# Федеральное государственное бюджетное учреждение науки Институт мировой литературы им. А. М. Горького Российской академии наук

На правах рукописи

#### Локшина Юлия Владимировна

### Традиции готического романа в творчестве Айрис Мердок и Джона Фаулза

Специальность 10.01.03 – литература народов стран зарубежья (литература Америки, Африки, Европы, Ближнего и Дальнего Востока)

Диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук

Научный руководитель: профессор, д.ф.н. Е.Н. Корнилова

### ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	3
Глава 1. Канон готического романа и английская литература после Втормировой войны	_
1.1. Традиция готического романа в английской литературе XIX-XX вв 1.2. Айрис Мердок и Джон Фаулз: поиск самоидентичности между модернизмом и постмодернизмом	21
	33
Глава 2. Особенности хронотопа готического романа в романах Джона Фаулза и Айрис Мердок	41
2.1. Жанровое значение понятия «хронотоп»	41 43 54 62 66 68
Глава 3. Трансформация образов «готических» злодеев в романах Айрис Мердок и Джона Фаулза	
3.1. Основные черты характера «готического» злодея	90 93 99 107 113
Глава 4. Готические мотивы в постмодернистской интерпретации	127
4.1. Функции мотива как сюжетообразующего элемента	128
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	145
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ	

#### **ВВЕДЕНИЕ**

На протяжении более чем двухсотлетней истории своего существования готический роман пережил немало метаморфоз. Его характерные черты можно обнаружить в самых разных по жанру литературных произведениях. Сохраняя за собой совокупность характерных штампов, «готика» легко и непринужденно приспосабливается к сменам культурных парадигм и потому остается источником вдохновения для многих поколений писателей. Столь длительным существованием в авангарде литературы, хотя порой и в роли служанки, а не законодательницы мод, готика оспаривает изначально присвоенный ей ярлык «второсортной» и «низкопробной» прозы, адресованной исключительно массовому читателю<sup>1</sup>. Таким образом, жизнеспособность готического романа неизбежно питает интерес исследователей в отношении этого феномена.

Уже на заре своего существования — на рубеже XVIII-XIX веков, ускользая от точных классификаций и жанровых канонов, готический роман становится колыбелью сразу для нескольких перспективных жанров — фантастического (в том числе, научно-фантастического), детективного и психологического романов. Это произошло во многом потому, что готический роман изначально был своего рода открытой системой, впитавшей черты средневекового рыцарского романа, просветительского воспитательного

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> На заре своего становления готический роман был воспринят изначально как низкий жанр, лишенный глубокой философской основы и обращенный к самым очевидным реакциям читателя. «На первых порах он (готический роман. – Ю.Л.) ... разрабатывался в какой-то степени не всерьез, - отмечает Н.Я. Берковский. – Все эти ужасы ... разрабатывались как игра ощущениями. Ужасы вызывались ради ужасов, забавы ради» (Берковский Н.Я. Статьи и лекции по зарубежной литературе. Спб.: Азбука-классика, 2002. С. 130). Как указывает Е.П. Зыкова, «занимательность готического романа и его соответствие умонастроениям читающей публики своей эпохи не вызывает сомнений, однако, его литературные достижения, собственно, вклад в развитие художественной прозы вовсе не очевидны» (Зыкова Е.П. Чудесное и сверхъестественное в сознании английских просветителей//Другой XVIII век: сборник научных работ. – М.: Эконинформ, 2002. С.27). Родоначальник готической прозы Хорас Уолпол в предисловии к своему роману «Замок Отранто» замечает, что

Родоначальник готической прозы Хорас Уолпол в предисловии к своему роману «Замок Отранто» замечает, что «сочинение может быть предложено публике только как предмет для развлечения» (Walpole H. The Castle of Otranto//Three Gothic novels. Penguin books, 1988. P.40). С этим шлейфом развлекательной репутации и «невысокого» происхождения готическому роману за свою более чем двухсотлетнюю историю окончательно так и не удалось расстаться. «Эта разновидность романной продукции (готический роман. – Ю.Л.), за исключением «Ватека», вовсе не имела высокой литературной ценности, но ее популярность была огромной и, по-видимому, сделала доброе дело, расширив поле деятельности и оживив фантазию романиста», приводят мнение профессора риторики и английской литературы Эдинбургского Университета, изложенное в «Краткой истории английской литературы» в 1898 году Джорджа Сентсбери авторы книги «Предромантизм в Англии» И.В. Вершинин и В.А. Луков (Вершинин И.В., Луков В.А. Предромантизм в Англии. Самара, 2002. С. 138).

романа, сентиментальной прозы и барочного театра. Важно и то, что «готика» была не только реакцией на Просвещение, но и дружелюбно уживалась с ним, закладывая почву для уже зарождающегося романтизма.

Интерес к готическому роману с появления самых первых образцов жанра был огромным. Этими книгами зачитывались все слои населения и существовали даже специальные публичные библиотеки готических романов. При этом художественные достоинства этих книг становились объектами серьезной полемики не только в критических статьях, но и на страницах самих романов. Так Клара Рив, отдавая дань Уолполу как первооткрывателю жанра, откровенно высмеивает неудачные приемы и нелепые повороты его «Замка Отранто» в своем подражательном романе «Старый английский барон», за что, в свою очередь, также получает нелестную рецензию от Уолпола в ответ.

Главное достижение готического романа — создание эффекта психологического воздействия на читателя с помощью картин страшных событий. Как отмечал Фридрих Шиллер, ужасное одновременно влечет и отталкивает нас. «Все теснятся с напряженным вниманием вокруг рассказчика, повествующего об убийстве; мы поглощаем с жадностью необычайнейшую сказку о привидениях, и жадность тем сильнее, чем больше становятся у нас волосы дыбом»<sup>2</sup>. Однако страшные события — сами по себе не самоцель готического романа, важнее атмосфера нагнетания и предчувствия опасных поворотов судеб героев, их столкновение с угрожающей опасностью, при этом неуловимой по своей природе.

Осознание той мощной власти, которую дает страх, будет происходить постепенно. И если Уолпол нагромождает ужасы, скорее, как внешние эффекты, то Льюис, увеличивая концентрацию ужасного от эпизода к эпизоду, совершенно осознанно доводит читателя до состояния невыносимого страха. А

 $<sup>^2</sup>$  Шиллер Ф. О трагическом искусстве// Шиллер Ф. Собр. соч. в семи томах. М.: ГИХЛ, 1957. Т.б. С. 41

Бэкфорд в своем «Ватеке», по замечанию Х.Л.Борхеса, вообще «создал первый поистине страшный ад в мировой литературе»<sup>3</sup>.

Научная литература о «готике» огромна. Но мы укажем здесь самые важные и знаковые работы по анализу этого жанра. В англоязычном литературоведении это работы Эдит Беркхед, Элизабет МакЭндрю, Девендры Варма, Дэвида Пантера и Монтегю Саммерса. Особо стоит отметить два наиболее актуальных труда — сборник статей под общей редакцией Фреда Боттинга «Gothic» в 4-х томах, отражающий эволюцию жанра от истоков до наших дней и Кэмбриджский сборник статей «The Cambridge Companion to Gothic Fiction»<sup>4</sup>.

В отечественном литературоведении — это ряд статей М.П.Алексеева, Г.В.Аникина, Н.П.Михальской, В.М.Жирмунского, А.А.Елистратовой, М.Б.Ладыгина, монография Н.А.Соловьевой «Английский предромантизм и формирование романтического метода», незавершенная работа В.Э.Вацуро о влиянии готического романа на русскую литературу, большая работа И.В.Вершинина и В.А.Лукова «Предромантизм» и монография Г.В.Заломкиной<sup>5</sup>. Среди диссертаций о готическом романе стоит назвать работы Е.В.Григорьевой «Готический роман и своеобразие фантастического»,

<sup>&</sup>lt;sup>3</sup> Борхес Х.Л. О «Ватеке» Уильяма Бэкфорда//Борхес Х.Л. Собрание сочинений в 4 т. Санкт-Петербург: Амфора, 2011. Т. 2. С. 448

<sup>&</sup>lt;sup>4</sup> Birkhead E. The Tale of Terror. L.: Routledge, 1921; MacAndrew E. The Gothic tradition in fiction. N-Y Columbia University Press. 1979; Varma D. The Gothic Flame. Being a History of the Gothic Novel in England. London, 1957; Punter D. The Literature of Terror. London, 1980; Summers M. The Gothic Quest. A history of the Gothic Novel. London, 1938. A также Gothic. Ed. By Fred Botting and Dale Townshend. Vol.1 London and N-Y, 2004; The Cambridge Companion to Gothic Fiction ed. by Jerrold E. Hogle. Cambridge University Press, 2002.

 $<sup>^{5}</sup>$  Жирмунский В. М. Предромантизм// История английской литературы. — М.; Л., 1945. — Т. І. Вып. 2; Жирмунский В. М., Сигал Н. А. У истоков европейского романтизма//Уолпол. Казот. Бекфорд. Фантастические повести. Л.: Наука, 1967; Аникин Г. В., Михальская Н. П. История английской литературы / 2-е изд. — М., 1985. — С. 147-156 (раздел «Предромантизм»); Ладыгин М. Б. Английский «готический» роман и проблемы предромантизма: Дис. ... канд. филол. наук. — М., 1978; Его же. Пред-романтические тенденции в романе Х. Уолпола «Замок Отранто» // Проблемы метода и жанра в зарубежной литературе. — М., 1977. — С. 20-34; Его же. Формирование предромантической эстетики в Англии второй половины XVIII в. // Литературная теория и художественное творчество. — М., 1979. — С. 35-47; Его же. Концепция мира и человека в литературе предромантизма (к вопросу о своеобразии метода) // Проблемы метода и жанра в зарубежной литературе. — М., 1982. —С. 34-51; и др.; Соловьева Н. А. Английский предромантизм: Дис. .... доктора филол. наук. — М., 1984; Она же. У истоков английского романтизма. М., 1988. — С. 3-15; Луков В. А. Введение в исследование предромантизма // Научные труды Московского педагогического государственного университета. Серия: Гуманитарные науки. — М., 1998. Также – «Зарубежные писатели о литературе и искусстве: Английская литература XVIII века» / Сост. и комментарии М. Б. Ладыгина, И. В. Вершинина, А. Н. Макарова; под общ. ред. проф. Н. П. Михальской. — М., 1980. Заломкина Г.В. Поэтика пространства и времени в готическом сюжете. Самара, 2006.

С.А.Антонова «Роман Анны Радклиф «Итальянец» в контексте английской «готической» прозы последней трети XVIII в.», Л.С.Макаровой «Роман Ч.Р. Метьюрина «Мельмот-Скиталец» в контексте готической и романтической традиций». Однако во всех этих работах готический роман исследован на фоне литературы XVIII века.

