative never otherwise than analytic"⁷.

Детектив Дюпен, созданный По, для самого По является воплощением ума аналитического, одаренного богатым воображением. По видимому, то же можно сказать и о Шерлоке Холмсе, находящемся в русле той же традиции формального детективного повествования. Однако после Дюпена, Шерлока Холмса и Пуаро появились и другие типы персонажей, расследующих преступления. И именно они (их новые черты) заставили переосмыслить сущность противопоставления, предложенного По.

Так Вильям Стоув, например, оспаривает тезис о том, что ход мысли «формального детектива» обусловлен воображением: беспристрастный и защищенный, являющийся сторонним наблюдателем Шерлок Холмс (как и Дюпен) читает улики как семиотик знаки. Его работа – холодные действия знатока. Его цель – финальные логические выкладки. Другой же тип детектива – Филип Марлоу – персонаж романов Раймонда Чандлера – полная противоположность: его личностный, заинтересованный взгляд требует воображения. Рискуя, оказывая влияние на ход событий, он становится интерпретатором, физически, интеллектуально и эмоционально включенным в герменевтический процесс⁸.

Размышления Стоува любопытны не столько тем, что он пытается зафиксировать едва уловимое различие между фантазией и воображением как понятиями, определяющими, соответственно, изобретательный и аналитический тип мышления, и не столько тем, что он «меняет» знаки: считает Холмса и других детективов этого типа воплощением не аналитического, но изобретательного ума, сколько противопоставлением *семиотического* и *герменевтического* процесса расследования.

Несмотря на то, что в *Загадке* действует один детектив, различие между способами расследования проявляется здесь в достаточно очевидной форме.

Повествование Фаулза членится на три формально не выделенные части: первая – это изложение конкретных фактов, связанных с исчезновением Филдинга, вторая – появление Дженнинга, а начало третьей совпадает со знакомством Дженнинга и Изобель. В начале своего расследования (вторая часть повести) Дженнинг использует метод Шерлока Холмса (читающего знаки в целях нахождения решения), но с момента встречи с Изобель он

⁷ POE, E. A. *The Fall of the House of Usher and Other Tales*. New York: London, 1952: [«Между умом изобретательным и аналитическим существует куда большее различие, чем между фантазией и воображением, но это различие того же порядка. В самом деле нетрудно заметить, что люди изобретательные – большие фантазеры, и что человек с подлинно богатым воображением, как правило, склонен к анализу» (По, Э. *Стихотворения. Проза*. Пер. П. Гальпериной. Москва, 1976, с. 290)].

⁸ STOWE, William W. *From Semiotics to Hermeneutics: Modes of Detection in Doyle and Chandler*. In *The Poetics of Murder: Detective Fiction and Literary Theory*. New York, 1983, p. 366 – 383.

становится «Филипом Марлоу», интерпретирующим эти знаки: изобретательный ум семиотика превращается в аналитический ум того, кто вступает в герменевтический круг.

И в этом смысле любопытно отметить, что два способа расследования, две поведенческие и мыслительные модели, воплощенные в фигуре одного и того же персонажа, «предлагают» два способа понимания текста:

Первый (семиотический, структурный) способ нацелен «(1) на бессознательную систему (2), которая образована различиями и оппозициями (благодаря значащим разрывам) (3), существующим независимо от наблюдателя»⁹. В то время как интерпретация смысла текста – второй способ – «состоит в (1) осознании (2) символической основы, определяемой (3) истолкователем, находящимся в том же самом семантическом поле, что и то, что он понимает, и, стало быть, он входит в герменевтический круг»¹⁰.

Ориентация на текст как на формальную систему, существующую независимо от наблюдателя, и вычленение оппозиций провоцирует следующий вывод исследователей: в пределах небольшой повести, при неожиданном повороте событий в финале, происходит смена жанра – формальная детективная проза трансформируется в роман-romance¹¹. Однако это утверждение, порожденное обращением к детективной прозе как архитектуре, оставляет за пределами внимания как причины, так и смысл происходящей в тексте метаморфозы.

