

ФИЛОЛОГИЧЕСКИЕ НАУКИ.
ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

УДК 82.0

МИФОЛОГИЧЕСКИЙ ТЕАТР В РОМАНЕ ДЖОНА ФАУЛЗА «ВОЛХВ»

© Ольга Баратова

MYTHOLOGICAL THEATRE IN THE NOVEL “THE MAGUS”
BY JOHN FOWLES

Olga Baratova

In the second half of the 20th century, theatricality in the English literature became a significant art category, penetrating different levels of text. Themes and images of theater, theatrical devices, reminiscences, allusions to the dramaturgy of previous times— all these came to the forefront. In this regard, John Fowles' novel “The Magus” deserves special attention for it allows investigating the issue of theatricality in terms of mythological theater, which constitutes our scientific interest. The purpose of the article is to interpret some images of mythological theater and their functions in the novel “The Magus”. The article analyzes the images of ancient theater characters, which we meet on the pages of the novel, both as actors disguised as heroes of the antique drama, and as a type of associations, which arise in the main character's mind as the plot develops. Also, we study the origin of the ancient theater and its role in the novel. In conclusion the article describes how mythological theater reveals the message of the novel. As “The Magus” is a philosophical novel, hence mythological theater is used by the author to approbate its philosophical concept, which is the cornerstone of the novel.

Keywords: English literature, philosophical novel, mythological theater, mythological image, theatricality.

Театральность в английской литературе второй половины XX века становится значимой художественной категорией, проникающей в разные уровни текста. Темы и образы театра, театральные приемы, реминисценции, аллюзии к драматургии предшественников — все это выходит на передний план. Особого внимания в этой связи заслуживает роман Джона Фаулза «Волхв», позволяющий исследовать интересующую нас проблему театральности в аспекте мифологического театра. Цель работы заключается в интерпретации образов мифологического театра и их функций в романе «Волхв». В статье анализируются образы героев античного театра, которые встречаются на страницах произведения как в виде замаскированных под героев античной драмы актеров, так и в виде ассоциаций, возникающих у главного героя по ходу развития сюжета. Затронута также предыстория появления античного театра и ее роль в романе. В заключении говорится о том, как мифологический театр служит раскрытию авторского замысла произведения, учитывая при этом то, что роман «Волхв» является философским, из чего следует, что мифологический театр используется автором для апробирования философской концепции, лежащей в основе романа.

Ключевые слова: английская литература, философский роман, мифологический театр, мифологический образ, театральность.

Литература, являясь неотъемлемой частью театра, очень часто использует многообразную палитру театральных приемов, тем самым проникая в семантическое поле произведения, присутствуя на уровне тем и образов, а также в миросприятии и поведении героев. Роман Джона Фаулза «Волхв», богатый межпредметными в пространстве художественного текста связями, стимулирует изучение данного вопроса. На сегодняшний день накоплен богатый критический

материал, посвященный творчеству Джона Фаулза. Применительно к вопросу обращения Фаулза к мифу существуют работы, которые рассматривают использование мифа в романе как средство создания авторского мифа о Великобритании: «Авторское мышление накладывается на мышление мифопоэтическое, рождая, по сути, новый миф, несколько отличный от своего прототипа» [Солодовник, с. 11]. R. Berets исходит из заложенных в романе идей философии экзистен-

циализма и рассматривает обращение к мифу с целью построения персонального мифа: «he can take both the seed and the fruit and plant the one while consuming the other, thus giving both pleasure and continuity to his quest for creating a satisfactory mythical pattern with which he can confront and perhaps temporarily conquer the bleakness of contemporary existence» [Berets, c. 97]. Е. В. Полховская, А. А. Павлова и R. Rubenstein в своих работах изучают значение античных образов в романе «Волхв». Однако не все мифологические герои были изучены подробно, например образ Эдипа и мотив слепоты, связанный с ним, также заслуживает пристального внимания факт обращения Фаулза к предыстории возникновения античного театра и ее отражение в романе.