Главное, что объединяет перечисленные работы акцент на признаков, исследовании жанровых попытка выделить жанровые разновидности готики и анализ готических романов, написанных в период с конца XVIII века до середины XIX века. Но как мы уже отмечали выше, форма готического романа оказывается чрезвычайно пластичной и находит своих почитателей среди писателей самых разных литературных эпох. ХХ век в этом смысле не исключение. Однако, отличительной чертой развития «готики» в XX веке становится очевидное разделение на «массовую» и «интеллектуальную» готику. Точнее сказать, «интеллектуальной» готики в чистом виде не существует, однако, ее черты присутствуют во многих романах подобного типа. Ключевой фигурой, обозначившей дальнейшую перспективу «массовой» готики, является Брэм Стокер и его роман «Дракула» (1897), породивший массу экранизаций и исценировок. Точкой отсчета в развитии «высокой» готики в XX веке можно считать «Поворот винта» Генри Джеймса, где реализованы основные принципы суггестивности.

В английской послевоенной литературе традиции готической литературы питают романы таких писателей как Айрис Мердок, Антония Байятт, Джон Фаулз, Ч.П.Сноу, Питер Акройд, Мервин Пик, Анжела Картер, Мартин Эмис, Эмма Теннат и другие<sup>6</sup>. «И нет лучшего свидетельства ее (литературы ужаса. — Ю.Л.) жизнестойкости, чем импульс время от времени толкающий писателей совершенно другого направления попытать в ней свои силы, словно им

<sup>&</sup>lt;sup>6</sup> См., в частности, Becker S. Gothic forms of feminine fictions. Manchester University Press, 1999. P.253, P.263; статью Пономаренко Ю.В. «Прием литургической «игры» в британском романе второй половины XX века (на материале произведений У.Голдинга, А. Мердок, Д. Фаулза, П. Акройда) (Вестник Московского государственного гуманитарного университета им. М.А. Шолохова. Филологические науки. №3, 2009), Пестерева В.А. ««Логика» повествования в романе А.С. Байетт «Обладать» (Вестник Волгоградского Государственного университета. Серия «Литературоведение-журналистика». №4, 2005) и др.

необходимо выкинуть из головы некие фантомы, которые их преследуют», рассуждает один из продолжателей готической традиции в литературе XX века  $\Gamma.\Phi.$  Лавкрафт<sup>7</sup>.

В отечественном литературоведении единственную попытку проследить трансформацию жанра и эволюцию «готических» штампов и образов в английской литературе предприняла Е.В Скобелева в своей работе «Традиция «готического» романа в английской литературе XIX и XX веков». Однако автор стал заложником цели проанализировать по одному произведению слишком большого числа авторов — Остен, Пиккока, Диккенса, Э. и Ш.Бронте, Ле Фаню, Мейчена, Стокера, Конрада, Дюморье, Мердок, Акройда и других, что обусловило описательный характер работы и не позволило углубиться в анализ конкретных приемов, мотивов и образов исследуемых текстов.

В данной работе мы исследуем использование приемов готического романа в творчестве двух знаменитых британских романистов — Айрис Мердок (1919-1999) и Джона Фаулза (1926-2005), в творчестве которых наиболее ярко выразился интерес к национальной литературной, в том числе, «готической» традиции. Используя приемы готического романа, позволяющие создать атмосферу нагнетания страха и психологической напряженности, выводя в центр повествования фигуру демонического злодея, Мердок и Фаулз исследуют проблемы философского характера.

Эта синкретичность в сочетании «классических» приемов для реализации «современных» художественных задач во многом объясняет ту трудность, с которой сталкиваются исследователи их творчества, пытаясь определить принадлежность этих авторов к какой-либо литературной школе. Не будучи строгими приверженцами традиции английского реалистического романа, они, тем не менее, не подходят под рамки определения экзистенциальной и

<sup>&</sup>lt;sup>7</sup> Лавкрафт Г.Ф. Сверхъестественный ужас в литературе//Лавкрафт Г.Ф. Азатот. М., 2001. С. 411

<sup>&</sup>lt;sup>8</sup> Крайне интересно в ракурсе продолжения готической традиции в XX веке и монография Г.В. Заломкиной, где она исследует «элементы готического сюжета в иной поэтической среде – в «знаковых» произведениях XX века», однако, делает это на материале не английской литературы («Замок» Ф.Кафки, «Мастер и Маргарита» М.Булгакова и «В круге первом» А.Солженицына).

постмодернистской литературы. Особенность феномена Мердок и Фаулза в том, что при наличии внешней атрибутики реализма в их произведениях (среда, характеры, предметы), оба романиста постоянно пародируют, обыгрывают канонические жанровые модели, вступают в многоуровневую игру с читателем и используют постмодернистский инструментарий для создания своих текстов. Таким образом, их произведения занимают особое место в литературном процессе XX века, как отразившие связи с традициями английского реализма, но одновременно - новейшими философскими, эстетическими и художественными дискуссиями.

При этом, несмотря на стабильно высокий интерес как в отечественном, так и в зарубежном литературоведении к творчеству Айрис Мердок и Джона Фаулза, акценты в большей степени смещены в сторону исследования философской природы их произведений и эволюции их эстетических взглядов.

Творчество Айрис Мердок, обладательницы Букеровской премии и других престижных литературных наград, исследовано в работах таких авторов как А.Байатт, Ф.Балданза, Р.Рабинович, Д.Джонсон, П.Конради, П.Вулф, Э.Диппл и Р.Тодд. В отечественном литературоведении наиболее подробный анализ ее творчества содержится в работах В.В.Ивашевой, А.П.Саруханян, М.В.Урнова, Г.В.Аникина и Н.П.Михальской.

Тот факт, что Мердок преподавала философию и написала ряд философских эссе, чаще всего вдохновляет исследователей на изучение эволюции ее философской позиции. Так П.Вулф, анализируя ранние мердоковские романы в книге «The Disciplined Heart: Iris Murdoch and her novels» (1966), пишет об «экзистенциальных мотивах нестабильности бытия» и о ее полемике с Сартром. Эту тему разносторонне рассматривают и Р. Рабинович в своей монографии «Iris Murdoch» (1968), отмечая самоанализ и самововлеченность (self-involvement) как основу прозы Мердок.

Другой излюбленной темой мердоковедов стал вопрос определения ее места в литературном процессе. Об этом много рассуждает А.Байатт в книге

«Iris Murdoch» (1976) и Р.Тодд в одноименной книге (1984). Пожалуй, наибольшее погружение в мир образов мердоковской прозы обнаруживают книга Э.Диппл «Iris Murdoch: Work for the Spirit» (1982) и монография Д. Джонсон «Iris Murdoch» (1987). Особое место среди работ о творчестве Мердок занимает монография «The Saint and the Artist» (1986) П. Конради, который был ее личным биографом. И, наконец, наиболее полный анализ творчества британской романистки во всех его аспектах представляет книга Б.С.Хейзел «Thirty Years of Critical Reception» (2001), опубликованная уже после смерти Айрис Мердок. Эта тематика оказывается доминирующей и в отечественных диссертациях, посвященных творчеству Мердок.

Фаулз, хотя и значительно уступает Мердок в плодовитости (всего 7 романов против 26), так же как и она не ограничивается одним лишь романным творчеством, а издает две публицистические книги — «Аристос» (философский трактат) и «Кротовые норы» (сборник эссе).

Предметом специального исследования творчества Джона Фаулза стало в зарубежных работах П.Конради, У.Палмера, С.Онеги, К.Тарбокс, С.Лавдэя, Т.Д'Хайена, Р.Бардена, а также в отечественных — В.Г.Тимофеева, А.Долинина, А.П.Саруханян, Н.А.Смирновой. При этом зарубежные и отечественные исследователи, как правило, полярны в оценке творческого метода писателя. По мнению отечественных филологов, творчество Фаулза является продолжением реалистической традиции (Долинин, Саруханян), а зарубежные чаще всего рассматривают его в контексте постмодернизма Р.Скоулз, С.Лавдэй (Барден, Т.Д'Хайен, др.). В отечественном литературоведении научный интерес к творчеству Фаулза во многом сконцентрирован на исследовании параллелей между его романами и предшествующей традицией, прежде всего, викторианского романа XIX века.

Сходство взглядов на традицию и новейшую философию — не единственное, что объединяет Айрис Мердок и Джона Фаулза. Они едины не только в своем обожании шекспировской «Бури» и скептической оценке

«лжепророческих» умозаключений Дерриды<sup>9</sup>. Каждый из романистов исследует тему пограничных психологических и этических ситуаций, анализирует границы между своей и чужой, абсолютной и относительной свободой, а также природу добра и зла в современной действительности.

Актуальность выбранной темы. О значительном интересе к творчеству Мердок И Джона Фаулза нашей стране свидетельствуют В многочисленные издания их романов, дневников и эссе с одной стороны и неиссякаемый поток штудий, анализирующих их поэтику — с другой. Однако задачей нашего исследования является выявление в их произведениях соотношения аспектов культуры постмодернизма с другими формами литературного творчества, в том числе, готическим романом XVIII-XIX вв.

В то время, как влияние готической литературы на классический роман (Диккенс, Стивенсон, Уайльд) отмечали довольно часто, диалог постмодернистской английской литературы с этой традицией до конца не изучен. Есть немало работ, где затрагивается тема готических мотивов в творчестве Айрис Мэрдок, указывается на наличие элементов этого жанра и в творчестве Джона Фаулза. Но указав на них, критики не уделяли должного внимания анализу особенностей их использования и причинам обращения этих авторов к готике.

<u>Целью диссертационного исследования</u> явился многоаспектный анализ влияния готических традиций на прозу Айрис Мердок и Джона Фаулза, что позволяет более полно охарактеризовать творческий метод каждого из писателей в новом ракурсе.

#### Задачи диссертации:

— показать глубинные связи творческой манеры Айрис Мердок и Джона Фаулза с традициями английской литературы XVIII-XIX вв., в частности, готическим романом;

<sup>&</sup>lt;sup>9</sup> Айрис Мердок в интервью Н. Рейнгольд (Бушмановой) назвала Жака Дерриду «ложным пророком»: «На мой взгляд, это (Деррида. – Ю.Л.) ложный пророк. Он на ложном пути. Крайне враждебно относится к роману XIX века – и ведь очень многие молодые люди идут за ним...В итоге мы теряем наше прошлое, наше наследие». (Рейнгольд Н. Когда в душе живет Шекспир//Рейнгольд Н. Мосты через Ла-Манш. М., 2012. С. 152-153).

- исследовать особенности готического хронотопа в романах Айрис
   Мердок и Джона Фаулза;
- проследить в романах Мердок и Фаулза эволюцию ключевой фигуры готического романа злодея;
- рассмотреть новые интерпретации готических мотивов тайны, бегства и преследования, свободы и ее лишения и др.
- доказать востребованность традиций готического романа в литературе модернизма и постмодернизма.

<u>Объектом исследования</u> стали интертекстуальные связи между готическими романами XVIII века и английским романом после Второй мировой войны.