Более того, анализ архитектуральных связей детективного повествования и повести Фаулза не позволяет избежать вопроса, возникающего с самого начала: кто является протагонистом «Загадки»?

В детективном повествовании – это всегда тот, кто расследует преступление. Все окружающие персонажи, начиная с жертвы (которая, как правило, вообще является самой большой условностью, некоей точкой, позволяющей раскручивать сюжет), – только фон, позволяющий детективу проявить свои блестящие способности. В данном же случае именно Дженнингс, появляющийся в середине повествования, оказывается скорее средством, условностью, при том что жертва в том или ином виде «присутствует» в нем от завязки до финала.

И имя жертвы – John Marcus Fielding – есть не что иное как интертекстуальная цитата, меняющая направление взгляда на текст, предлагающая иную стратегию чтения. Как и в первом случае (при обращении к детективной прозе как к архитектуре), интертекстуальное цитирование (условно «точечная» отсылка к иному тексту) заставляет искать средства восстановления континуальности за пределами текста, но здесь происходит «уточнение», позволяющее увидеть другой архитектурный строй отношения другого рода, актуализировать второй – герменевтический – способ понимания текста.

Имя исчезнувшего можно рассматривать как интертекстуальную отсылку к Генри Филдингу (Henry Fielding), и, соответственно, к английской просветительской прозе – к этапу формирования романа-novel как законченного и полноценного жанра.

⁹ РИКЕР, П. Герменевтика и структурализм. In РИКЕР, П. *Конфликт интерпретаций*. Москва, 1995, с. 84.

¹⁰ РИКЕР, сноска 9.

¹¹ См. ERIKSSON, сноска 1, с. 166.

Обращение к Филдингу формирует не внешний, но внутренний архитектуральный диалог между прозой английского просветителя и текстом Фаулза, имплицитный еще один – интертекстуальный – диалог двух «точных» текстов – *Загадки* и *Истории Тома Джонса, найденника* (The History of Tom Jones, a Foundling – 1749).

Как известно, середина XVIII века в Англии отмечена формированием двух типов *novel*. Один из них представляет проза Ричардсона (Samuel Richardson), другой – романы Смоллетта (Tobias Smollett) и Филдинга. Признаки, предлагающие возможность разграничения типов, – это, с одной (мировоззренческой) стороны, – ирония, смех, свойственный прозе Филдинга и не характерный для романов Ричардсона. А с другой («структурной») стороны, – степень ограничения пространства мира, в котором действуют персонажи. Пространство прозы Ричардсона – камерно, узко. Что же касается Филдинга, – здесь можно видеть обратную ситуацию мира (пространства) «большой дороги».

Тем самым, через обращение к интертексту читателю повести Фаулза предложены идеи одного из типов *novel*: идея открытого пространства и пути, а также идея «смешного». Для того, чтобы осознать смысл отсылки к последней идее, необходимо уточнить, как ее интерпретируют тексты самого Филдинга.

Называя роман «комедийной эпической поэмой в прозе», в авторском предисловии к *Истории Приключений Джозефа Эндрюса и его друга Абраама Адамса* (The History of the Adventures of Joseph Andrews, and of His Friend Mr. Abracham Adams) Филдинг пишет:

The only source of the true Ridiculous (...) is affectation. (...) affectation proceeds from one of these two causes, vanity or hypocrisy (...) From the discovery of this affectation arises the Ridiculous – which always strikes the reader with surprise and pleasure; and that in a higher and stronger degree when the affectation arises from hypocrisy, than from vanity: for to discover anyone to be the exact reverse of what he affects, is more surprising, and consequently more ridiculous, than to find him a little deficient in the quality he desires the reputation of¹².

А далее, приводя строки из поэмы драматурга Конгрива (William Congreve) «О любезности. Послание сэру Уильяму Темплу», –

None are for being what they are in fault,

But for not being what they would be thought,¹³ –

продолжает, –

“Where if the metre would suffer the word *Ridiculous* to close the first line, the thought would be rather more proper”¹⁴.

