CZU: 821.111-3.09 **DOI: https://doi.org/10.5281/zenodo.13364017**

ФУНКЦИИ АЛЛЮЗИЙ В РОМАНЕ Дж. ФАУЛЗА «КОЛЛЕКЦИОНЕР»

Natalia SPORÎȘ

doctor în filologie, conferențiar universitar
Universitatea de Stat din Moldova, Chișinău, RM
orcid id: https://orcid.org/0000-0001-7773-7180

The article analyzes the function of allusions in the artistic world of postmodernism, clarifies their place and role in the organization of intertext space, which determines the methodology of postmodernism.

The object for considering the function of literary allusion in the emerging literature of postmodernism is the prose of the English classic of literature of the 2nd half of the 20th century, J. Fowles.

Keywords: *postmodernism, allusion, allusiveness, typology, structure, intertext, intertextuality, macrotext.*

Интертекстуальность – одно из основных и концептуальных понятий постструктурализма, легшее в основание теории постмодернизма как литературного явления.

Интертекстуальность — (фр. intertextualite, англ. intertextuality) – термин, введенный в 1967 теоретиком постструктурализма Ю. Кристевой, внесшей огромный вклад в формирование и формулирование опорных смыслов философии и эстетики постмодернизма. Это понятие стало определяющим для абсолютного большинства художественных произведений постмодернизма, от его рождения и по сей день.

Русский культуролог, философ и филолог В. П. Руднев отмечает, что понятие интертекстуальности используется не только как средство анализа литературного текста или выяснения специфики существования литературы, как искусства, (хотя именно в этой области он впервые появился), но и для определения того миро- и самоощущения современного человека, которое получило название «постмодернистская чувствительность».

Кристева сформулировала свою концепцию интертекстуальности на основе переосмысления работы М. Бахтина «Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве» (1924), где автор отметил, что помимо данной художнику действительности он имеет дело также с предшествующей и современной ему литературой, с которой находится в постоянном «диалоге». Идея бахтинского «диалога» была воспринята Кристевой чисто формалистически, как ограниченная исключительно сферой литературы, диалогом между текстами, т.е. интертекстуальностью.

Под влиянием теоретиков *структурализма* и постструктурализма, а в области литературоведения в первую очередь А.Ж.Греймаса, Р.Барта, Ж. Лакана, М.Фуко, Ж. Деррида, отстаивающих *панязыковой характер мышления, сознание человека было отождествлено с письменным текстом* как якобы единственным более или менее достоверным способом его фиксации. В итоге как текст стало рассматриваться все: литература, культура, общество, история, человек. Положение, что история и общество являются тем, что может быть «прочитано» как текст, привело к восприятию человеческой культуры как единого интертекста, который, в свою очередь, служит как бы предтекстом любого вновь появляющегося текста. Важным последстствием уподобления сознания тексту было «интертекстуальное» растворение суверенной субъективности человека в текстах-сознаниях, составляющих «великий интертекст» культурной традиции. Автор всякого текста — художественного или любого иного — «превращается в пустое пространство проекции интертекстуальной *игры»*. Кристева подчеркивает бессознательный характер этой «игры», отстаивая постулат имперсональной «безличной продуктивности» текста, который порождается как бы сам по себе, помимо сознательной волевой деятельности индивида.

Концепция интертекстуальности тесно связана с теоретической *«смертью субъекта»*, о которой объявил Фуко, и провозглашенной затем Бартом *«смертью автора»*, а также «смертью» индивидуального авторского текста, растворенного в явных или неявных цитатах, а в конечном счете и «смертью» читателя, «неизбежно цитатное» сознание которого столь же нестабильно и неопределенно, как безнадежны поиски источников цитат, составляющих его сознание.

Отчетливее всего данную проблему сформулировала Л. Перрон-Муазес, заявившая, что в процессе чтения все трое: *автор, текст и читатель* — превращаются в единое «бесконечное поле для игры письма». Процессы «размывания» человеческого сознания и его творчества находили отражение в различных теориях, выдвигаемых постструктуралистами, но своим утверждением в качестве общепризнанных принципов современной «литературоведческой парадигмы» они обязаны в первую очередь авторитету Деррида.