Предметом исследования являются три романа Джона Фаулза — «Коллекционер» («The Collector»), «Волхв» (другой перевод — «Маг», «The Magus»), «Причуда» (другие переводы — «Червь» и «Куколка», «А Maggot») и пять романов Айрис Мердок — «Бегство от волшебника» («The Flight from Enchanter»), «Единорог» («The Unicorn»), «Дитя слова» («A Word Child»), «Время ангелов» («The Time of the Angels») и «Море, море» («The Sea, the Sea»).

В диссертации использованы несколько <u>методов исследования</u> — историко-культурный подход, метод сравнительного изучения литературы, элементы структурного анализа, интертекстуальность.

Научная новизна исследования заключается в том, что, несмотря на довольно высокую изученность творчества Фаулза и Мердок как в нашей стране, так и за рубежом, данная диссертация представляет собой первую в отечественном и зарубежном литературоведении попытку целостного анализа «готического» пласта произведений Мердок и Фаулза, где особое внимание направлено на аспекты, которые до настоящего времени не становились предметом отдельных научных разработок. В работе проведено сопоставление этических, философских, психологических и литературно-теоретических основ

творчества Айрис Мердок и Фаулза с основами «готической» школы, что позволяет рассмотреть в новом ракурсе произведения двух английских романистов и определить особенности интертекстуального диалога с предшествующей литературной традицией. Это позволило предложить новые авторские трактовки героев, чьими прообразами являются готические героизлодеи и романтические скитальцы, оторванные от общества, связать пространственно-временную структуру романов Джона Фаулза и Айрис Мердок с хронотопом готического романа. Такая интерпретация позволяет глубже исследовать ключевые для этих писателей идеи свободы, личного выбора и ответственности, поиска человеком своей истинной сущности.

#### Основные положения, выносимые на защиту:

- Британская литература после Второй мировой войны особенно восприимчива к предшествующей литературной традиции, в частности, традиции готического романа XVIII века.
- Стереотипные приемы готического романа помогают Айрис Мердок Джону Фаулзу создавать психологические и философские лабиринты, связанные с исследованием зла, таящегося в глубинах человеческой личности.
- Использование «готического» хронотопа в современном романе позволяет Мердок и Фаулзу осуществить процесс инициации героя
- Важная фигура готического романа злодей становится прообразом двух ключевых героев этих писателей: героя, играющего роль бога, и героя-тюремщика.

Цели и задачи исследования определили <u>структуру</u> работы. Диссертация состоит из введения, четырех глав, заключения и списка литературы. Библиографический список включает в себя 193 наименования, в том числе, 68 — на английском языке.

Общий объем диссертации составляет 161 страницу.

Во <u>Введении</u> обоснованы выбор темы диссертации, аргументация актуальности и научной новизны работы, определяется цель и задачи исследования, дан краткий обзор основных работ по готической литературе и монографий, посвященных анализу творчества Джона Фаулза и Айрис Мердок.

В первой главе характеризуется канон готического романа и особенности творческого метода Айрис Мердок и Джона Фаулза. Вторая глава посвящена исследованию пространственно-временных связей в готических романах Айрис Мердок и Джона Фаулза. Третья глава — о психологических и образных аспектах неоготических романов Фаулза и Мердок через призму эволюции главного героя готической прозы — демонического злодея — от XVIII века до романов Фаулза и Мердок. И, наконец, в заключительной — четвертой главе исследования ведется речь о трансформации основных готических мотивов и их значении в современном романе.

В заключении даны выводы и результаты исследования.

Теоретико-методологическую базу работы составляют труды М.М.Бахтина. Ю.М.Лотмана, И.П.Ильина, Н.Б.Маньковской, также зарубежных ученых Й.Хейзинги, И.Хассана, М.Брэдбери, У.Эко, Р.Барта, Ю.Кристевой, Ж.Ф.Лиотара. Основой для анализа также стали работы исследователей, в которых исследуются особенности жанра готического романа — Н.А.Соловьевой, М.М.Ладыгина, В.А.Лукова, И.В.Вершинина, а также монографии, посвященные своеобразию творчества Джона Фаулза и Айрис Мердок таких авторов как П.Конради, Ф.Балданза, Э.Дипл, С.Лавдэй, С.Онега, У.Палмер, П.Вулф, Р.Рабинович, а также А.П.Саруханян, В.В.Ивашевой, Н.И.Рейнгольд, Н.А.Соловьевой, Н.Г.Владимировой и Н.А.Малишевской.

**Теоретическая значимость** работы состоит в том, что в ней обоснована необходимость рассмотрения творчества Айрис Мердок и Джона Фаулза в контексте диалога с предшествующей традицией, в частности, в сопоставлении с поэтикой готического романа. Этот диалог рассмотрен как одно из проявлений постмодернистского метода Мердок и Фаулза. Работа вносит

определенный вклад в осмысление тенденций английской прозы второй половины XX века и трансформации жанровых форм английского романа.

**Практическая значимость** работы определяется тем, что ее материалы могут быть использованы при подготовке лекций, семинаров и спецкурсов по истории современной английской литературы.

#### Апробация работы

Различные аспекты проблематики данного исследования нашли отражение в пяти статьях, три из которых опубликованы в журналах, входящих в перечень ВАК.

# Глава 1. Канон готического романа и английская литература после Второй мировой войны

### 1.1. Традиция готического романа в английской литературе XIX-XX вв.

Изменение геополитической карты мира после Второй мировой войны актуализирует дискуссии о понятиях «национальная культура», «национальный характер», «национальный дух» и другие, которыми оперировали И.Гердер, И.Кант, Ж.-Ж.Руссо и романтики. Все эти понятия складываются в концепцию «национальной идентичности», осмысление которой делает необходимым обращение к своим истокам, корням, традиции. Утрата статуса мощнейшей колониальной державы, которую пришлось пережить Великобритании после неизбежно собой Второй мировой войны, повлекла окончания за трансформацию национального самосознания. В процессе переосмысления своей роли в мире неизбежной потребностью становится обращение к «надежному» периоду своей истории — XVII-XVIII векам, ведь становление национальной идентичности происходит В период формирования национального государства, который в Англии пришелся именно на это время.

В модернистской и постмодернистской концепциях «национальная идентичность» включает в себя и «национальное бессознательное». В репрезентации национального дискурса английской литературе «принадлежит особая роль, она становится одной из ведущих составляющих в саморефлексии нации и конструировании национального воображаемого» Переосмысление национальной идентичности в послевоенной Британии диктует обращение к

٠

 $<sup>^{10}</sup>$  Бреева Т.Н., Хабибуллина Л.Ф. Национальный миф в русской и английской литературе. Монография. Казань: Школа. 2009. С. 10

традициям как основам культуры, что находит свое отражение в литературе того времени.

При этом новый контекст требует определенной трансформации традиционных литературных форм, которая происходит в виде стилизаций, пародий и цитирований. Само слово «традиция», отмечает Н. Владимирова в своей монографии об английской литературе, имело два значения — передача и предание, и понималось, с одной стороны, как усвоение и вариативность накопленного опыта. С другой стороны, во втором значении речь шла о творческом синтезе накопленных и сохраненных художественных ценностей с вновь созданными, определяющими прогресс в искусстве<sup>11</sup>.

Для английской литературы обращение к традиции — это нечто большее, чем только дань уважения к культурному опыту своего прошлого. «Использование «старых форм» по-новому — одно из условий существования зрелой литературы. Но в английской послевоенной литературе это явление, развивающееся по нарастающей, обрело характер принципа. Литература постепенно превратилась в особый материк, питаемый своими источниками не менее, чем реальностью» 12.

В контексте диалога литературных эпох в английской литературе чаще всего рассматривается викторианская традиция, и намного реже — более раннего времени. Однако XVIII век — эпоха, когда появляются и закрепляют свои признаки многие жанровые разновидности романа (воспитательный,

<sup>&</sup>lt;sup>11</sup>Владимирова Н.Г. Формы художественной условности в литературе Великобритании XX века. Новгород, 1998. С. 180. Еще в 1919 году Томас Стернс Элиот в своем эссе «Традиция и индивидуальный талант» категорично заявил, что «если бы традиция заключалась лишь в передаче опыта одного поколения другому, в слепом и робком подражании его успехам, то можно было бы со всей определенностью сказать, что такую «традицию» не стоит и развивать <...> Значение и понятие традиции намного шире... Прежде всего, она предполагает чувство истории, которое <...> предполагает осознание минувшего по отношению не только к прошлому, но и к настоящему. Оно обязывает человека писать не только с точки зрения представителя своего поколения, но и с ощущением того, что вся западноевропейская литература, начиная с Гомера и включая всю национальную литературу, существует как бы одновременно и составляет один временной ряд. Именно это чувство истории, которое является чувством вневременного и вместе с тем преходящего, и вневременного и преходящего в совокупности, делает писателя традиционным. И вместе с тем это заставляет писателя наиболее остро осознать свое место во времени и свою современность». (Элиот Т.С. Традиция и индивидуальный талант//Называть вещи своими именами: Прогр. выступления мастеров западно-европейской литературы XX века. Сост. Л.Г. Андреев. М.: Прогресс, 1986. С. 477).

<sup>&</sup>lt;sup>12</sup>Красавченко Т.Н. Реальность, традиции и вымысел в современном английском романе//Современный роман. Опыт исследования. М.: Наука, 1990. С. 138.

роман в письмах, готический, роман путешествий и др.) Особое место среди жанров, чьей колыбелью стала английская литература, стал готический роман, появившийся как альтернатива рациональному просветительскому роману, не сумевшему объяснить всю многогранность природы человека.

У истоков готической прозы как литературного эксперимента стоят Х.Уолпол, К.Рив, А.Радклиф и М.Льюис. Именно их произведения — «Замок Отранто», «Старый английский барон», «Удольфские тайны», «Итальянец, или тайна одной исповеди», «Монах» и другие — формируют жанровый канон готического романа<sup>13</sup>. Его определяют несколько ключевых признаков:

- Сюжет строится вокруг тайны (чье-то исчезновение, таинственное происхождение, нераскрытое преступление, роковое преследование). Нередко в одном романе комбинируются несколько тайн.
- Повествование нагнетает атмосферу страха и ужаса и разворачивается в последовательности эпизодов, угрожающих жизни и счастью героев.
- Наиболее частое место действия отдаленный, загадочный дом, замок, монастырь с таинственным прошлым. В нем присутствуют темные

Таким образом, разнообразие готических романов, опубликованных во второй половине XVIII века едва ли может быть приведено к некому общему знаменателю. «Хотя готическая литература и является непростым объектом для исследования в рамках литературных жанров, быстрые изменения и динамичность этого направления в конце XVIII века не должны расстраивать нас, а должны стать частью определения этого термина», указывает Майкл Геймер в статье «Готическая проза и романтический стиль в Британии. (Gamer M. Gothic fictions and Romantic writing in Britain//The Cambridge companion to Gothic fiction. Ed. J.E. Hogle. Cambridge University Press, 2002. P.86).