¹² FIELDING, H. *Joseph Andrews. Shamela*. Ed. By Martin C. Battestin. Boston, 1961. p. 10 – 11; [«Единственный источник истинно Смешного есть [...] притворство. [...] притворство происходит от следующих двух причин: тщеславия и лицемерия. Из распознавания притворства и возникает Смешное, что всегда поражает читателя неожиданностью и доставляет удовольствие; притом в большей степени тогда, когда притворство порождено было не тщеславием, а лицемерием; ведь если открывается, что человек представляет собой нечто как раз обратное тому, что он собой изображал, это более неожиданно и, значит, более смешно»] (ФИЛДИНГ, Г. *Избранные сочинения*. Пер. Н. Вольпин. Москва, 1989. с. 284 – 285).

¹³ ФИЛДИНГ, сноска 12 [«Ты тот, что есть, – тебя нельзя винить/Виновен, кто не тот, кем хочет слыть»].

Соотнесение смеха и вины (быть смешным и быть виновным) определяет характер диалога между текстами Филдинга и текстом Фаулза. Оказывающийся смешным персонаж первого (тот, кто выбирает притворство), в представлении второго является «виновным». Причем смешным (виновным, выбирающим себе социальную маску, не соответствующую его внутренней сущности) в текстах Филдинга может оказаться только персонаж второго плана, тогда как в повести Фаулза таковым является протагонист. Так, на вопрос детектива об отце, Питер отвечает:

'You can't understand. I've had this all my life. The faces you put on. For an election meeting. For influential people you want something out of. For your old cronies. For your family. It's like asking me about an actor I've only seen on stage. I don't know'¹⁵.)

Итак, характер диалога между текстами, как было сказано выше, определяет архитектурально соотнесение смеха и вины, структурные особенности очерчиваются архитектурально вводимой идеей открытого пространства и пути, а свет на сущность этого диалога в некоторой степени проливает интертекстуальная «беседа» между *«Загадкой»* и *Томом Джонсом*.

Как один, так и другой текст представляет путь протагониста. Однако как роман, так и повесть не столько анализируют изменения (развитие) характера, сколько демонстрируют читателю готовую картину, – то, что являет собой протагонист. И развитие повествования предлагает познание условно «готовой» картины через оценку поступков главных персонажей другими. «Явление в романе предстает перед нами не только как неопределенное, неоцененное, но и как еще не познанное»¹⁶. То есть основу сюжетного построения и одного, и другого текста, в сущности, составляет не столько выстраивание (описание) пути, сколько его оценка глазами других персонажей.

У Филдинга толкования даются все время в противоречивых, но традиционных оценках воспитателей Тома – мистера Сквейра (философа) и мистера Твакома (богослова). Поведение Тома все время осмысливается с точки зрения двух моралей, помимо которых возникает еще и третья – томджоновская – естественная мораль. То же явление можно видеть и в тексте Фаулза, когда поступки протагониста оцениваются с двух позиций: с одной стороны, – членами семьи и домашними, с другой, – коллегами. Более того, детектив Дженнингс словно подчеркивает существование двух моралей, излагая два типа собственных предположений, составляя два списка, один из которых, – логичные предположения («Прембула к пьесе» – State of Play), другой – безумные (Wild Ones): любовь, паранойя, причуда,

¹⁴ FIELDING, сноска 12, с. 11 [«если бы размер стиха позволил заменить слова «винить» и «виновен» словами «высмеивать» и «смешон», мысль была бы еще правильной» (ФИЛДИНГ, сноска 12, с. 285)].

¹⁵ FOWLES, J. *The Ebony Tower*. London, 1996, p. 181 [«Вам этого не понять. Я живу с этим всю жизнь. Все эти маски, которые напяливаешь на себя. Для встречи с избирателями. Для встречи с влиятельными людьми, от которых тебе что-то нужно. Для старых друзей. Для семьи. Это все равно, что расспрашивать об актере, которого я видел только на сцене. Я не знаю» (ФАУЛЗ, Дж. *Баиния из черного дерева*. Пер. А. Панасьева Киев, 2000, с. 320 – 321)].