Хотя роман «Волхв» был одним из первых романов Фаулза, впервые изданный в 1965 году, а затем в 1977 претерпевший второе переработанное издание, он стал одним из наиболее значительных в творчестве писателя. Этот роман по праву можно назвать интеллектуальным вызовом, благодаря потоку всевозможных отсылок к произведениям искусств различных эпох. В романе «Волхв», как и во многих других произведениях Фаулза, искусству отведена особая роль, так как именно искусство помогает автору до конца раскрыть идейный замысел произведения. На страницах романа среди многообразия различных видов искусств, таких как литература, живопись, скульптура, музыка, и даже кино, гла-венствующую позицию занимает, несомненно, театр, порой в самых своих причудливых формах, отражая философскую концепцию, заложенную автором.

Основой романа послужили идеи философии экзистенциализма и аналитической психологии К. Г. Юнга. Идеи Юнга Фаулз воплощает в своем романе театральными средствами и приемами, с использованием, как правило, мифологических образов и символов.

Роман состоит из трех частей. Первая и третья части, малые по объему, посвящены пребыванию героя в Англии. Вторая часть повествует о приключениях Николаса в Греции. Именно эта часть в большей мере привлекает наше внимание, так как в ней мы сталкиваемся с театром в различных его проявлениях. Однако жизнь героя в Англии до Греции и после нельзя оставлять без должного внимания.

Герой-рассказчик – молодой учитель английского языка Николас Эрфе, типичный представитель послевоенной интеллигенции, считающий себя немного поэтом. Будучи еще студентом Оксфорда, Николас внезапно осиротел, что позволило ему всецело отдаваться увлекающим его,

модным в то время идеям экзистенциализма. После окончания университета, уставший от обыденности и предсказуемости Англии, Николас отправляется преподавать английский язык в школу лорда Байрона на греческий остров Фракос. Незадолго до поездки Николас встречает Алисон – обаятельную стюардессу родом из Австралии, единственную девушку из многих в его жизни, которую, как ему кажется, он любит. Однако страх перед серьезным чувством и ответственностью возбуждает в нем желание поскорее сбежать в Грецию. Пребывание на острове обирачивается для Николаса чередой удивительных событий, смысл которых для него остается непостижимым в течение длительного срока. С самого начала знакомства с загадочным господином Кончисом, обладателем виллы Бурани, Николас попадает в театральную паутину, сотканную из огромного многообразия различных образов от античности до современности, образующих вокруг него лабиринт мифов и таинственных испытаний, который заканчивается импровизированным Судом и казнью. Все спектакли объединены одной общей идеей – поиском истинного смысла во всем, что происходит с главным героем. Но каждый раз разгадка уходит все дальше, заводя Николаса в лабиринт, выход из которого представляется не менее театральным. В Англию герой возвращается познавшим свое истинное «я» и научившимся отличать ложь от истины.

Обращение автора к мифу происходит на протяжении всего романа. Причем мы сталкиваемся не просто с аллюзиями, которые отсылают нас к тому или иному герою античной драмы: миф обволакивает произведение целиком, проникая в разные уровни текста и выполняя различные функции.

Автор недаром выбирает греческий остров в качестве основной сцены для постановок спектаклей Мориса Кончиса. Атмосфера, природа и погода, царящие на острове, служат декорацией мифологического метатеатра, в котором Николасу вскоре предстоит принять участие не только в качестве зрителя, но и актера. Блуждая по острову, Николас часто воспринимает обозреваемые им окрестности современной Греции как пейзажи древней Эллады: <...> чуть севернее места, где Клитемнестра убила Агамемнона [Фаулз, с. 50]; <...> достигли развилки, где Эдип, по преданию, убил своего отца [Там же, с. 264]; Мы поднялись и направились туда, где высился в свете звезд Посейдон [Там же, с. 334].