<sup>13</sup> В готическом романе, может быть, более чем в любом другом из разновидностей романа, размыты границы жанра, его образцы порой так не похожи друг на друга, что затрудняет исследование его типологических особенностей, ведь неизбежно встает вопрос о том, что относить к канону, а что - нет. «Термин "готика" был выбран для объединения романов, в которых происходит как сближение, так и конфликт реального и сверхъестественного. Например, контраст между восточной фантазией Уильяма Бекфорда «Ватек» (1786) и научно-фантастическим романом Мэри Шелли «Франкенштейн» (1818) особенно заметен» (The Short Oxford history of English Literature. Third edition. By Andrew Sanders. Oxford University Press, 2004. P. 351). Исследователи расходятся между собой в выделении типов готического романа. Д.Варма предлагает выделять историческую готику (Рив, Ли), сентиментальную (Радклиф) и «литературу ужаса» (Льюис). Того же мнения придерживается и М. Саммерс. Но М.Б. Ладыгин предлагает относить варианты жанра к разным литературным эпохам – «предромантический» роман Уолпола, аффектированный роман Радклиф и Рив и романтический роман Метьюрина. Ц. Тодоров предлагает другую трактовку: «первое (направление готического романа. – Ю.Л.) характеризуется стремлением к сверхъестественному, которому можно найти объяснение (к «необычному» сказали бы мы); примером являются романы Клары Рив и Анны Радклиф; второе направление характеризуется стремлением к сверхъественному, воспринимаемому как таковому (к «чудесному»); сюда относятся произведения Х. Уолпола, М.Г. Льюиса и Ч.Р. Метьюрина (Тодоров Ц. Введение в фантастическую литературу. М. 1999. С. 38).

комнаты и запретные пространства, вокруг него — безлюдная местность, пустоши, леса, болота.

- В центре действия демонический злодей, которому отведена роль палача, а добродетельным героям роль его невинных жертв.
  - Роман содержит элементы фантастики и мистики.

Центральной эстетической категорией в готическом романе становится «ужасное». Его трактовку представители «готической» школы заимствуют из трактата Эдмунда Бёрка «Философское исследование о происхождении наших идей возвышенного и прекрасного» (1756). В нем философ впервые связывает категории «ужасного» и «возвышенного». При этом страх, который вызывает ужасное, должен быть особого свойства, пишет Бёрк. «...если боль и страх смягчены до такой степени, что фактически не причиняют вреда; если боль не переходит в насилие, а страх не вызван угрозой немедленной гибели человека; то... эти возбуждения... способны вызвать восторг; не удовольствие, а своего рода восторженный ужас, своего рода спокойствие, окрашенное страхом; а поскольку оно относится к самосохранению, то является одним из самых сильных из всех аффектов. Его объект — возвышенное...» 14, — пишет Бёрк. Возвышенное рождается, когда вырываются на волю такие страсти, как ужас; оно процветает во мраке, навевает мысли о могуществе и обо всем, что связано с отсутствием и лишением — пустоте, одиночестве, безмолвии. Однако он уточняет, что боль и страх только тогда становятся источником Возвышенного, когда не угрожают реальным насилием. В этой отстраненности и скрыта природа восторга, испытываемого человеком при соприкосновении с ужасным.

При этом изображение ужасного и страшного не должно быть прямолинейным, иначе психологический эффект не будет достигнут. Для того, что воздействие страшного было максимально сильным, необходимо окутать его «тьмой и мраком неизвестности», пишет Бёрк. «Когда мы полностью представляем размеры любой опасности, когда мы можем приручить наши

 $<sup>^{14}</sup>$  Бёрк Э. Философское исследование о происхождении наших идей возвышенного и прекрасного. М.: Искусство, 1979. С. 159

глаза к ней, страхи немного уменьшаются. Это поймет каждый, кто принимает во внимание, насколько ночь усиливает нашу боязнь во всех случаях опасности и насколько понятия и призраках и домовых, о которых никто не может составить ясного представления, воздействует на души, верящие распространенным сказкам относительно такого рода существ»<sup>15</sup>.

свои особенности. В своем эссе **((()** впрочем, имеет сверхъестественном в поэзии» Анна Радклиф выделяет два типа страха horror и terror, при этом только один из них способен вызвать эстетическое переживание. Horror — это отвращение, вызванное сценами насилия и кровавыми историями. Terror — это напряженная атмосфера, вызванная «суггестивным представлением пугающих явлений» 16. По словам Д.Вармы, разница между Terror и Horror — это различие между ужасным предчувствием и вызывающим отвращение событием: между запахом смерти и встречей с трупом». Он уточняет: «Теггог создает неуловимую атмосферу духовного страха, суеверной дрожи от соприкосновения с потусторонним миром. Horror обращается более грубому описанию откровенно жуткого отталкивающего» 17.

Расцвет готического романа приходится на последнюю треть XVIII века, однако, впоследствии поэтика готического романа оказывается созвучной мировосприятию англоязычных писателей романтического направления и находит свое отражение в новеллах Эдгара По («Падение дома Ашеров», «Вильям Вильсон, «Колодец и маятник» и др. 18), романах сестер Бронте — «Грозовой перевал» и «Джейн Эйр», «Франкенштейне» Мэри Шелли, романе «Мельмот Скиталец» Ч.Р.Метьюрина, драмах Дж.Г.Байрона и поэмах С.Т.Кольриджа и др. Впрочем, переняв «готический» опыт восемнадцатого

<sup>&</sup>lt;sup>15</sup> Бёрк Э. Там же. С. 89-90.

<sup>&</sup>lt;sup>16</sup> Radcliffe A. On the Supernatural in Poetry// New Monthly Magazine, 1826. V.16. № 1. P.145-152

<sup>&</sup>lt;sup>17</sup> Varma D. The Gothic Flame. Being a History of the Gothic Novel in England. London, 1957. P. 130

<sup>&</sup>lt;sup>18</sup> Мы упоминаем Эдгара По в числе английских писателей, несмотря на его принадлежность к американской литературе потому, что в своем творчестве он активно продолжал традиции именно английской прозы, в частности, готической, «добиваясь правды необычных переживаний и психических состояний в совершенно условных декорациях» (Балдицын П. В. Система жанров в творчестве Марка Твена и американская литературная традиция. Дисс...доктора филол.наук. М., 2004. С. 98).

столетия, английская литература XIX века оставила место и для пародий на этот жанр. Самые известные среди них с созвучными названиями — «Нортенгерское аббатство» Джейн Остен (1817) и «Аббатство кошмаров» Т.Л. Пиккока (1818).

Непрерывность готической традиции подтверждает появление во второй половине XIX века романа Уилки Коллинза «Женщина в белом», мистических романов Джозефа Шеридана ле Фаню, а также диккенсовской «Тайны Эдвина Друда», «Портрета Дориана Грея» Оскара Уайльда и повести «Странная история доктора Джекила и мистера Хайда» Р.Л.Стивенсона.

В повести «Странная история доктора Джекила и мистера Хайда» Стивенсон героем становится ученый, который, главным подобно Франкенштейну, решает проникнуть в тайны человеческой природы. Он изучает тайны человеческого тела и в ходе этих экспериментов приходит к опыту чудовищного раздвоения собственной личности. Психологическое напряжение в повести создается за счет постепенного осознания доктором того факта, что его «второе я» становится сильнее и поглощает его настоящую личность. Так воплощение зла перестает быть отдельным от человека фантастическим существом (как в «Монахе» Льюиса — прекрасной девушкой, искушающей бесстрастного монаха, или гомункулом в «Франкенштейне»), это — часть его самого.

Именно это дьявольское начало, случайно разбуженное одами молодости и красоте в исполнении лорда Генри, подчиняет себе характер юного Дориана Грея в одноименном романе Оскара Уайльда. В отличие от героев раннего готического романа, которые еще испытывают страх за собственную душу, Грей даже наслаждается процессом ее гибели, который отражает спрятанный в тайной комнате его портрет.

В этих произведениях используются важные элементы готического романа — принцип изоляции героев от внешнего мира, загадочный дом и таинственное прошлое его владельцев, наличие фигуры демонического злодея

и нарушение общественных табу. Авторы акцентируют внимание на природе зла, показывая деградацию личности, всесилие инстинктов и темные стороны человеческого сознания. Эта задача часто требует «раздвоения» героя, что героев-близнецов («Женщина белом»), реализуется В создании фантастическом расщеплении личности на порядочного человека отъявленного злодея («Странная история доктора Джекила и мистера Хайда»), в мистическом отражении пороков и преступлений человека его портретом («Портрет Дориана Грея»).

Намеченную этими авторами психологическую линию погружения в темные бездны человеческого сознания плодотворно продолжают авторы XX века. Сверхъестественное зло — гигантские шлемы, сабли с таинственными надписями и дьяволы в обличии прекрасных девушек отступают на второе Стереотипные приемы готического план. романа помогают созданию психологических и философских лабиринтов, связанных с исследованием зла, таящегося в глубинах человеческой личности. Мервин Пик в трилогии «Замок Горменгаст» создает атмосферу психологического напряжения, постепенно уводя читателя от повседневной обыденности. Роман Грэма Джойса «Скоро будет буря» также соткан из кошмарных снов, подозрений и мистических совпадений, которые наполняют особым смыслом повседневные ситуации. Таким образом, формальные приемы готики создают атмосферу навязчивой тревоги, в которой исследуются экзистенциальные проблемы человеческого существования. Страх приоткрывает тайники души героев, неведомые ни им, ни окружающим.

Именно такую перспективу задает «интеллектуальная» готика, черты которой присутствуют в произведениях Джона Фаулза и Айрис Мердок.

## 1.2. Айрис Мердок и Джон Фаулз: поиск самоидентичности между модернизмом и постмодернизмом

Айрис Мердок и Джон Фаулз входят в английскую литературу в 50-60 годы — период, когда идет активный процесс смены культурных парадигм. «Послевоенный мир осознал, что пережито многое. Это был пост-Холокост, пост-атомный мир, пост-идеологический, пост-гуманистический и пост-подернистский, и было неудивительно, что это понятие уже сформировалось к тому времени. Модернизм закончился и даже девальвировался — смерть Джойса, Вулф, Йетса и Фрейда только усиливали это ощущение» пишет Малькольм Брэдбери в книге «Современный британский роман». Конечно, утверждение о девальвации модернизма, особенно в английской литературе, кажется художественным преувеличением, однако, неоспоримым является то, что сам ход истории задавал новые требования к литературе.

«Отличительной особенностью постмодернистской литературы в Англии является возврат к комизму Фильдинга, Стерна, Диккенса, Джеймса, диалог с реалистической литературой прошлого на основе переосмысления традиций и патриархальных условий островной жизни», указывает в своей монографии «Эстетика постмодернизма» Н.Б.Маньковская. Творческий метод Мердок и Фаулза вполне отражают этот тезис: в их творчестве мы обнаруживаем диалог как с ближайшей — модернистской (экзистенциальной) традицией, так и с более дальней — викторианского, готического, детективного романов. Такой непростой синтез заставляет критиков говорить о Фаулзе как о «аномалии, некоем литературном противоречии», который одновременно «следует традиции и создает новаторскую метапрозу»<sup>20</sup>. Эти слова справедливы и для оценки метода Мердок<sup>21</sup>.