¹⁶ ШКЛОВСКИЙ, В. *Художественная проза: размышления и разборы*. Москва, 1961, с. 285.

религиозный кризис и пр. Ни одна, ни другая позиция не помогает приблизиться к истине. Но появление Изобель, ее соображения о причинах исчезновения достойного члена общества намекают на существование еще одной позиции (морали).

Далее. Соотнесение пространственно-временного аспекта обоих текстов позволяет увидеть, что то, что в романе существует как тенденция, в повести доводится до логического завершения:

Во-первых, текст Фаулза предлагает тщательно выверенную хронологическую точность, в меньшей степени свойственную и роману Филдинга. Указывается не только день, число, месяц, но и время суток [Джон Филдинг исчезает 13 июля 1973 года, в пятницу. «16 июля, в понедельник, он стал достоянием первых полос всех ежедневных газет»; Изобель вернулась из Парижа [в Лондон] 15 августа, в середине самой жаркой за многие годы недели, на следующее утро позвонила Дженнингсу, они провели в разговорах один день, 17 августа сержанту поручили другую работу, а 18-го Дженнингс «отнюдь не был склонен хоть в чем-то винить Джона Маркуса Филдинга»]. Точное указание времени – датирование «подразумевает и навязывает определенную идеологию времени»¹⁷, а конкретно, – представление об «историческом» времени, претендует на создание эффекта реальности.

Во-вторых, классическое трехчастное членение (триада, триптих, тезис-антитезис-синтез, ...) свойственно и повести (формально части не выделены, что не отменяет ее «трех-частности»), и роману (три части – восемнадцать книг, по шесть в каждой части). При условно равном объеме время каждой следующей части – «растягивается»¹⁸ и становится пространственно-подобным.

Третья часть повести (беседа Изобель и Дженнингса) во временном отношении является самой короткой (как и в романе Филдинга), занимает всего один день (в то время как первые две – месяц). Остановка движения времени в третьей части трансформирует «историческое время», претензии на возникновение которого выражены через точное указание хронологии событий, во время «мифологическое», а условно «реальное» пространство *novel* в знаковое пространство *romance*. Вместо внешнего пути первых двух «временных» частей проявляются черты пути внутреннего, что, собственно, и является результатом доведения до логического завершения тенденций, существующих в романе английского просветителя. «Историческое» время, претензии на создание эффекта реальности, жизненная проза, социальное окружение (характерные для любого из вариантов *novel*) исчезают, оставляя только «внутреннего человека» *romance*. Не случайно этой трансформации соответствует изменение «статуса» протагониста: из условно «реального» персонажа он превращается в литературного героя:

'Let's pretend everything to do with the Fieldings, even you and me sitting here now, is in a novel. A detective story. Yes? Somewhere there's someone

¹⁷ БАРТ, Р. *Избранные работы*. Москва, 1994, с. 456.

¹⁸ Более короткий промежуток времени вмещает большее «количество» или «качество» событий: первая часть *Тома Джонса* – детство (двадцать один год), вторая часть – путешествие в Лондон – и третья часть – Лондон (обе – шесть недель); в «Загадке» – первая и вторая части занимают месяц, последняя – один день.

writing us, we're not real. [...] A story has to have an ending. You can't have a mystery without a solution¹⁹.

Изобель, претендуя на место автора, пытается рассмотреть возможные повороты сюжета детективного романа, но приходит к выводу, что автору необходимо смириться с положением, когда «его главный герой просто взял и ушел»²⁰, не оставив возможности дать истории приличествующий финал. История, по ее словам, «взбрыкнула». А причины столь неожиданного поворота событий и кроются в упомянутой метаморфозе *внешний* → *внутренний человек* (*novel* → *romance*).