По сравнению с Англией остров с первых дней кажется Николасу зачарованным и одиночным:

Фраксос прекрасен. <...> он прекрасен, явно и бесхитростно. <...> Таким мир был до появления техники, а может – и до человека <...>. Нигде больше нет такого блаженного, чисто южного одиночества. Страх был чужд острову. Если его кто-то заколдовал, то нимфы, а не чудовища [Там же, с. 49–50].

Помимо ландшафта и климата острова, примечательным является описание людей, проживающих на Фраксосе. Одни только имена, хоть и в ироническом ключе, намекают нам на то, что со времен античности Фраксос мало изменился:

<...> двух не слишком сообразительных школьников зовут Сократом и Аристотелем, а недужную струху, прибиравшую в моей комнате, – Афродитой [Там же, с. 72].

Наречение местных жителей именами героев античных мифов способствует переносу мифологических сюжетов в сегодняшний день: *Когда расспрашивают Гермеса, Зевс не остается в неведении* [Там же, с. 79], – говорит Кончис Николасу о своем посыльном, который, действительно, носит это имя. На самой вилле Николаса ожидают статуи древнегреческих богов. Полховская уделяет внимание трактовке символов мифологических образов, которые представлены в романе в виде скульптур. Так, статуя Приапа, по мнению исследователя, «символизирует мужскую эгоистичность героя, его нацеленность на погоню за новым сексуальным опытом, столь резко осмеянной в сцене суда» [Полховская]. Фаулз выстраивает свой роман таким образом, что вначале он постепенно подготавливает Николаса к погружению в атмосферу мифологического театра.

Знакомство с Кончисом обостряет данное ощущение героя: *Я вступил в зону чуда* [Фаулз, с. 136], – говорит Николас после первого пережитого им спектакля с игральными костями и пилюлями с ядом. Последовательность спектаклей определена частями вымышленной биографии Кончиса, которую он сам порционно излагает Николасу. Рассказы Кончиса, за которыми, как правило, следует их сценическое воплощение, предвосхищены своеобразными «ключиками», как бы способствующими разгадкам смыслов данных сценических зарисовок. Такими «ключиками» могут служить выделенные фрагменты из книг, репродукции, картины или просто предметы гардероба, «случайно» оказавшиеся в поле зрения Николаса, или внезапно появившиеся запахи и голоса. Более того, несмотря на, казалось бы, абсурдность ситуаций, в которые он попадает на вилле Кончиса, у него возникает огромное желание продолжения:

Сквозь злость пробивался забытый трепет пред деяниями Кончиса. Я в очередной раз ощутил себя героем легенды, смысл коей непостижим, но при этом постичь смысл – значит оправдать миф, сколь ни зловещи его дальнейшие перипетии [Там же, с. 401].

Таким образом, встреча с Кончисом служит сознательному вхождению Николаса в пространство иллюзии, значительную часть которой занимает миф: <...> я оказался в пространстве мифа [Там же, с. 160].

Миф становится важным звеном в цепи спектаклей Кончиса, даже несмотря на то, что из всего многообразия пережитых Николасом спектаклей, миф инсценируется всего лишь единожды – в сцене с Аполлоном (речь о которой пойдет ниже). В других случаях мифологический театр является реакцией героя на внешние события, то есть отражением пережитого в его сознании. Мифологические образы сменяют друг друга по мере постижения Николасом сути происходящего. Так, изначально Николас чувствует себя Одиссеем, отправившимся в путешествие. Однако, как справедливо указывает А. А. Павлова в статье «Античные образы и мотивы в романе Д. Фаулза „Волхв“», «если Одиссей отправляется в странствие по миру, то Николасу Эрфе предстоит отправиться в символическое странствие по лабиринтам подсознания, итогом которого явится обретение собственного „я“ и переосмысление отношения к окружающей действительности» [Павлова, с. 134]. Более тесное знакомство с Лилией провоцирует в Николасе ассоциации с Тесем: *Вот я и стал настоящим Тесеем; там, во тьме, ждет Ариадна, а может, ждет и Минотавр* [Фаулз, с. 327], – думает Николас в предвкушении тайной встречи с Лилией. Подобно Тесею, Николас попадает в лабиринт: <...> *волшебное, античное чувство, что я вступил в сказочный лабиринт, что удостоен неземных щедрот* [Там же, с. 217].