Романы Фаулза часто относят к постмодернистской литературе, но хотя сам писатель не отрицает влияния на свое творчество современных

<sup>&</sup>lt;sup>19</sup> Bradbury M. The Modern British Novel. – L., 1994. P. 268

<sup>&</sup>lt;sup>20</sup> Palmer William J. The Fiction of John Fowles. Tradition, Art, and the Loneless of Selfhood. A Literary Frontiers Edition University of Missouri Press Columbia, 1975. P. 3

<sup>&</sup>lt;sup>21</sup> В одном из интервью Мердок особенно подчеркнула бессмысленность попыток подвести творчество современного писателя под общий знаменатель определенного направления: «В критике утвердился упрощенный взгляд на вещи. Оказывается, что все, что ты как критик можешь сказать о писателе – экзистенциалист он или реалист или что-то в этом роде. Видите ли, критику приходится скорее классифицировать литературу, нежели постигать ее во всей сложности...» (Рейнгольд Н. Указ. соч. С. 146)

литературных и философских течений, он настоятельно подчеркивает связь с реалистической традицией европейской литературы<sup>22</sup>. Более того, Фаулз подчеркивает, что идеи, на которых базируется литература постмодернизма, ему откровенно не близки: «То немногое, что я прочел у Деррида, Лакана, Барта и их *собратьев по перу*, чаще оставляло меня разочарованным и обманутым, нежели просвещенным <...>Я признаю, что преданность *еаи Реггіег* старой традиции есть необходимость в значительной части полного отсутствия понимания мутных пятен, которыми предстает для меня многочисленная проза упомянутых выше гуру ("What very skimpy reading I have done of Derrida, Lacan, Barthes, and their fellow *maitres* has more often left me baffled and frustrated than enlightened <...> I must admit that this attachment to the *eau Perrier* of that old tradition is due in considerable part to sheer lack of comprehension of the muddy clouds that seem to me spring from too much prose by the gurus mentioned above")»<sup>23</sup>.

Однако творческий путь Фаулза ставит под сомнение категоричность этого утверждения. Его первый роман «Коллекционер» (The Collector, 1963) содержит все элементы жизнеподобия, но при этом характеры действующих лиц условны. Во втором романе «Волхв» (The Magus, 1965) условными становятся не только характеры, но и хронотоп романа. Экзистенциальная философия, которой наделены Кончис и его актеры, доминирует здесь над логикой сюжета. Роман «Женщина французского лейтенанта» (The French Lieutenant Woman, 1969) - стилизация викторианского романа, однако, и она условна, читателю постоянно напоминают о том, что и он и автор живут в XX веке. Роман «Мантисса» (Mantissa, 1982) — один из последних написанных

<sup>&</sup>lt;sup>22</sup> Кристофер Батлер и Томас Дочерти относят к числу постмодернистов Алена Роб-Грийе, Ричарда Браутигана, Роберта Кувера, Томаса Пинчона, Мишеля Бютора, Джона Барта, Филиппа Соллерса и др. Имени Фаулза среди них нет. Зато Роберт Бэрден называет в числе самых «репрезентативных представителей» Джона Фаулза, Джона Хокса и Клода Симона, а Тео Д'Хайен – кроме Фаулза и Барта причисляет к постмодернистам Хулио Кортасара и Луи-Поля Бона (Burden R. John Fowles, John Hawkes, Claude Simon. Wùrzburg. 1980; D'Haen Th. Text to reader: А Communicative approach to Fowles, Barth, Cortàzar a Boon. 1983. В качестве приверженца постмодернистской техники рассматривают Фаулза Дэвид Лодж (Lodge D. Postmodernist Fiction// Lodge D. The Models of Modern Writing. The University of Chicago Press. 1988. 220-245pp.) и Линда Хатчеон (Hutcheon L. A Poetics of Postmodernism. History, theory, fiction. N-Y and London. ROUTLEDGE. 1988).

<sup>&</sup>lt;sup>23</sup> Fowles J. A Modern Writer's France//Fowles J. Wormholes. L.: Random House, 1999. P. 50 (В дальнейшем все эссе Фаулза цитируются по этому изданию).

Фаулзом — яркий пример постмодернистской игры, утрированной в своей бессюжетности. А «Причуда» (A Maggot, 1985) — это детектив, финал которого лишен развязки и неожиданно превращается в историческую хронику.

Правда, некоторые критики, напротив, видели в таком разнообразии стилей в творчестве Фаулза, признак эстетической беспомощности писателя. Например, известный отечественный литературовед И. Ильин жанровую и стилевую всеядность Фаулза назвал его писательской слабостью, отметив, что «крайне примечательной особенностью писательской манеры Фаулза является то обстоятельство, что сам его творческий метод существует в условиях весьма неустойчивого равновесия, каждый раз (т.е. в каждом новом произведении) испытывая угрозу при смещении содержательного акцента оказаться в опасной зоне псевдореализма»<sup>24</sup>.

Специфика романного наследия Айрис Мердок также заставляет признать синкретичность ее творческих исканий: в ее произведениях присутствуют черты детективного жанра, готики, романтизма и психологического реализма. Писательница позиционирует себя как хранительницу традиционных форм европейского и английского романа, как последовательницу манеры письма Джейн Остен, Чарльза Диккенса и Льва Толстого. Это проявляется в использовании классических повествовательных приемов и методов анализа духовного мира персонажей. «В то же время она утверждает, что сегодня невозможно писать в реалистической манере в силу философских и эпистемологических причин. И тем самым она обозначает трудности, но одновременно и потенциал современной прозы, в особенности, британской. Таким образом, ее мировоззрение и творчество хорошо характеризуют современный роман»<sup>25</sup>, указывает один из исследователей творчества британской романистки Р.Тодд.

<sup>&</sup>lt;sup>24</sup> Ильин И. Общая характеристика постмодернизма. Теория литературы. Литературный процесс. М. ИМЛИ PAH. «Наследие». 2001. С. 372.
<sup>25</sup> Todd Richard. Iris Murdoch. London and New York. 1984. P.13

Одновременно с элементами классического романа XIX века произведениях Мердок присутствуют формы экспериментального письма, поэтому попытках определить специфику художественной манеры писательницы каждый критик использует сложносочиненную конструкцию со словами «однако, при этом». А.Масси характеризует двойственность ее художественного метода, отмечая, что «с одной стороны романистка декларирует свою принадлежность реалистической традиции 19-ого века, особенно английской и русской литературы. Она заботливо и тщательно выписывает социальную среду, в которой действуют ее герои, их историю и семейные отношения. Но в то же время ее сложные и экстравагантные сюжеты, сочетающие комедию с гротеском и элементами ужасного основаны на искусственных шаблонах...»<sup>26</sup>. У.Аллен, в целом не очень высоко оценивает художественное дарование Мердок: «Лучший роман Мэрдок — «Колокол». Остальные ее романы, в особенности, самые последние — случайное собрание проникновенных отрывков, словно погруженных в туман — смысловой, а не словесный: Мэрдок нельзя называть «трудным» писателем в обычном смысле этого слова»<sup>27</sup>. Но он называет ее «ведущей представительницей символизма в прозе ее поколения»<sup>28</sup>.

Сама Мердок довольно много рассуждает о перспективах развития современной европейской литературы в своих эссе и, в частности, делит современные романы на «экзистенциалистские» (existentialist novel) и «мистические» (mystical novel), при этом используя первое понятие в ином смысле, нежели философские романы Сартра и Камю<sup>29</sup>. «Экзистенцию»

<sup>&</sup>lt;sup>26</sup> Massie A. The Novel Today. London and New York. 1990. P.14-15

<sup>27</sup> Аллен У. Традиция и мечта. Критический обзор английской и американской прозы с 20-х годов до сегодняшнего дня. Пер. с англ. М.: Прогресс, 1970. С. 208 <sup>28</sup> Там же. С. 208

<sup>&</sup>lt;sup>29</sup> 'I propose to distinguish between that I shall call 'the existentialist novel' and 'the mystical novel' (I use the word 'existentialist' in a broad atmospheric sense.). The existentialist novel shows us freedom and virtue as the assertion of will. The mystical novel shows us freedom and virtue as understanding, or obedience to the Good' ('Existentialists and Mystics//Murdoch I. Existentialists and Mystics: Writings on Philosophy and Literature/Iris Murdoch. Penguin Books, 1997. 223. В дальнейшем все эссе Мердок цитируются по этому изданию с указанием названия эссе и страницы). Впрочем, этой классификацией Мердок не ограничивается. В своем программном эссе «Против бесстрастия» ('Against Dryness') она вводит новую типологию современного романа. «Роман XX века обычно представлен двумя типами - «кристаллический» и «журналистский». Это или небольшое квазиаллегорическое

писательница понимает буквально, как жесткую привязку романного героя к историческому времени и среде, а также наличие социального анализа (то, что в отечественной критике всегда считалось достижением реалистической эстетики). Исходя из этого тезиса она противопоставляет современный роман произведениям предшествующей эпохи, подчеркивая более совершенный статус последних (это утверждение содержится в нескольких ее эссе): «Самая очевидная разница между романами XIX и XX века в том, что роман XIX века лучше. Другое ясное отличие — в изменении отношения к обществу. Романист XIX века в определенной степени исследует общество, но в определенной принимает его как данность. Даже если он критикует его, мысль писателя все еще ограничена рамками этого общества, где существует как рыба в воде. Даже великие романтические личности в литературе XIX века, такие как Жюльен Сорель, все еще воспринимаются их авторами как часть общества». («The most obvious difference between nineteenth-century novels and twentieth-century novels is that the nineteenth-century ones are better. Another clear difference lies in a changing attitude to society. The nineteenth-century novelist partly explores society, partly takes it for granted. Even if he attacks it, his thought still moves within it like a fish in water. Even the great romantic individuals in nineteenth-century literature, such as Julien Sorel, are still felt by their authors as part of society»)<sup>30</sup>. И два типа романов, в трактовке Мердок, представляют собой два пути развития литературной традиции XIX века «с новым взглядом на общество, но с четко традиционным отношением к нравственности» («with perhaps new assumptions about society, but with intelligibly traditional assumptions about virtue»)<sup>31</sup>.

произведение, в котором изображены «условия человеческого существования» и не содержащее характеры в том смысле, как это было принято в XIX веке, или это огромный бесформенный квазидокументальный роман, изуродованный потомок романа XIX века, рассказывающий некую бесхитростную историю с бледными условными героями, оживляемую бытовыми деталями» (The twentieth-century novel is usually either crystalline or journalistic; that is, is either a small quasi-allegorical object portraying the human condition and not containing 'characters' in the nineteenth-century sense, or else it is large shapeless quasi-documentary object, the degenerate descendant of the nineteenth-century novel, telling, with pale conventional characters, some straightforward story enlivened with empirical facts' (Murdoch I. Against Dryness//Murdoch I. Existentialists and Mystics. P. 291).