Сущность же метаморфозы очередной раз проявляется из сравнения с перипетиями романа. Филдинг представляет протагониста своего романа как человека со смутным происхождением, человека, потерявшего «свое место в мире благодаря тому, что он потерял свое имя»²¹. Тайна рождения (архетипический мотив) Тома Джонса выдерживается до самого финала. Протагонист Фаулза же, напротив, представлен человеком, обладающим именем и, соответственно, занимающим вполне определенное место в мире. Поэтому мотив «узнавания», играющий особую роль в повествовании Филдинга, в тексте Фаулза выглядит сильно трансформированным.

В романе Тома считают сыном крестьянки Дженни и ее учителя Партриджа. Изгнанный из дома семейства Олверти, он спасает женщину, именуемую себя госпожой Вотерс, и сходится с нею. А далее выясняется, что эта женщина не кто иная как Дженни, изгнанная из имения Олверти за мнимое прелюбодеяние. Тем самым неожиданно (а элемент неожиданности присутствует в романе постоянно) возникает призрак греха Эдипа, грозящий стать, но не становящийся реальностью. Разгадка (счастливый поворот событий) готовится, но «все время остается как бы за порогом сознания»²². Угроза кровосмешения оказывается не более чем приемом, который служит средством создания эффекта неожиданности открытия истины. «Неожиданно получив удачную развязку (счастливый конец), читатель не имеет времени сомневаться или протестовать, так как он только что пережил ужас всех действующих лиц перед эдиповой развязкой»²³.

В «Загадке» мотив «узнавания» вводится перед началом третьей части мыслью Дженнингса о возможной связи между Джоном Маркусом Филдингом и бывшей невестой его сына:

'Jennings went on his way then, with once more next to nothing, beyond the contemplation of an unresolved Oedipus complex'²⁴.

И эта мысль в данном случае – ложная отсылка: упоминание Эдипова комплекса актуализирует традиционный мотив, но связан он не с узнаванием кем-то кого-то, а с узнаванием самого себя. В отличие от

¹⁹ FOWLES, сноска 15, с. 229 [«Представим себе, что вся эта история с Филдингами и с нами, сидящими тут, происходит в романе. Детективном. Представили? Сидит где-то писатель и все это про нас выдумывает. То есть мы не настоящие, а выдуманные. [...] Роман чем-то должен завершиться. Не может быть загадки без решения» (ФАУЛЗ, сноска 15, с. 351)].

²⁰ FOWLES, сноска 15, с. 321.

²¹ ШКЛОВСКИЙ, сноска 16, с. 279.

²² ШКЛОВСКИЙ, сноска 16, с. 281.

²³ ШКЛОВСКИЙ, сноска 16, с. 281.

²⁴ FOWLES, сноска 15, с. 182 [«И опять Дженнингз остался практически ни с чем, если не считать возможности поразмышлять над странностями не получившего своего завершения Эдипова комплекса» (ФАУЛЗ, сноска 15, с. 322)].

просветительского романа. здесь «узнавание» меняет направление: процесс движется не наружу (как у предшественника: мысли, эмоции, ощущения Тома высказаны, известны, и то, что может изменить ход событий, – его внешняя маска – имя-статус), а внутрь. Исчезновение почтенного члена общества, обладающего всем тем, чего недоставало его литературному предшественнику и, прежде всего, – именем, позволяет узнать его настоящее лицо, то, кем он был на самом деле («ты тот, что есть, – тебя нельзя винить»), и – снять покров «вины» («виновен, кто не тот, кем хочет слыть»). Таким образом, результатом расследования оказывается то, что можно назвать «истинным узнаванием»: Джон Маркус Филдинг перестает быть виновным = смешным. Но кем становится? Куда уходит? Есть ли все же приличествующий финал у этой истории?