Постепенно понятие «*текст*» разрастается в философии и идеологии постмодернизма до уровня вселенной, до космических масштабов, что создало грандиозную картину «универсума текстов», в котором отдельные безличные тексты до бесконечности ссылаются друг на друга и на все сразу, поскольку все вместе они являются лишь частью всеобщего текста, в свою очередь совпадающего с «текстуализированными» действительностью и историей.

Концепция Кристевой в благоприятной атмосфере постмодернистских и деконструктивистских настроений быстро получила самое широкое признание и распространение у литературоведов самой различной ориентации. Фактически она облегчила как в теоретическом, так и практическом плане осуществление «идейной сверхзадачи» постмодернизма — «деконструировать» противоположность между критической и художественной продукцией, а равно и «классическую» оппозицию субъекта — объекту, своего — чужому, письма — чтению и т.д. Однако

конкретное содержание термина существенно видоизменяется в зависимости от теоретических и философских предпосылок, которыми руководствуется в своих исследованиях каждый ученый. Общим для всех служит постулат, что всякий текст является реакцией на предшествующие тексты или прямой апелляцией к ним.

Каноническую формулировку понятиям интертекстуальность и «интертекст» дал Р. Барт: «Каждый текст является интертекстом; другие тексты присутствуют в нем на различных уровнях в более или менее узнаваемых формах: тексты предшествующей культуры и тексты окружающей культуры»

Через призму интертекстуальности мир предстает как огромный текст, в котором все когда-то уже было сказано, а новое возможно лишь как смешение определенных элементов в иных комбинациях. Для Барта любой текст — это своеобразная «эхокамера», поэтому *сама идея текстуальности неотделима от интертекстуальности* и основана на ней.

Для творцов постмодернизма характерно «цитатное мышление», а их творения вполне уместно определить как *«цитатную литературу»*.

Интертекст, как это формулирует русский философ, культуролог и литературовед В. П. Руднев, – основной вид и способ построения художественного текста в искусстве модернизма и постмодернизма, состоящий в том, что текст строится из цитат и реминисценций к другим текстам.

Поэтика интертекста определяется также одним из основных свойств, унаследованных от модернизма XX века, таким как неомифологизм. В этом случае новый текст опирается, интерпретирует, а порой и трансформирует известный миф в качестве опорной конструкции. Часто в роли мифа, конституирующего смыслы нового текста, выступают не только архаические мифы, но античные и евангельские мифы, а также мифологизированные тексты предшествующей культурной традиции, такие, как «Божественная комедия», «Дон-Жуан», «Гамлет», «Легенды о доктора Фаусте», широко используется в качестве мифологической основы новых текстов произведения У. Шекспира

Что касается цитаты, то она перестает в поэтике интертекста играть роль простой дополнительной информации, отсылки к другому тексту, цитата становится способом конструирования нового текста, не линейного, разомкнутого в чужие художественные миры, и новых смыслов, аккумулирующих в себе прежние, исходные.

С развитием поэтики постмодернизма цитатность уступает место аллюзивности, как более пластичному и емкому способу создания интертекста.

Аллюзия – один из древнейших, известных еще эпохе Античности, литературных приемов. Она использовалась не только в литературе, но была широко распространена в ораторской и разговорной речи в качестве отсылки к известному высказыванию, факту литературной, исторической, а чаще политической жизни либо к художественному произведению. Ранняя греческая комедия высмеивала реальных людей, окарикатуривая известные публике факты.

Литературная аллюзия – по сути дела – непрямое цитирование, предполагающее отсылку к хорошо известному тексту, обладающему «культурным» авторите-

том. Разнообразнейшими аллюзиями (личными, политическими, историческими, культурными) пронизаны уже произведения Возрождения: «Божественная комедия» Данте, романы Рабле и Сервантеса, пародийный эпос Ариосто.