Роль Ариадны в качестве проводника по лабиринту исполняет Лилия. При каждой встрече она убеждает Николаса в правдивости рассказанных ею историй. Однако Лилия не выводит его из лабиринта, а только запутывает его, и провожает в Тартар. Важно отметить, что лабиринт несет двойной смысл: «One aspect of myth and mystery in the novel is the use Fowles makes of the labyrinth pattern as both as structural framework and a thematic motif» [Rubenstein, с. 329], – отмечает R. Rubenstein. Далее Николас мчит себя Орфеем, спускающимся в подземное царство за возлюбленной Эвридикой. Сходство с Орфеем можно наблюдать даже возвучии фамилии главного героя «Волхва» и героя древнегреческого мифа.

Алисон, по сценарию Кончиса покончившая жизнь самоубийством, исполняет роль умершей Эвридики, которую Орфей пытается вызволить из подземного царства. Однако мысль о том, что именно Алисон является Эвридикой, Николасу приходит лишь по прошествии всех испытаний, уготованных ему в подземном царстве:

От меня ждут каких-то действий, каких-то Орфеевых подвигов, открывающих путь в преисподнюю, где ее прячут [Фаулз, с. 649].

Вначале ему кажется, что его Эвридика – Жюли, за которой, кстати, и происходит символический спуск в подземелье:

Жюли наклонилась, надавила на один из камешков; зазубренная крышка откинулась, приглашая нас в зияющий люк. <...> Вот ее запрокинутое лицо уже смотрит на меня с пятнадцатифутовой глубины. <...> В трубе было как-то тесно и неуютно. Однако внизу, напротив лесенки, обнаружилось квадратное подземелье, примерно пятнадцать футов на пятнадцать [Там же, с. 483].

Таким образом, Жюли и в дальнейшем становится приманкой в ловушке, заманивая Николаса в подземелье, где ему предстоит пройти обряд инициации. Эпизод, когда Николас наблюдает за Алисон из окна гостиницы, не видя ее лица, ассоциируется со встречей с Эвридикой в царстве теней:

Из пассажа вышла девушка. <...> Свет фонаря выхватывал из темноты загорелые руки, но лицо оставалось в тени. Черный сарафан, черные туфли, строгая черная сумочка на левом предплечье. <...> В последний миг я хрипло выкрикнул ее имя. <...> Алисон. Алисон [Там же, с. 603].

Возвращение Алисон продолжает миф: *Словно и вправду явилась из Тартара: холодная, невозумная* [Там же, с. 692].

Важно отметить еще один мифологический персонаж, о котором не раз вспоминает Николас, – это Эдип. Николас, подобно Эдипу, пытается убежать от своей судьбы, оставляя Алисон одну. Однако наказанием, подобно тому, которое обрушивается на Эдипа, становится символическая слепота Николаса на всем протяжении испытаний в Греции. И даже по возвращении в Англию Николас еще долгое время будет слеп. Прозрение приходит к нему в самом конце книги, когда он, наконец, понимает, что за ним с Алисон никто не следит: <...> мне открывалась истина. За нами никто не наблюдал. Никто не стоял у окон. Театр был пуст. Это был не театр [Там же, с. 699].

Только теперь Николас начинает видеть, что его собственная жизнь исполнена тайн. Отношения с Алисон, которые он недооценивал прежде, становятся для него самым сокровенным и таинственным даром, так как чувства невозможны постичь разумом.