Возможность положительного ответа на эти вопросы, думается, и есть способ восстановления не только формальной, но и смысловой континуальности – соединение внешне избыточных по отношению друг к другу фрагментов текста в единое смысловое целое. И предлагает эту возможность не что иное как еще одна интертекстуальная цитата – эпитафия:

‘Who can be muddy and yet, settling, slowly become limpid?’ (Tao Te Ching)²⁵

Кто мутный, но постепенно, по мере того как осаждается муть, становится прозрачным? (Дао Дэ Цзин).

Как известно, эпитафия – это надпись, предваряющая текст или его часть, представляющая собой цитату из другого более или менее известного текста. Он позволяет выразить основную идею текста, определенную точку зрения под прикрытием некоторой маски. Более того, эпитафия часто задает определенное направление чтению (интерпретации) текста. Создатель сборника *Башия из черного дерева* использует эпитафию во всех пяти повестях, и во всех пяти они являются и загадкой, и ключом к ее разгадке.

Подпись под строкой эпитафии указывает его источник – *Дао-Дэ цзин* (Канон Пути и Благой Силы) – классический текст даосизма, датируемый IV – III веком до н. э. и приписываемый Лао Цзы (Старцу-Младенцу), – легендарному основателю даосизма. Это небольшой текст, написанный ритмической прозой, традиционно членимый на две части – Дао цзин (Канон пути) и Дэ цзин (Канон Благой Силы) – и разбитый на восемьдесят одну главку (чжан). В основе Дао-Дэ цзина – фундаментальные категории всей китайской культуры – Дао (Путь) и Дэ (его Благоя Сила).

Дао – это безличный абсолюте, высшее первоначало, скрытая основа мира, закон бытия всего сущего, источник мирового движения. С одной стороны, – понятие Дао трансцендентно, но в то же время оно никогда не теряло связи с буквальным значением – Путь. Даосский мудрец находит дом в дороге. Способ его существования – странствие. С понятием Дао связана идея вечной изменчивости, превращения, сказавшаяся в особенностях понимания и использования слова древними даосами:

Слово не имеет «изначального» смысла, оно только чревато смыслом. Смысл – это надежда. Истинное слово – слово, переживаемое как процесс. Главная проблема философии Дао не в том, как выражается Дао, а в том, как оно скрывается. Слово в даосской традиции имеет двойственное назначение: во-первых, «оно как бы постоянно опережает себя, выламывается из

²⁵ FOWLES, сноска 15, с. 185.

банальных, стертых обиденной речью значений», во-вторых, оно «есть слово-экран, слово-ограда, указывающее на внутреннее пространство вселенской общительности»²⁶.

Такое понимание слова определило манеру изложения мысли в даосских канонах – так называемых «безумных речах», «безумных», потому что противоречат обычному словоупотреблению. О чем бы ни говорил Чжуан-цзы, он всегда говорит еще и о другом. Поэтому речи о Дао требуют от читателя деятельного участия в акте воссоздания или, точнее, творения смысла. Откуда слова о неразличимости «истинного» и ложного», о «незнающем знании» и «полезности бесполезного» (известный даосский тезис об относительности истины)? От того, что даоса меньше всего интересует объективность, а больше всего – живой опыт преобразования, превращения. «Даосское «сообщение о Дао» потому и значимо, значительно, что хранит в себе внутреннюю глубину смысла, от всех ускользающую и все же всем доступную, ибо она есть прообраз внутренней глубины самого сознания. Даос не владеет своей правдой. Он создает свой текст как некое пространство смысловой свободы, – текст, по отношению к которому одинаково свободны и писатель, и читатель: тот и другой в равной мере волен не знать, о чем сообщается в «сообщении о Дао», ибо истинная мудрость пребывает «между словом и молчанием»²⁷.

Мысль о том, что знание есть своего рода не-знание (как и даосская идея недеяния, которое понимается как невмешательство в естественный ход событий и природу сущего), – это не протест против действительности, не бегство от нее, ни даже идеальное ее восполнение. Это утверждение абсолютно свободной игры и коммуникации, в которой под сомнение ставится не знание само по себе, а его объективность. Мудрость для даоса состоит не в том, чтобы открывать что-то никому не известное, а просто научиться смотреть. Цель даосского автора – не определить, не рассказать, не научить, но намекнуть о несказанном и несказанном, побудить слушающего самого открыть неявно присутствующий в словах смысл. Он отрицает возможность выбрать тот или иной принцип, для него существует необходимость преодолеть ограниченность всякого принципа²⁸.