<sup>&</sup>lt;sup>30</sup> Existentialists and Mystics. P. 221

<sup>&</sup>lt;sup>31</sup> Existentialists and Mystics P.228.

Впрочем, ключевой тезис Мердок состоит в том, что ни один из двух типов романа нельзя считать образцовым. Она говорит о двух крайностях современного романа ОН предстает или «труднопостижимым метафизическим объектом.., который часто через мифическую конструкцию стремится передать важную правду об условиях человеческого существования, или же являет собой свободную журналистскую эпопею документального или дидактического характера о нынешних институтах или событиях истории» («tight metaphysical object..., which attempts to convey, often in mythical form, some central truth about the human condition - or else it is a loose journalistic epic, documentary or possibly even didactic in inspiration, offering a commentary on current institutions or on some matter out of history»)<sup>32</sup>. Таким образом, писательница обозначает некие границы жанра, за которые стремится выйти. Таким образом, весь ее творческий путь длиной почти в 40 лет, — это стремление преодолеть особенности этих двух типов романа. Однако, полноценного преодоления не получилось. «Весь путь Айрис Мердок прошел под знаком мучительного поиска адекватной формы. Противоречие между разнонаправленными художественными импульсами, различными способами подачи материала, различными влияниями вылилось в подлинную драму очень неровной писательской манеры»<sup>33</sup>.

И все же, если попытаться охарактеризовать сущность писательского метода Мердок, то нам представляется наиболее близким термин «магический реализм», которым обычно определяют очень далекий от британского латиноамериканский роман второй половины XX века<sup>34</sup>. «Особенность магического реализма — фантастические эпизоды развиваются по законам житейской логики как обыденная реальность. Перед нами реализм,

<sup>&</sup>lt;sup>32</sup> Murdoch I. The Sublime and the Beautiful revisted//Murdoch I. Existentialists and Mystics. P.278.

<sup>&</sup>lt;sup>33</sup> Байрамкулова Л. Поэтика Айрис Мердок в свете проблемы интертекстуальности. Дис. ...канд. филол. наук. Нальчик, 2005. С. 7

<sup>&</sup>lt;sup>34</sup> Хотя в качестве обоснования использования этого термина в определении писательской техники британских романистов можно сослаться на монографию А. Фаулера, где он относит к «магическим реалистам» Д.М. Томаса, С. Рушди, Дж. Ирвинга и Анжелу Картер (Fowler A. Postmodernism//Fowler A. A History of English Literature. Harvard University Press. Cambridge, Massachusetts. 1987. – P.369)

прошедший школу романтизма и экспрессионизма, кафкианский мир, изменившийся концептуально, художественная реальность — человечная, реалистическая по средствам и идеям. В магическом реализме романтическая фантазия сливается с обыденностью и порой торжествует над ней. В отличие от безнадежности кафкианского мира в художественной реальности магического реализма сказочная феерия пронизана верой в добро»<sup>35</sup>.

Как писателей Айрис Мердок и Джона Фаулза объединяет острый интерес к человеку в экстремальной ситуации, но логика сюжета у каждого из романистов, как правило, подчинена философской теории. «Меня волнует и интересует драматизм психосексуального смысла отдельных исключительных ситуаций» («It is the dramatic psychosexual implications of isolating extreme situations that excite and interest me»)<sup>36</sup>. Пожалуй, такое же признание могла сделать и Мердок, избегавшая комментариев к собственному творчеству в своих эссе. Противоречивость внутренней жизни человека, потерянного в бурном водовороте истории, — в центре внимания романистов. Рассудок и безрассудство, стихия страсти и противостояние ей, противоестественная любовь, фатум и страх перед реальностью — на этом основаны ключевые сюжетные ходы их романов, просвеченные через призму философии.

Философская проблематика романов Мердок очевидна: центральные этические категории, переходящие из романа в роман — это оппозиция Добра и Зла, проблема смысла человеческого существования, суть и границы личной свободы человека, проблема нравственного выбора и девальвации привычных ценностей. Для Фаулза основной темой творчества становится поиск человеком своей реальной сущности. В своем «Аристосе» он формулирует это так: «наши подавленные стереотипами общества заставляют нас ощущать одиночество. Они навязывают нам маски и отделяют нас от настоящих сущностей. Мы все живем в двух мирах: старый комфортный антропоцентричный мир абсолютов и

<sup>&</sup>lt;sup>35</sup> Овчаренко О. Магический реализм//Теория литературы. Литературный процесс. М.: ИМЛИ РАН «Наследие». 2001. С. 424-425

<sup>&</sup>lt;sup>36</sup> Fowles J. I Write therefore I am// Fowles J. Wormholes. P.8

суровый реальный мир относительностей. И эта относительная реальность ужасает, изолирует и убивает всех нас»<sup>37</sup>.

Поиск человеком своей сущности — это главная тема романов «Волхв», «Причуда», «Любовница французского лейтенанта» и даже, при ближайшем рассмотрении и романа «Коллекционер». Свобода выбора — тяжелое бремя и страшная ответственность, но через болезненный опыт познания человек, следуя экзистенциальной теории, обретает самого себя. Правда, зачастую на этот путь человек встает не по собственному желанию, а по воле других людей, которые под маской благих намерений, буквально заставляют героя пережить этот трудный опыт духовного взросления.

Фаулз активно вплетает философские идеи в свои художественные тексты. «В нашем мире очень популярно мнение о том, что философию нужно оставить философам, социологию социологам, а смерть — мертвецам. Я же убежден, что это одна из величайших ересей — и тираний — нашей эпохи. Я всецело отвергаю эту точку зрения, будто о «последних вопросах» человеческого бытия (как смысл жизни, природа здорового общества, границы человеческого бытия) вправе иметь мнение только специалист — и только в рамках своего профиля»<sup>38</sup>, — категорически заявляет писатель в книге «Аристос».

По замечанию Палмера, Фаулз — «философичный» писатель. «соотношение между его философскими идеями (абстрактными темами его романов, возникшими под влиянием философии) и его повествовательным стилем (характеры, образы, ситуации имеют литературные предпосылки) существует и его можно четко определить»<sup>39</sup>. Однако философский замысел создает жесткие границы романам Фаулза, выявляя некую заданность моральных тезисов и обнажая тем самым художественную неубедительность развития сюжета. Пожалуй, справедливым упреком звучит замечание И.П.

Fowles J. Aristos. London, 1968. P. 42Fowles J. The Aristos. P. 8

<sup>&</sup>lt;sup>39</sup> Palmer W.J. Ibid. P.6

Ильина о том, что демонстрация теоретико-эстетических взглядов писателя в его произведении порождала «лишь плоских марионеток — рупоров идей, логика поведения которых определялась установкой, а не потребностями саморазвития характера»<sup>40</sup>.

Философская доминанта романов Айрис Мердок и Джона Фаулза сближает их с поэтикой постмодернизма. Но главное, в чем творчество Мердок и Фаулз обнаруживают свою общность с постмодернистской литературой — это принципы построения текста:

- текст содержит установку на поливариантное прочтение;
- принцип различных ракурсов восприятия одних и тех же событий разными героями (ни одно утверждение рассказчика нельзя принимать на веру);
- интертекстуальность как призыв к эрудированному читателю искать аллюзии, цитаты, заимствования;
  - условность фабулы;
  - пародирование жанровых канонов;
  - построение текста как игрового лабиринта;
  - принцип театрализации.

Все эти признаки позволяют отнести романы Мердок и Фаулза к числу постмодернистских. Однако, как мы указывали выше, с оговорками.

Дискуссия о принадлежности творчества Джона Фаулза и Айрис Мердок к постмодернизму трудноразрешима, вероятно, еще и потому, что хронологически каждый из писателей вступает на литературную арену как раз в переходный момент, когда модернизм в Англии уже «выдохся», а постмодернизм еще не оформился. Рождение термина относится уже к 70-м годам, однако, «очевидно, что эпоха, ознаменованная отходом от модернизма,

<sup>&</sup>lt;sup>40</sup> Ильин И.П. «Постмодернизм»: проблема соотношения творческих методов в современном романе Запада//Современный роман: опыт исследования. С. 277

антимодернистской ориентацией на широкого "среднего" читателя, начинается в Англии с 50-х годов»<sup>41</sup>.

Будучи непосредственными свидетелями формирования нового литературного этапа, Фаулз и Мердок отразили переходность эпох в парадоксальности своей поэтики — ярко выраженный реалистический фон их романов сочетается с целым рядом приемов постмодернистской школы. По словам Жана-Франсуа Лиотара, «постмодернистский художник или писатель находится в положении философа — его работа не может оцениваться по установленным правилам и общепринятым критериям. Эти правила и категории и есть то, что он ищет в своем творчестве...» <sup>42</sup>. Но не только приемы роднят Мердок и Фаулз с поэтикой постмодернизма. В их романах отражен сам дух постмодернизма с его представлением о мире как о непознаваемом хаосе, переоценкой прежних ценностей, осознанием относительности любых истин.

Оппозиция признаков модернизма И постмодернизма, которую сформулировал известный американский критик Ихаб Хассан 43 установку на противостояние этих двух практик, однако, как точно отмечает Н.Б. Маньковская, «впитав в себя духовный опыт XX века, обращаясь к таким разнообразным источникам познания, как учения З.Фрейда, А. Эйнштейна, Г. Форда, осмысливая уроки двух мировых войн, сближаясь с практикой массовой культуры, постмодернизм в искусстве не претендует на борьбу с модернизмом, самоидентифицируется как трансмодернизм, потеснивший позитивизм в эстетике»<sup>44</sup>. А Умберто Эко вообще называет постмодернизм «ответом модернизму»: «Раз уж прошлое невозможно уничтожить, ибо его уничтожение ведет к немоте, его нужно переосмыслить, иронично, без

<sup>&</sup>lt;sup>41</sup> Красавченко Т.Н. Английская литературная критика XX века. М., 1994. С. 228

<sup>&</sup>lt;sup>42</sup> Lyotard J.-F. What is Postmodernism/Postmodernism/An International Anthology. Ed. by Wook-Dong Kim. Hanshin Publishing Company Seoul, Korea. 1992. P.280

<sup>&</sup>lt;sup>43</sup> Закрытая-открытая форма, цель-игра, замысел-случай, иерархия-анархия, логос-молчание, завершенное произведение-творческий процесс, тотализация-деконструкция, присутствие-отсутствие, центрирование-рассеивание, жанровые рамки-текст, метафора-метонимия, чтение-письмо, поиск истоков-игра различий, означаемое-означающее (Hassan I. The Postmodern Turn. Essays in Postmodern Theory and Culture. Ohio State University Press, 1987. P.91-92)

<sup>44</sup> Маньковская Н.Б. Эстетика постмодернизма. СПб.: Алетейя, 2000. С. 160.