В литературе модернизма аллюзивность стала одним из основных приемов, лежащих в основе композиции и даже идеологии всего текста. Таким образом, аллюзивность необходимо сопрягалась с неомифологизмом, характернейшим свойством модернистского художественного сознания.

В художественной практике постмодернизма аллюзивность стала одним из важнейших приемов и даже методов построения текстуального пространства, одной из распространённых нарративных техник. Аллюзивность может быть более или менее последовательной, быть обращенной к одному или к бесконечному множеству текстов, не только литературных, но и исторических, музыкальных, философских, вызывая в памяти целые культурные, а значит, стилистически узнаваемые пласты, как например, в романах Т. Манна (Средневековье, готика), У. Эко (Средневековье, барокко), Дж. Фаулза (Средневековье, куртуазность, Возрождение, викторианство), П. Зюскинда (Просвещение, романтизм).

Широкая апелляция к аллюзии сама по себе включает цитируемые тексты в новый литературный – интертекстуальный контекст и текст – интертекст. Таким образом, очевиден вывод о том, что интертекстуальность необходимо предполагает аллюзивность.

Интересный объект для рассмотрения функции литературной аллюзии в формирующейся литературе постмодернизма являет собой проза английского классика литературы 2-й половины XX века Дж.Фаулза (31.03.1926 – 05.11.2005 гг.).

Его позиция в литературном процессе уникальна тем, что Фаулз был одним из выдающихся продолжателей традиций британского реализма, в его викторианской версии, со всей его дидактичностью и склонностью к разработке морально-этической проблематики, обогащенного психологизмом реализма начала XX века. Он тонкий стилист в духе викторианского бытописания и нравописания. Идеологически Дж.Фаулз – наследник идей гуманизма, во всей полноте и глубине его понимания. Поэтому этическая и культурологическая проблематика всегда составляет ядро его книг. Самое серьезное, даже пылкое отношение к гуманистической проблематике, целям и задачам своих книг, категорически выводит Фаулза из сферы идеологии постмодернизма.

Однако, за этим традиционализмом, скрыты новые формальные приемы, очевидно соотносимые с эстетикой постмодернизма. Это прежде всего аллюзивность, включающая романы Фаулза в поле интертекстуальности, неомифологичность, восприятие текстуального пространства как игрового поля, в которое включается и сознание, и воображение читателя, вовлеченного в семантику возможных миров вариантами предложенных автором финалов романа «Женщина французского лейтенаната».

Фаулз получил образование в Нью-колледже Оксфордского университета, где специализировался в области романо-германской филологии. Преподавал во Франции, Греции, Англии и оставил учительскую деятельность только в

1963 году, когда успех первого опубликованного романа «Коллекционер» («The Collector") позволил ему всецело посвятить себя творчеству. К этому времени Фаулзу было уже около сорока, он имел основательный жизненный опыт, его взгляды сформировались; определились и политические симпатии. Он – убежденный противник английских консерваторов, ему близки взгляды лейбористов (их левого крыла). Фаулз называет себя «социальным демократам», сторонником «английского социализма», за возрождение которого он «и высказывается, имея в виду, что капитализм неизбежно изживет себя. Фаулз поддерживает движение «зеленых», выступающих за сохранение природы.

В своих эстетических принципах он ориентируется на классические традиции, высоко ценит реалистическое искусство, считает его связь с жизнью непреходящей ценностью, органически сочетая свою приверженность классике со смелыми художественными экспериментами рождающегося постмодернизма.

Гуманизм составляет основу мировоззренческих позиций писателя. Фаулз, считает, что литература должна содействовать духовному совершенствованию человека, быть серьезной и гуманной. Он придает большое значение этическому началу в творчестве. Критики писали о Фаулзе как о писателе, воплотившем в своих произведениях этические нормы лучших образцов мировой литературы. Работая в разных жанрах, Фаулз с наибольшей полнотой проявил особенности своего таланта как романист. Романный жанр он ценит и как «возможность выразить свой взгляд на жизнь», и как форму воздействия на духовную и нравственную жизнь общества.