Как отмечает известный русский синолог В. Малявин, в классической китайской культуре отсутствовал вкус к статическому созерцанию. Поэтому в древнем Китае не было устойчивой традиции живописи и скульптуры. Что же касается литературы, то здесь сказались основные идеи даосов, здесь была возможность «превращения» и его демонстрации: цитата, ссылка, архетипический прецедент, трансформировались далее в игру намеков и аллюзий, приобретшую со временем необыкновенную утонченность и высочайший престиж.

Идеи и принципы, проявившиеся в философии и культуре древнего Китая²⁹ (идея Пути, с ней связанный вкус к динамике, движению, «превращениям» и их демонстрации, сосуществование чистой знаковости и

²⁶ МАЛЯВИН, В. Мудрость «безумных речей». In *Чжуан-цзы. Ле-цзы*. Москва, 1995, с. 37.

²⁷ МАЛЯВИН, сноска 26, с. 19.

²⁸ МАЛЯВИН, сноска 26, с. 19.

²⁹ В последние десятилетия творчество древних даосов стало предметом фундаментальных исследований. И что любопытно, как отмечает Малявин: их то и дело сравнивают с Ницше, Хайдеггером, Деррида (как пример можно привести понятие «след» подлинного бытия, введенного Чжуан-цзы, и понятие «следа» (главной формы неличия) Деррида (см. ДЕРРИДА, Ж. *О грамматологии*. Москва, 2000).

эмоционального начала, требование к слушателю самому открыть смысл, субъективность свободной коммуникации и др.), идеи, к которым отсылает эпиграф «Загадки», с одной стороны, – определяют смысл пути протагониста Фаулза, а с другой, – «объясняют» манеру повествования (в том числе – нетрадиционный финал).

Строка, используемая в эпиграфе «Загадки», – это стих из пятнадцатой главки Канона Пути, которая начинается с представления тех, о ком идет речь в вопросе, завершающем главку: «Кто мутный, но постепенно, по мере того как осаждается муть, становится прозрачным?» – «Те древние мужи, что Дао-Путь постигли, были таинственны и утонченны, пронизаны Сокровенным. И столь они были глубоки, что распознать их нельзя» (выделено мною – И. М.)³⁰.

Ответ, с которого начинается упомянутый фрагмент текста Дао-Дэ цзиня, позволяет думать, что исчезновение жертвы детективного повествования есть не что иное как результат попытки выстроить иной путь, – путь, который посредством интертекстуальной отсылки отождествляется (насколько это возможно в сознании человека западного) с Дао, скрывающем себя во всех выразительных фигурах. Джон Маркус Филдинг бежит от мира, сбрасывает свои обыденные маски и становится «столь глубоки, что распознать его нельзя», выбирает «форму существования» аналогичную способу бытия Дао – сокрытость. На вопрос «Быть – кем?» он отвечает так же, как древние даосы – быть «таким, каким еще не бывал», жить мгновеньем, где настоящего «уже нет», а будущего «уже нет». В поисках того, что не поддается определению (истинного пути – Дао), он – как даосский мудрец – «не может быть» и «не может не быть»³¹:

'Then one day he sees what might stop both the rot and the pain. What will get him immortality of a kind'.

'Walking out'³².

Что же касается манеры повествования, то текст Фаулза, повествующий о пути, строится в соответствии все с теми же идеями и принципами древних даосов³³:

Во-первых, общие принципы композиции повести повторяют принципы композиции главы из «Дао-Дэ цзин», к которой отсылает эпиграф, а именно: начало представляет ответ, а в финале «формулируется» вопрос.