наивности» 45. И это переосмысление происходит путем игры, в которой вся художественная культура становится объектом мировая иронического цитирования. Диалог культуры нынешней с культурой минувшей — важное условие ee дальнейшего открытой развития, И ЭТО кредо эстетики постмодернизма.

Одной из особенностей постмодернистской литературы стало стремление «примирить» высшие и низшие жанры, то есть, сократить разрыв между литературой для избранных и массовым чтивом <sup>46</sup>. Этот синтез элитарного и развлекательного искусства отразили в своем творчестве Мердок и Фаулз также двойственным способом: с одной стороны они пародируют клише массовой литературы (например, Мердок пародирует сюжет готического романа в «Приятных и праведных», а Фаулз создает псевдодетектив в «Причуде»), с другой — активно используют ее приемы для расширения собственной читательской аудитории.

При этом писательская работа со стереотипами читательского восприятия ведется совершенно осознанно и определяет особенность художественной манеры. Увлекательный сюжет, построенный вокруг раскрытия некоей тайны, сложные интриги и страсти с участием демонических сил зла, заимствованные у готического романа, сочетаются с философской проблематикой и психологической глубиной исследуемых проблем человеческого бытия. Таким образом, жанр готического романа оказывается адекватной повествовательной формой для того, чтобы в рамках увлекательной фабулы исследовать философские и психологические проблемы современной реальности. Ведь, по

<sup>&</sup>lt;sup>45</sup> Эко У. Заметки на полях «Имени розы». М., 2011. С. 133

<sup>&</sup>lt;sup>46</sup> Для характеристики «массовой» литературы мы воспользуемся определением Ю.М. Лотмана: «Массовая литература должна обладать двумя взаимно противоречащими признаками. Во-первых, она должна представлять более распространенную в количественном отношении часть литературы. При распределении признаков «распространенная — нераспространенная», «читаемая — нечитаемая», «известная — неизвестная» массовая литература получит маркированные характеристики. Следовательно, в определенном коллективе она будет осознаваться как культурно полноценная и обладающая всеми качествами, необходимыми для того, чтобы выполнять эту роль. Однако, во-вторых, в этом же обществе должны действовать и быть активными нормы и представления, с точки зрения которых эта литература не только оценивалась бы чрезвычайно низко, но она как бы и не существовала вообще» (Лотман Ю.М. Массовая литература как историко-культурная проблема//О русской литературе. СПб.: Искусство, 1997. С. 819). Все эти черты характерны для готических романов, которые имели чрезвычайно широкое распространение среди читающей публики, что подтверждают огромные тиражи этих книг. Кроме того, эти романы использовали стереотипные литературные формулы.

точному замечанию Дэвида Пантера, готика — это не только нагромождение страшных и сверхъестественных событий, ужас — в самой психологии героев<sup>47</sup>.

### 1.3. Магический театр и иллюзорное бытие в романах Мердок и Фаулза

Айрис Мердок и Фаулз эксплуатируют такие приемы готического романа, как непредсказуемость поворотов сюжета, напряженные коллизии, нагнетание страшной атмосферы, запутанные комбинации и загадочные события в жизни героев. Сюжетная развлекательность текста адресует его широкой аудитории, хотя за внешним развлекательным фоном скрыты более сложные цитатные и аллюзивные слои, разгадать которые под силу только эрудированному читателю.

Интертекстуальность <sup>48</sup> — не единственная особенность игровой поэтики Фаулза и Мердок. Пожалуй, можно выделить три главные: способ моделирования художественного пространства романа, способ постижения действительности героем и себя героем и взаимодействие автора с читателем книги.

Художественное пространство многих романов Мердок и Фаулза представляет собой театральную сцену. Особенно ярко это выражено в романах «Волхв», «Причуда» Фаулза и «Единорог», «Море, море», «Бегство от волшебника» Мердок. Таким образом, читатель попадает в пространство игры, правила которой не известны и не утверждены. Театрализация как

<sup>&</sup>lt;sup>47</sup> Punter D. The Literature of Terror. London, 1980. P. 220

<sup>&</sup>lt;sup>48</sup> Интертекстуальность в данном контексте понимается согласно трактовке школы Р.Барта-Ю.Кристевой – как свойство любого текста вступать в диалог с другими текстами. По Кристевой, «любой текст строится как мозаика цитаций, любой текст есть продукт впитывания и трансформации какого-нибудь другого текста» (Кристева Ю. Бахтин, диалог, роман//Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму. - М., 2000. - С. 427-457) На основе бахтинского «диалогизма» Ю. Кристева формулирует понятие «интертекст», который определяет как всеобщее состояние социокультурного знания, на которое указывает любой текст, из которого он возникает и в котором он впоследствии растворяется. Р. Барт пишет, что «всякий текст есть междутекст по отношению к какому-то другому тексту, но эту интертекстуальность не следует понимать так, что у текста есть какое-то происхождение. (Барт Р. Избранные работы. Семотика. Поэтика. М. 1994. С. 418). Таким образом, в тексте заложена бесконечность прочтений и трансформаций.

постмодернистский прием, используемый Мердок и Фаулзом, соответствует установке на инсценировку в готическом романе, где переплетены фантастика и реальность.

Театр — это по-особому организованное игровое пространство. «Она (игра. — Ю.Л.) "разыгрывается" в определенных рамках пространства и времени. Ее течение и смысл заключены в ней самой... Игра начинается и в определенный момент заканчивается. Она сыграна. Пока она происходит, в ней царит движение, прямое и попятное, подъем и спад, чередование, завязка и развязка» <sup>49</sup>.

Для поиска ответов на важнейшие экзистенциальные вопросы необходимы особые условия — создание условных декораций, своего рода инобытие. В этом случае герой (а вместе с ним и читатель) попадает в сферу игры, которая содержит огромный диапазон возможностей для каждого из участников. «Игра не есть "обыденная" жизнь и жизнь как таковая. Она скорее выход из рамок этой жизни во временную сферу деятельности, имеющую собственную направленность», отмечает Йохан Хейзинга<sup>50</sup>. Именно на импровизированной театральной сцене герои Мердок и Фаулза переживают сложные психологические потрясения, проходят испытание фальшивыми чувствами и обманутыми надеждами, оказываются с пограничных ситуациях, в результате сбрасывая со своего «я» наслоения внешних страхов и условностей.

Таким образом, герой попадает в своеобразный магический театр — мир, в котором человек раскрывает свою реальную сущность. Такой формат инициации героя<sup>51</sup> в условных декорациях романов Мердок и Фаулза словно отсылает читателя к магическому театру Германа Гессе в романе «Степной

<sup>&</sup>lt;sup>49</sup> Хейзинга Й. Homo ludens//Хейзинга Й. Homo ludens. В тени завтрашнего дня. М.: ACT, 2004. С. 27

<sup>&</sup>lt;sup>50</sup> Хейзинга Й. Указ. соч. С. 24 Вслед за Хейзингой Ю.М. Лотман указывает на еще одну очень важную особенность игры: «Игра подразумевает *одновременную* реализацию (*а не последовательную смену во времени!*) практического и условного поведения. Играющий должен одновременно и помнить, что он участвует в условной (не подлинной) ситуации (ребенок помнит, что перед ним игрушечный тигр, и не боится) и не помнить этого (ребенок в игре считает игрушечного тигра живым)». И уточняет: «Искусство игры заключается именно в овладении навыком двупланового поведения. Любое выпадение из него – в «одноплановый» серьезный или «одноплановый» условный тип поведения – разрушает его специфику (Лотман Ю.М. Структура художественного текста//Лотман Ю.М. Об искусстве. СПб.:. Искусство-СПб, 1998. С.72).

<sup>&</sup>lt;sup>51</sup> Под инициацией мы понимаем процесс перехода героя к осмысленному, *взрослому* существованию, то есть, приобретение нового статуса после определенного испытания.

волк», лейтмотив которого звучит так: «любое "я", даже самое наивное, — это не единство, а многосложнейший мир, это маленькое звездное небо, хаос форм, ступеней и состояний, наследственности и возможностей...»<sup>52</sup>. Деконструкция субъекта до tabula rasa происходит в условном игровом пространстве, куда у Гессе допускаются только «сумасшедшие», а «плата за вход — разум».

Условные декорации и игровое поле — необходимые составляющие готического жанра, ведь его основная задача — создание иллюзии реальности, которая распространяется и на сверхъестественные события <sup>53</sup>. Благодаря этому сближению действительного и фантастического, которое реализовано уже в первом готическом романе «Замок Отранто», а впоследствии становится неотъемлемой чертой жанра, создается атмосфера психологического напряжения, в котором оказываются одновременно герои и читатель романа. Готическое пространство — это место опасных испытаний, которые выпадают герою, отделенное от повседневной жизни.

Эта логическая необходимость, заложенная в самой готической форме, в постмодернистском романе реализуется с помощью создания игрового пространства. В нем нет границы между реальностью, вымыслом и воображением. В результате множество воображаемых реальностей порой вступают в противоречие друг с другом, чем усиливают психологическое воздействие на читателя, обманывая его ожидания<sup>54</sup>. В конечном счете, тайна и

<sup>&</sup>lt;sup>52</sup> Гессе Г. Степной волк //Гессе Г Избранное: Кнульп. Курортник. Степной волк. - М.: Художественная литература, 1977. С.260. Впрочем, многогранность и неизведанность «я» человека – ключевая мифологема всей литературы XX века Генри Миллер писал в своем романе «Тропик рака»: «...каждый носит в себе материки, и моря между материками, и птиц в небе...» (Миллер Г. Тропик рака. М.: Известия, 1991. С. 41). Ранее эта мысль прозвучала в «Портрете Дориана Грея» Оскара Уайльда: человек – это «существо с мириадом жизней и мириадом ощущений, существо сложное и многообразное, в котором заложено непостижимое наследие мыслей и страстей...» (Уальд О. Портрет Дориана Грея. М.: Правда. 1987. С. 143).

<sup>&</sup>lt;sup>53</sup> Вальтер Скотт, размышляя о природе сверхъестественного и способах его отражения в литературе, давал такую рекомендацию: «В художественном произведении сверхъестественные явления следует выводить редко, кратко, неотчетливо, оставляя описываемое привидение настолько непостижимым, настолько непохожим на нас с вами, чтобы читатель и предположить не мог, откуда оно пришло или зачем явилось, а тем более не составил себе ясного и отчетливого представления об его свойствах» (Скотт В. О сверхъестественном в литературе//Скотт В. Собр. Соч. в 20 тт. Т. 20. М. Л.: Художественная литература, 1965. С. 606-607).

<sup>&</sup>lt;sup>54</sup> Вацуро В.Э. так характеризует это воздействие: «Суггестия в готическом романе выступает, таким образом, как психологический фактор — но это не психология характеров, а психология отношения читателя к тексту» (Вацуро В.Э. Готический роман в России. М.: Новое литературное обозрение, 2002. С. 183).