Обращение к героям древнегреческой мифологии в романе, по мнению, К. Б. Солововника, оправданно: исследователь считает, что роман может быть воспринят «как путь индивидуализации главного героя, что позволяет нам сравнить романы Фаулза с героическим мифом, поскольку центральным в этом типе мифа является именно процесс индивидуализации» [Солововник, с. 12].

Стоит пояснить, что Фаулз, будучи заинтересованным идеями Юнга, целенаправленно заставляет своего героя погружаться в образы античной мифологии. До Греции Николас постоянно стремился оборвать связи с прошлым, в том числе и духовные. В конечном счете это привело к утрате целостности личности. Юнг определяет достижение человеком психологической целостности другими словами самости, как «спонтанное определение целого человека» [Юнг], которое достигается путем обретения утраченного единства между сознательной и бессознательной частями психики. Переживая основные архетипы, то есть обращаясь к области бессознательного, человек восстанавливает утраченные связи, переставая существовать как отдельный индивид и полностью сливаюсь с человечеством. Используя область коллективного бессознательного, то есть переживание основных архетипов, Фаулз восстанавливает утерянные Николасом духовные связи. Исходя из этого, справедливым является утверждение Солововника о том, что «несуществующее, проведенное через цепочку образов, обретает для сознания материальность, свойство присутствия» [Солововник, с. 13]. Так, с помощью театральных приемов Фаулз приводит героя к обретению своей подлинной идентичности.

Однако помимо использования мифологических образов для восстановления духовных связей, благодаря которым герой имеет шанс обрести свое Я, миф выполняет и другую функцию. Прямое обращение к мифу происходит в сцене с Аполлоном. Вот что обнаруживает Николас у себя в комнате в преддверии знакомства с Лилией:

<...> роскошное специальное издание Le Masque Français au Dix-huitième Siècle. Над обрезом торчала белая закладка. <...> я открыл страницу, где кто-то отчеркнул карандашом абзац [Фаулз, с. 168].

Содержание данного абзаца заключается в описании танцев пастухов и пастушек, чьи наря-

ды иногда были исполнены в греческом или римском стиле, за которыми наблюдает посетитель. Заканчивается отрывок описанием сомнительных сцен: *нимфы спасаются бегством от странных темных фигур, получеловеческих, полукозлиных* [Там же, с.168]. Далее следует театральное представление, наблюдаемое Николасом и Лилией с террасы. В постановке принимают участие Аполлон, Артемида, нимфа и сатир. Само действие, наполненное сценическим светом, мечущимся от одного актера к другому, происходит ночью в лесу:

Из некой точки меж виллой и домиком Марии появился луч света. <...> Он уперся в фигуру, стоявшую, словно мраморная статуя, ядрах в шестидесяти <...> вполне годится на роль Аполлона. <...> Статуя Аполлона поднесла рог к губам и заиграла на новой ноте. <...> Из темного прогала, где кончалась лесная дорога к вилле, выбежал слабо светящийся силуэт. Луч фонаря метнулся к ней – ибо то была девушка. <...> Она стремилась к морю, пересекая лужайку на равном расстоянии от Аполлона и от нас, стоявших на террасе. На заднем плане появился третий персонаж. Еще один мужчина, выбежавший из леса по дороге. Он был загrimирован под сатира [Там же, с. 185–187].

Далее следует сцена насилия нимфы сатиром. После чего Артемида убивает сатира выпущенной стрелой: *Мгновением позже луч вернулся к сатиру. Он вжимал стрелу – эту или другую – себе в грудь. <...> Яркий луч задержался на его теле, констатируя смерть* [Там же, с. 187–188].