Во-вторых, в пределах повести совершается внешняя и внутренняя жанровая трансформация, воплощающая принцип метаморфозы. Внешне детективное повествование сменяет *romance* (финал повести). Однако детективную интригу в данном случае можно полагать «следом» подлинного «бытия» *novel* – просветительского романа, в котором идея пути, в той или иной форме присутствующая в подавляющем большинстве прозаических художественных текстов, наиболее очевидно противопоставлена *romance*: в первом (*novel*) – движение наружу – к

³⁰ Дао-Дэ цзин. Пер. Е. Торчинова, Е. Торчинов. In *Даосизм*. Санкт-Петербург, 1999, с. 236.

³¹ МАЛЯВИН, сноска 26, с. 6.

³² FOWLES, сноска 15, с. 203 [‘И вот однажды он видит, что может избавить его от всей этой пакости и боли, что даст ему нечто вроде бессмертия’. ‘Исчезновение’].

³³ Хотя и здесь, пожалуй, стоит отметить, что параллель эта возможна и глубока настолько, насколько оговоренные идеи доступны западному рациональному типу мышления.

обретению имени «вещи», во втором (*romance*) – движение от имени внутрь, к глубинному смыслу «вещей».

И последнее. Как и «безумные речи» даосов – посредством намсков, аллюзий, цитат, архетипических символов текст требует от читателя участия в творении смысла. А смысл (как и истинная мудрость даосов, как мудрость «сообщения о Дао») пребывает между словом и молчанием. Как и слова даосских мудрецов, слова повести – только укрытие для истины, все образы – только маски. Речи – не что иное как иносказание, в котором проговаривается не то, что они означают.

Таким образом, древнекитайская «картина мира», ее принципы – текст, лежащий за пределами рассматриваемого, текст, прямой отсылкой к которому является эпитафия, – оказывается одним из средств, которые позволяют связать внешне избыточные по отношению друг к другу фрагменты в единый смысловой континуум.

Irina Melnikova

Vilnius University

Universiteto g. 5, 2000 Vilnius, Lithuania

Tel.: (370 – 2) 687218

JOHN FOWLES'S MYSTERY: THE PROBLEM OF CONTINUITY

Summary

The paper deals with the problem of continuity in postmodernist text. In order to explicate some aspects of the problem and to present a possible solution, the author applies the intertextual approach and tries to analyse one of short stories from *The Ebony Tower* by John Fowles, which pivots on disappearance of MP John Marcus Fielding. The surface structure of *The Enigma* gives an opportunity to interpret it as the formal detective fiction (the main elements of it – crime, detective, investigation and solution), which does not follow the formulaic rules because of non-formulaic ending. And what is more, two fragments of the text form two unconnected different spaces one them being surplus to another.

In their attempts to explain the reasons of surprising turn of events at the end of the story, as well as to solve the problem of distinguishing between the structuring forces of the romantic quest and those of detection, critics tried to make a structural analysis of the detective elements in *The Enigma*. Such kind of investigation (an attempt to show formal architextual relationship) allowed interpreting the particular device (the turn of events at the end of the story) as a shift from one genre to another – from formal detective fiction to romance. So far as critics observe external architextual dialogue with detective fiction, they suggest mechanic combination of fragments in the text and are unable to solve the problem of meaningful continuity.

In contrast to the method mentioned above, the intertextual approach presented in the paper seems to be able to propose a solution.

The identification of intertextual quotations reveals the architextual relations of another kind (the dialogue between *The Enigma* and the novel of the Age of Enlightenment, which offers a deeper understanding of the story's form) and proposes the semantic bases of continuity – the system of ethic and aesthetic values of Taoism. Taoist image of the world, the functions of word in Taoism help

to understand the strange 'open' end of the story and to reconstruct its continuity (i.e. to understand the text as the meaningful continuum – a unit of significance).

KEY WORDS: continuity; architextuality; intertextuality; semiotic analysis; motive; meaning; significance; detective story; Taoism.

Gauta 2001 12 17

Spaudai įteikta 2002 03 29