Вслед за «Коллекционером» в 60-е гг. появились романы «Волхв» («The Magus", 1965, переработанный вариант 1977), «Женщина французского лейтенанта» («The French Lieutenant's Woman", 1969). К этому же периоду относится и его книга «Аристос» ("The Aristos", 1964), в которой содержатся суждения и мысли по проблемам философии, искусства, этики. Это своего рода «автопортрет художника», позволяющий читателю соприкоснуться с кругом волнующих Фаулза вопросов. Здесь высказывается мысль о том, что основой творчества должна стать четкая философская и эстетическая концепция. В обновленной редакции книга «Аристос» была переиздана в 1980 г. В 70-е гг. были опубликованы «Башня из черного дерева» («The Ebony Tower", 1974) и «Даниэл Мартин» ("Daniel Martin", 1977), в 80-е – «Мантисса» («Mantissa", 1983) и «Мэггот» ("A Maggot", 1985).

Два произведения среди многих шедевров мировой литературы называет Фаулз особо значимыми для себя – «Одиссею» Гомера и «Бурю» Шекспира. Об этом он пишет в эссе «Острова»; «Одиссея», этот первый роман, заключает в себе вечные темы – странствия по жизни и путешествия в глубины самого себя, тему поиска и стремления к познанию окружающего. В «Одиссее» Фаулз особо выделяет эпизод с Калипсо, пленником которой на протяжении семи лет оказывается герой, попадающий на остров Огигию. Здесь в гроте, увитом виноградными лозами, скрывала Калипсо Одиссея от всего остального мира; здесь, плененный ее чарами, оставался он долгие годы, но не забыл своей родины и вновь вернулся в мир жизни, продолжив свой путь к родной Итаке.

Мифологема «острова» составляет не только ядро пространственно-временной организации «Коллекционера», но и формирует смысловое поле романа. Герметичное пространство подвала, в которое герой помещает свою пленницу, вырывая ее не только из пространства физического, но и из культурного пространства, генетически органичного для интеллектуалки Миранды, проецируется на мифологему «острова», классического утопического пространства. В утопиях, отделенное от всего несовершенного, неисправимого «грешного» мира, пространство острова, символизирует исключительность социальной идиллии, выстраиваемой на нем.

В романе Фаулза – принципиально другая пространственная идеология. Искусственно сконструированное пространство подвала – «острова» противостоит органичному, естественному, прекрасному как свет солнца, золотые волосы Миранды, сияние красок на холстах, узоры на крыльях порхающих бабочек, пространству реального мира, выстраивая концептуальную модель антиутопии.

Шекспировская «Буря» воспринимается Фаулзом как пьеса о торжестве истинной культуры над бездуховностью, благородства и нравственности над мнимыми ценностями. Глубокий смысл приобретает в этой связи образ «острова» и мотив «пребывания на острове».

Герои шекспировской «Бури» тоже оказываются на острове, где мудрый волшебник Просперо, обуздывая эгоистические побуждения и в самом себе, и в других, помогает людям обрести равновесие, ощутить красоту природы. Говоря о «Буре», Фаулз отмечает: «Настоящим островом в пьесе является наша планета в бесконечном океане вселенной».

На утопическое пространство острова, на котором царит Просперо, на его сокровища, в числе которых его прекрасная дочь Миранда, посягает отвратительный дикарь Калибан. Эту сюжетную ситуацию проецирует на свой сюжет Фаулз, полностью воспроизводя его в своем романе, придавая ей культурологическую проблематику. Неслучайно Миранда упорно зовет Клегга-Фердинанда Калибаном.

Роман «Коллекционер» представляет собой последовательную аллюзию к шекспировской драме-сказке «Буря», воспроизводя ее хронотоп; идеологический конфликт культуры и неразвитости, дикости; систему персонажей: Просперо (художник-наставник Миранды, к которому она обращает свой дневник), Миранда и Клегг-Калибан. Шекспировская «Буря» выстраивает не только аллюзивный фон романа, но и является основной мифологемой, конструирующей весь роман.