В голове у Николаса увиденный им спектакль более или менее связывается с прочитанным им ранее отрывком: *Очевидно, я стал свидетелем попытки устроить «сомнительную сцену», описанную в Le Masque Français* [Там же, с. 188]. Однако истинная суть этого представления становится постижимой гораздо позже. Изначально Лилия предстает перед Николасом невинной девственницей, что как магнит притягивает Николаса, возбуждая в нем плотские желания. Данный образ раскрывается Кончисом постепенно. Сентиментальный рассказ об его умершей возлюбленной по имени Лилия подкрепляется инсцинированным мифом, в котором Лилия ассоциируется как с нимфой, являясь объектом влечения Николаса, так и с Артемидой – богиней женского целомудрия. Кончис намеренно надевает на Лилию маску, тем самым мифологизируя ее образ, в который влюбляется Николас. Однако после постановочного страшного суда все мифы вокруг Лилии развеиваются, Николас вынужден наблюдать возлюбленную им Лилию в роли легендарной шлюхи Ио в отсутствии маски. Кино,

показанное Николасу, демонстрирует порочность Лилии:

Порой я надолго закрывал глаза, отказываясь видеть. Но всякий раз нечто вынуждало меня, соглядаясь адских отрад <...>. Два тела на ложе цвета львиной шкуры, светоносно-бледное и густо-темное, сплетающиеся, расплетающиеся, безразличные к моему присутствию, безразличные ко всему, кроме буквы своих неписанных прав [Там же, с. 565].

Таким образом, миф используется автором в качестве маски, скрывающей истинную сущность человека. Примечательным является тот факт, что как надевание маски, так и снятие преисполнено театральности.

Сцена суда является отсылкой к предыстории появления античного театра, одной из составляющих которого являются элевсинские обряды. Д. П. Каллистов в своей работе «Античный театр» пишет: «Посвящение в элевсинские таинства происходило ночью. Посвящаемого переводили из одного помещения в другое. То он попадал в кромешную тьму, то на яркий свет. Он видел то статуи благоприятствующих ему богов в роскошных одеждах, то фигуры грозных чудовищ, вышедших из преисподней. <...> Наконец, чередование контрастов прекращалось, и посвящаемый попадал в освещенное ярким светом факелов помещение, где его сажали на некое седалище, вокруг которого служители элевсинского храма совершили особую культовую пляску» [Каллистов]. Данное описание схоже с испытанием, которое предстоит пройти Николасу:

Я нащупал ногой лестницу, и мы выбрались на прямое солнце. <...> Мы завернули за угол, преодолели еще несколько ступенек, и наши шаги вдруг стали обрасти гулким эхом: мы оказались в каком-то просторном зале. <...> исполинском подземелье, очертаниями напоминающем огромный резервуар, а размерами – подвальную церковь <...>. В дальнем конце зала на невысоком помосте был воздвигнут трон. <...> стояли двенадцать черных стульев, а в самом центре оставался прогал для тринацатого» [Фаулз, с. 529–530].

Тринадцатую присяжными на суде, где Николасу отведена двойная роль – судьи и обвиняемого одновременно, становятся: *идолище-олень, идолище-крокодил, вампирша, суккуб, женщина-птица, чародей, домовина-портшез, идолище-козел, идолище-шакал, скелет-Пьеро, чучело-страшила, аутек, ведьма* [Там же, с. 535]. Зловещая атмосфера и образы присяжных, которые должны вынести вердикт обвиняемому, отсылают нас в загробному миру, о котором пишет Каллистов: «Все пережитое посвященным

ночью в храме символизировало загробные му-
чения грешников» [Каллистов].