Неразвитость ума и сердца Фредерика Клегга, сделавшего своей пленницей прелестную Миранду, становится причиной ее смерти. Клегг, натура ординарная, от подлинной культуры и знаний самим образом жизни оторванная, на выигранные им деньги покупает дом, в подвале которого держит похищенную им девушку. Клегг надеется завоевать ее благосклонность, готов выполнять любые ее желания, но лишает ее свободы и, сам того не желая, становится не только ее тюремщиком, но и убийцей.

В романе противостоят два мира, две позиции, два типа мышления. Миранда – воплощение жизни, натура творческая, яркая, глубоко мыслящая, тонко чувствующая. Клегг во всем противоположен ей, потому все его старания не могут

увенчаться успехом. Его дом – остров смерти, а Миранда стремится к жизни и свету. Она и сама излучает свет, но Клеггу не дано это понять.

Два голоса звучат в романе: первая часть написана от лица Клегга, вторая – в форме дневника Миранды. События и факты – одни и те же, но освещены они совсем по-разному.

Что касается авторской оценки происходящего, то в тексте романа она не представлена. Фаулз избирает для себя позицию наблюдателя, оставляя читателю возможность самому разобраться в фантасмагории жестокости и ужаса, какими оборачивается обыденность.

В книге «Аристос» Фаулз пишет: «Клегг, похититель, совершил зло; но я стремился показать, что это зло в значительной части, быть может и целиком, есть результат плохого образования, обыденной среды, сиротства: всего того, над чем он не волен. Короче, я пытался установить фактическую невиновность Большинства».

Фаулз настоял, чтобы следующим (в 1964 году) вышел сборник эссе «Аристос», в котором писатель попытался объяснить значение «Коллекционера» и раскрыть свои этические установки В «Аристосе» автор представил себя публике как экзистенциалиста, атеиста и социалиста. Одной из главных проблем своего времени Фаулз видел неравенство в обществе, из которого проистекает понятие «немо» – осознание человеком собственной незначимости, которое и толкает человека на преступления, являющиеся попыткой самоутвердиться. Другая выдвинутая Фаулзом идея – объективно существующее противостояние Немногих и Многих, интеллектуального меньшинства и всех остальных. По мнению Фаулза, это неизбежное зло, являющееся следствием того, что люди неодинаковы, и порождающее неравенство в обществе. Решение Фаулз видит в осознании Немногими своей ответственности, что можно рассматривать как утопию в силу общих закономерностей человеческого бытия. «Коллекционер» был создан Фаулзом как иллюстрация конфликта между Немногими и Многими, которых олицетворяют два героя романа, и бунта «немо».

Тема борьбы жизни и смерти, разума и тьмы неразумия, красоты и утилитаризма, культуры и цивилизации, развивается в самом первом романе Фаулза «Коллекционер», продолжая в тех или иных аспектах звучать и в последующих его произведениях.

«Женщина французского лейтенанта» написана в традиции викторианских романов XIX в., и вместе с тем эта традиция переосмыслена в ироническом ключе с позиции релятивного миропонимания постмодерна. Викторианская модель романного пространства, оказывается включенной в постмодернистский дискурс: распространённый еще в литературе Просвещения сюжет «о падшей девушке» – вывернут наизнанку, смоделирован ею самой, также как и социальный остракизм, вызывающий у наивного читателя такую жалость и включен в игровое поле романа, завершающегося сразу рядом финалов на выбор.

И подобно тому, как Фаулз предоставляет свободу своим героям, оставляя за ними право выбора, он и читателю оставляет возможность самому «дописать» ро-

ман, считая, что писатель не может, да и не должен быть рабом некой сюжетной модели. Фаулз решительно разрывает здесь связи детерминизма, разрушая саму идеологию и методологию викторианского реализма и модель викторианского романа в духе постмодернистского понимания «семантики возможных миров», характерной для эстетики и идеологии постмодернизма.

«Женщина французского лейтенанта» – не просто роман, аллюзивный к литературе, ко всей культуре викторианской эпохи, включая стилистику ее художественного мышления. Его можно воспринять как последовательную стилизацию, детально воспроизводящую стиль викторианской прозы, особенно ее дотошное бытописание.