Однако жуткий маскарад, имитирующий древний ритуальный обряд, не производит на Николаса такого ужасающего эффекта, какой производит дальнейшее разоблачение присутствующих, за которым следует разоблачение Николаса. Не самих масок боится Николас, он боится того, что скрывают за собой эти маски, и, как следствие, он пугается самого себя. Горькая правда о самом себе обрушивается на Николаса в виде приговора. Здесь стоит упомянуть, что до приезда в Грецию в поведении Николаса на протяжении долгого времени присутствовала театральность, которая служила ему надежной маской, защищавшей его от самого себя. В юности Николас убеждал себя в мысли, что его родители, приверженцы консервативных взглядов, будут против той жизни, которая была бы по душе ему самому, что побудило его с раннего возраста начать вести двойную жизнь. Так, истинным Николасом он оставался только наедине с самим собой, когда пытался писать стихи, а все остальное время вынужден был притворяться. Реальность, в которую он был помещен, будь то школа или армия, становилась для него сценической площадкой, на которой он вынужден был играть, из-за страха обнаружить свое истинное «я»:

Я вел двойную жизнь. В школе у меня была не слишком выгодная в военное время репутация эстета и циника. Но Традиции и Жертвенность гнали меня в строй. Я уверял всех – и директор школы вовремя поддержал меня, – что университет может и подождать. В армии двойная жизнь продолжалась: на людях я играл тошнотворную роль сына бравого генерала Эрфе, а в одиночестве лихорадочно поглощал толстые антологии издательства «Пингвин» и тонкие поэтические сборники [Фаулз, с. 14].

И вот, казалось бы, гибель родителей, при всей своей трагичности, должна была принести Николасу освобождение от лицедейства, но этого не произошло. Увлечение идеями философии экзистенциализма привело к тому, что Николас вместе с единомышленниками открыл клуб под французским названием *Les Hommes Revoltes*, что в переводе означает «Бунтующие люди». Встречи в этом клубе герой описывал в присущей ему манере следующим образом:

<...> пили очень сухой херес и <...> нацепляли темно-серые костюмы и черные галстуки <...>. Собираясь, толковали про бытие и ничто; а свой изощренно-бессмысленный образ жизни называли экзистенциалистским [Там же, с. 14].

Все это выглядело так, как будто Николас играл в экзистенциализм, примеряя на себя различную атрибутику, характерную для данного философского течения, тем самым лицемеря и погружаясь в самообман.

Испытания, которым Николас подвергается в Греции, срывают с него многочисленные маски, за которыми он прятался до этого. В конце данного обряда инициации Николасу предстоит пройти последнее испытание, вполне в духе экзистенциализма, а не игры в экзистенциализм – испытание его свободы выбора. Но даже пройдя через это испытание, Николас не догадывается о вознаграждении, которое его ожидает.

Пройдя через все испытания, уготованные Кончисом, Николасу становится ясна и та таинственная надпись – «Зал ожидания», о которой впервые заговорил Митфорд. Кончис, завлекая Николаса в этот мир, пытался показать ему, что залом ожидания была вся его прошлая жизнь и что не стоит проводить ее бездейственно в ожидании чего-либо, но необходимо стремиться к обретению своего Я в процессе существования, неся ответственность за каждый свой выбор, что лежит в основе философии экзистенциализма.

Список литературы

Каллистов Д. П. Античный театр. Л.: Искусство, 1970. URL: http://www.sno.pro1.ru/lib/kallistov_antichniy_teatr/index.htm (дата обращения: 10.04.2017).

Павлова А. А. Античные образы и мотивы в романе Д. Фаулза «Волхв». Вестник Вятского государственного гуманитарного университета. 2010. Вып. 2. Т. 1. 133–137.

Полховская Е. В., Мазина Е. Н., Терновая Т. Ю. Миф в английском романе XX века: Д. Г. Loуренс и Дж. Фаулз. URL: <http://20v-euro-lit.niv.ru/20v-euro-lit/articles-angliya/polhovskaya-mazina-ternovaya-mif.htm> (дата обращения: 10.04.2017).

Солодовник К. Б. Моделирование действительности в раннем романном творчестве (1960–70-е гг.) Дж. Фаулза: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Екатеринбург, 2007. 24 с.

Фаулз Дж. Волхв / пер. с англ. Б. Н. Кузьминского. М.: АСТ: АСТ МОСКВА, 2006. 700 с.

Юнг К. Г. Архетип и символ. Royallib.com: электронная библиотека RoyalLib.Com, 2010–2017. URL: http://royallib.com/read/yung_karl/arhetip_i_simvol.html#0 (дата обращения: 10.04.2017).

Berets R. The Magus: A Study in the Creation of a Personal Myth. Twenty Century Literature. Duke University Press: Vol 19, № 2 (Apr., 1973), pp. 89–98.

Rubenstein R. Myth, Mystery, and Irony: John Fowles's «The Magus» Contemporary Literature. University of Wisconsin Press: Vol. 16, №. 3 (Summer, 1975), pp. 328–339.

References

- Berets, R. (1973). *The Magus: A Study in the Creation of a Personal Myth*. Twenty Century Literature. Pp. 89–98. Duke University Press: Vol. 19, No. 2. (In English)
- Faulz, Dzh. (2006). *Volkhv* [The Magus]. Per. s angl. B. N. Kuz'minskogo. 700 p. Moscow, AST: AST MOSKVA. (In Russian)
- Jung, K. G. (1991). *Arkhetip i simvol* [Archetype and Symbol]. Royallib.com: elektronnaia biblioteka Royal-Lib.Com, 2010–2017. URL: http://royallib.com/read/yung_karl/arhetip_i_simvol.html#0 (accessed: 10.04.2017). (In Russian)
- Kallistov, D. P. (1970). *Antichnyi teatr* [Antique Theatre]. Leningrad, Iskusstvo. URL: http://www.sno.pro1.ru/lib/kallistov_antichniy_teatr/index.htm (accessed: 10.04.2017). (In Russian)
- Pavlova, A. A. (2010). *Antichnye obrazy i motivy v romane J. Fowlesa "Volkhv"* [Antique Images and Motifs in John Fowles's Novel "The Magus"]. Vestnik Viat-skogo gosudarstvennogo gumanitarnogo universiteta, No. 2, Vol. 1, pp. 133–137.
- Polkhovskaya, E. V., Mazina E. N., Ternovaia T. Iu. (2017). *Mif v angliiskom romane XX veka: D. H. Lawrence i J. Fowles* [Myth in the English Novel of the 20th Century: D. H. Lawrence and J. Fowles]. URL: <http://20v-euro-lit.niv.ru/20v-euro-lit/articles-angliya/polhovskaya-mazina-ternovaya-mif.htm> (ac-cessed: 10.04.2017). (In Russian)
- Rubenstein, R. (1975). *Myth, Mystery, and Irony: John Fowles' "The Magus"* Contemporary Literature. Pp. 328–339. University of Wisconsin Press, Vol. 16, No. 3. (In English)
- Solodovnik, K. B. (2007). *Modelirovanie deist-vitel'nosti v rannem romannom tvorchestve (1960–70-ee gg.) Dzh. Faulza*: avtoref. dis. ... kand. filol. nauk [Reality Modeling in Early Novelistic Works (1960–1970) of J. Folwes: Ph.D. Thesis Abstract]. Ekaterinburg, 24 p. (In Russian)

The article was submitted on 07.05.2017

Поступила в редакцию 07.05.2017

Баратова Ольга Азизовна,
аспирант,
Казанский федеральный университет,
420008, Россия, Казань,
Кремлевская, 18;
преподаватель,
Казанский государственный
медицинский университет,
420012, Россия, Казань,
Бутлерова, 49.
olgabaratova@yandex.ru

Baratova Olga Azizovna,
graduate student,
Kazan Federal University,
18 Kremlyovskaya Str.,
Kazan, 420008, Russian Federation.
Assistant Professor,
Kazan State Medical University,
49 Butlerov Str.,
Kazan, 420012, Russian Federation.
olgabaratova@yandex.ru