Этот роман – свидетельство глубокой любви Фаулза к культуре викторианской эпохи, восхищения ее достижениями, уважения к мастерству ее классиков, и в то же время это виртуозное обновление ее стиля, особенности которого Фаулз столь тонко ощущает и передает.

Столетие отделяет время действия романа от времени его написания. Точно названа дата, которой открываются события, – «конец марта 1867 года». Это переходное время в истории Англии, когда уже изживали себя, обнаруживая свою несостоятельность, старые представления о мире и человеке, но новые еще не сформировались, когда под покровом внешней стабильности зрели перемены. В романе это передано словами: «сбилась с пути вся викторианская эпоха». Духовный перелом переживают и герои романа – Чарлз Смитсон и Сара Вудраф. Каждый из них стремится к обретению свободы и своей подлинной сущности. Чарлзу претит «удушливая благопристойность» его окружения и его эпохи; Сара стремится к независимости. Судьба, сблизив их на какой-то момент, таит в себе много непредсказуемого, как и характер главной героини. Не случайно в финале романа Фаулз предлагает несколько вариантов возможных концовок. Однако главное в судьбе каждого из героев состоялось – они не смирились перед детерминированностью, утвердив свое право на собственный выбор. Утверждение личности состоялось.

В «Женщине французского лейтенанта» множество литературных аллюзий, прямых и косвенных перекличек с романами Диккенса, Остен, Троллопа, Гарди, Дж. Элиот.

Особенно очевидно стилистическая близость романа с романами позднего викторианца, лирика Т. Гарди. Образ Сары близок таким героиням Гарди, как Юстасия Вэй, Тэсс д'Эрбервилль, Сью Брайдхед.

«Женщина французского лейтенанта» в полном смысле соответствует определению «аллюзивный роман». Он аллюзивен по отношению к викторианскому роману как таковому, однако викторианская традиция, как викторианское здравомыслие переосмыслены постмодернистски иронично.

Фаулз был не только практиком, но и теоретиком жанра романа. Теоретизирует он не только в специальных эссе, но и на страницах самих романов. Совмещение художественного пространства с теоретизированием на его счет, тоже в духе постмодернизма.

К вопросу о романе как жанровой форме Фаулз обращается в «Мэгготе». Это произведение написано в духе романов Дефо, его события отнесены к. XVIII в., а точнее – к 1736 г. Перечислены события, имевшие место в действительности того времени (казни, пожары), в текст включаются выдержки из журналов, приводятся королевские указы, имевшие хождение кулинарные рецепты, даются подробные описания туалетов, обычаев.

В основе сюжета – рассказ о поездке по стране молодого человека, аристократа Бартоломью. Воссоздается картина эпохи, стиль повествования, язык персонажей стилизованы «под XVIII век». В отличие от «викторианской» «Женщины французского лейтенанта», «Мэггот» аллюзивен по отношению к роману просветительскому, включая характерные для него авторские теоретические отступления, рефлексирующие по поводу самого повествования. В текст включены рассуждения о возможностях романной формы, которая таит в себе самые неожиданные возможности и всякий раз может породить нечто новое, подобно тому как «мэггот» (что означает «личинка») производит на свет всякий раз непредсказуемое нечто. Философичность романа – тоже дань Просвещению.

Проблеме соотношения искусства и действительности посвящена повесть «Башня из черного дерева». Здесь же обсуждается вопрос о своеобразии науки и искусства и их функциях (глава «Искусство и наука»): «Искусство, даже самое простое, есть отражение истин, слишком сложных, чтобы быть выраженными наукой». То общее, что сближает ученых и художников, состоит в стремлении к истине, но если мир науки – это мир разума и логики, то в мире искусства их господство невозможно. Искусство связано с человеческой душой и не поддается анализу средствами науки. Искусство всегда останется самым совершенным способом человеческого общения.

В романе развивается мысль о нерасторжимости искусства и жизни. Противопоставлены два художника, два типа личности – абстракционист Дэвид Уильяме и органически связанный с природой, жизнью, не утративший свежести и полноты восприятия реальности Генри Бресли. Двухдневный «деловой визит» Бресли в мир Уильямса становится для него школой самопознания. Встречаются художники разных поколений и разной мировоззренческой ориентации. Оказавшись в поместье Бресли, живущего в тиши лесов и полей, в общении с природой, Уильяммс начинает ощущать, как этот мир втягивает его в себя, пленяет своей красотой, завораживает присущим ему очарованием и тайной. Смотря на полотна Бресли, беседуя с ним, он впервые понимает, что погоня за модой обернулась утратой истинных ценностей. Абстракции подменили жизнь, а сам он, как это и подтверждается последующими событиями, стал навеки их пленником. Он не может начать новую жизнь, отказывается от Дианы. Время сделало свое дело. Он не может сделать правильный выбор, предпочитая покой изведанного и привычного. Яркие краски прекрасного и свободного мира Бресли не для него. Он обречен на существование в башне из черного дерева.

Творчество Фаулза – одна из самых ярких страниц в литературе Англии. В произведениях писателя поставлены большие проблемы, важнейшая среди кото-

рых – проблема соотношения искусства и жизни. Фаулз трактует искусство как один из важнейших способов познания и интерпретации жизни, он считал, что подлинные произведения искусства могут быть созданы художником свободным и честным. К этому идеалу должен стремится настоящий художник.

Ещё студентом в Оксфорде Фаулз испытал сильнейшее влияние французских экзистенциалистов – Сартра и Камю. Их идеи о несовершенстве мира, о свободе личности, которая одновременно является выдающимся благом и тяжким бременем, и о необходимости самостоятельно принимать решения, нести ответственность за них и искать своё предназначение, глубоко повлияли на Фаулза и проходят сквозь его романы 1960-х. Герои «Волхва» и «Женщины французского лейтенанта» в какой-то момент оказываются на распутье, когда они должны решить, продолжать ли обыденную жизнь или следовать чувству, возможно, отказавшись от своей социальной роли, но по-настоящему реализовав себя.

Произведения Фаулза – романы, повести, рассказы, эссе – при всем многообразии тем и образов, богатстве приемов художественного изображения объединены ключевой для его творчества проблемой: обретение самосознания как необходимого условия для достижения свободы. Постижение своей сущности помогает ориентации в мире и раскрытию возможностей личности. Преодоление косного, архаичного, темного, что присуще человеку, открывает возможности для приобщения к жизни, красоте, гуманности.

Романы и повести Дж. Фаулза, не теряя гуманистических оснований, опоры на первичные этические постулаты человечества, являются одновременно творческой лабораторией новаций рождающегося постмодернизма с его интертекстуальностью, нелинейностью, разомкнутостью текстуального пространства в художественные миры великих предшественников – куртуазных поэтов, великого Шекспира, просветителей, основательных викторианцев, изысканных прерафаэлитов. Главным же, конституирующим принципом всей прозы английского писателя, чье творчество объединяет эпохи литературного традиционализма и постмодернизма, является аллюзивность, как связующее звено литературной традиции и новации.

Библиография:

1. РУДНЕВ, В.П. *Словарь культуры XX века*. – М.,1998.
2. КРИСТЕВА. Ю. Семиотика: Исследования по семанализу / пер. с фр. Е.А.Орловой – М.,2004.
3. КРИСТЕВА. Ю. Текст романа / пер. с фр. Г.К.Козикова. – М.,2004.
4. БАРТ, Р. *Избранные работы: Семиотика. Поэтика*. – М.,2010.
5. ФАУЛЗ, Дж. *Собр.сочинений в 8-и т.* – М., 2004.
6. САРУХАНЯН, А. П. *Джон Фаулз // Английская литература* 1945—1980.—М., 1987;
7. ТУХАРЕЛИ М. Д. *Функции аллюзии в литературном произведении // Литературное произведение и литературный процесс в аспекте исторической поэтики*. – Кемерово, 1988.