суть игры остается нераскрытой и интерпретируется каждым читателем посвоему $^{55}$ .

*Иллюзия реальности* <sup>56</sup> в романах Фаулза и Мердок — это лабиринт <sup>57</sup>, из которого нет выхода. Спасение героев не в обретении нити Ариадны, которая чудесным образом поможет выбраться из лабиринта. Спасение — это встреча с Минотавром, какой бы тяжелой она ни была. Блуждая по лабиринту, герой познает себя, открывает, что он сам и есть лабиринт противоречивых чувств, амбиций и страхов. Пугающей оказывается не окружающая реальность, а внутренний мир героя. Раскрытию его порой помогает встреча со злым гением, демоном, подобным готическим злодеям Радклиф и Льюиса, но их зло, в конечном счете, созидательно — таковы Кончис и Бартоломью у Фаулза, Миша в «Бегстве от волшебника». «В жизни каждого наступает момент нахождения точки опоры. Момент, когда вы должны принять себя. Но не того, каким станете, а того, каков вы есть и будете всегда», — говорит Кончис Николасу<sup>58</sup>.

Постижение героем своего истинного «я» происходит не только в игровом (разыгранном) пространстве, но и в форме игры. В декорациях метафизического театра герой обособляется от внешней реальности и начинает путь к себе настоящему.

<sup>&</sup>lt;sup>55</sup> Вацуро В.Э. со ссылкой на работу Г. Цахариаса-Лангхаса, подчеркивает, что в отличие от уголовного или детективного романов, в готическом мы имеем дело именно с тайной, а не загадкой. «В отличие от «загадки» «тайна» в принципе не поддается полной дешифровке, не может быть разгадана до конца, ибо содержит в себе нечто от сверхъестественного, мистического, непознаваемого – или, во всяком случае, полагает себя таковой» (Вацуро В.Э. Готический роман в России. С. 181).

<sup>&</sup>lt;sup>56</sup> Оказавшись на вилле Кончиса, Николас осознает, что «вступил в зону чуда». Кончис позже подчеркнет, что «действительность не имеет большого значения, даже осьминог предпочитает иллюзию».

<sup>57</sup> Вообще само понятие «лабиринт» – одно из ключевых в нонклассике, указывает В.В. Бычков. «В

жудожественно-эстетических пространствах XX в. Понятие *лабиринта* выдвигается на одно из значимых мест, выступая символом запутанности, сложности, многоаспектности культуры и бытия человеческого, полисемии культурно-бытийных состояний. <...> История культуры и особенно ее современный этап представляются постмодернистскому сознанию сложнейшим лабиринтом, в котором возможны какие угодно блуждания по «проселкам» и «неторным тропам», бесконечные непредсказуемые перипетии и события. Научно-технический прогресс, господство материализма и атеизма, гонка вооружений и бессмысленные кровавые войны и революции XX., социально-политическая и идеологическая ангажированность творческих интенций человека, все усиливающиеся попытки омассовления личности, нивелирования ее сущности, манипулирование массовым сознанием и т.п. <...>часто приводят личность в состояние экзистенциального кризиса – растерянного метания по жизни и культуре... как в некоем жутком лабиринте, за каждым поворотом которого ее подстерегают непредсказуемые опасности, страдания, абсурдные события, смерть...» (Бычков В.В.После «КорневиЩа. Пролегомены к постнеклассической эстетике»//Эстетика на переломе культурных традиций. Под ред. Маньковской Н.Б. М. 2002. С.27)

<sup>&</sup>lt;sup>58</sup> Fowles J. The Magus. L.: Vintage Classics, 2004. P. 109

Игра многолика — от забавно-развлекательной до смертельно-опасной. Во время одной из первых встреч Кончис предлагает Николасу «попробовать смерть на вкус». Николас должен бросить кость, и если выпадет шестерка, разгрызть пилюлю с синильной кислотой. В одном шаге от смерти оказывается Чарльз Эроуби в романе «Море, море», когда перестает различать грань между действительностью и собственным сценарием. Исполнители ролей в его спектакле восстают против замысла режиссера — Хартли бежит в Австралию, а Перегрин сбрасывает Чарльза в море. Игра со смертью — основной сюжетный мотив «Единорога».

Оказавшись сцене магического театра, герой постигает некие жизненные истины и после окончания театрального представления наступает «духовное» прозрение. Символичен финал «Волхва», когда Николас оказывается среди открытого пространства, где как будто нет прошлого и будущего, нет времени вообще. Это происходит потому, что у главного героя изменилось восприятие действительности как череды однотипных будней и будничных желаний.

Игровое постижение действительности построено на контрасте и одновременном смешении внешнего и внутреннего, высокого и низкого, правды и лжи, свободы и несвободы, реальности и сна. Эти контрасты составляют ключевые этапы поиска героями своего истинного «я». Игра, в форме которой реализован этот поиск, требует «ролей» и «масок». «Инобытие и тайна игры вместе наглядно выражаются в переодевании. Здесь достигает законченности "необычность" игры. Переодеваясь или надевая маску, человек "играет" другое существо. Он и есть "другое существо"! Детский испуг, бурный восторг, священный ритуал и мистическое претворение неразлучно сопутствуют всему, что есть маска и переодевание»<sup>59</sup>. Участники игры, Хейзинга, подчеркивают свое отличие прочего мира всевозможной маскировкой.

50

<sup>&</sup>lt;sup>59</sup> Хейзинга Й. Указ. соч. С. 33

Театральность создает особую тональность квазифилософских романов Фаулза и Мердок, но этот стилевой прием в неоготических романах особого свойства и отсылает нас не к классическому театру, а к барочному. Прием театрализации «подразумевает наглядность, зрелищность, эстетику контраста, отсутствие нюансов, то есть, заданную аффектацию» — все то, что вместе с сплетением реальности и иллюзии в сюжетно избыточных сценах составляет черты театра барокко. Техника барочного театра с его вычурностью и награмождением игровых эффектов чрезвычайно близка поэтике готического романа.

Отдельно стоит сказать ინ «игровом» способе новых «постмодернистских» взаимоотношений между автором и читателем. Это и прием «ненадежного» рассказчика, наиболее ярко продемонстрированный в романе «Черный принц», и прием «множественности» финалов, используемый Фаулзом в романе «Любовница французского лейтенанта». Многозначность «Α Maggot» («Причуда», «Личинка», «Червь»), заглавия романа «провоцирующая достоверность вопросов и обнажение приемов создания текста, в котором мы могли бы допустить существование нескольких абсолютных "истин" — это и есть задача постмодернизма»<sup>61</sup>, пишет, анализируя роман «Причуда», в своей монографии Линда Хатчиен.

По словам одного из теоретиков постмодернизма Ролана Барта, одно дело *чтение* в смысле *потребление*, а другое дело — *игра* с текстом. «Слово "игра" следует понимать здесь во всей его многозначности. *Играет* сам текст, и читатель тоже играет, причем двояко; он *играет в Текст* (как в игру)..., он еще и играет Текст...» Умберто Эко в своих лекциях по литературе уточняет, что «всякий текст — это ленивый механизм, требующий, чтобы читатель выполнял часть работы за него. Текст, в котором бы излагалось все, что воспринимающему его человеку надлежит понять, обладал бы серьезным

<sup>&</sup>lt;sup>60</sup> Забабурова Н. Театральность как принцип демонстрации философских идей маркиза де Сада//Сб. XVIII век: театр и кулисы. Под ред. Н.Т. Пахсарьян. М.: МГУ, 2006. С. 192

<sup>&</sup>lt;sup>61</sup> Hutcheon L. A Poetics of Postmodernism. History, Theory fiction. N-Y-London. 1988. P. 48

 $<sup>^{62}</sup>$  Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. М., 1994. С. 421

недостатком — он был бы бесконечен» <sup>63</sup>. Таким образом, роль читателя усиливается, и он фактически становится главным действующим лицом произведения, которому предстоит собрать фрагментарный хаос множественных и подчас противоречивых повествований («Черный принц», «Шум и ярость», «Причуда», «42 параллель» и др.) в хотя бы сколько-нибудь связное единство <sup>64</sup>.

Прежде, чем перейти непосредственно к анализу диалога послевоенной английской литературы с традицией готического романа, следует обозначить принципы отнесения тех или иных романов Фаулза и Мердок к неоготическим, то есть, «готике» в современном звучании.

Обозначим элементы, указывающие на заимствования истинно готических приемов, мотивов и образов:

- 1. Иррациональные элементы: призраки, мистические явления, существенная роль сновидений (или видений).
- 2. Неоднородность пространства: наличие в пространстве особых сакральных зон.
- 3. Повествование в форме расследования тайны, то есть, события повышенной важности, которая является доминантой сюжетного узла. Элементы ретроспективности.
- 4. Апелляция к бессознательному и подсознательному внутри текста.
- 5. Психологические ракурсы: ненадежность рассказчика, использование пограничных состояний и немаркированность границ состояния.

<sup>&</sup>lt;sup>63</sup> Эко У. Шесть прогулок в литературных лесах. СПб.: Symposium, 2003. С. 9.

<sup>&</sup>lt;sup>64</sup> В своем рассказе «Сад, где ветвятся дорожки» Х.Л. Борхес ставит знак равенства между созданием книги и созданием лабиринта. «Запутанность романа и подсказала мне, что это и есть лабиринт», - говорит герой рассказа <sup>()</sup>. Борхес Х.Л. Сад, где ветвятся дорожки/Борхес Х.Л. Рассказы. Спб.: Азбука-классика, 2003. С. 45). В романе у героев всегда есть альтернативы, но выбирают они лишь одно, отвергая другое. И вдруг в романе китайского правителя Цюй Пена становится возможным, чтобы герои выбрали все открывающиеся перед ними пути. А это значит, что все развязки становятся возможными. Почему же такого многообразия выбора должен быть лишен читатель? В литературе XX века читателю предоставляется возможность самому выбирать развязки, варианты прочтения и маршруты путешествия по литературному лесу (термин Эко). «Даже там, где лесная тропинка совсем не видна, каждый может проложить свою собственную, решая, справа или слева обойти то или иное дерево, и делая очередной выбор у каждого встречного ствола. В литературном тексте читателю постоянно приходится выбирать» (Эко У. Шесть прогулок в литературных лесах. С. 15).

Наличие нескольких (или всех) перечисленных элементов позволяет ограничить круг анализируемых романов такими текстами — «Коллекционер», «Волхв» и «Причуда» Джона Фаулза, «Единорог», «Бегство от волшебника», «Дитя слова», «Время ангелов» и «Море, море» Айрис Мердок.

В данной работе МЫ рассмотрим заимствования, стилизации пародирование структурных компонентов готического романа на разных уровнях — это психологизм готики, раскрывающий внутренний мир героев через иррациональный, необычный и порой чрезмерно жестокий опыт, это трансформация образов готических злодеев, характеры которых напоминают их классических предшественников, но причины их поступков лежат гораздо глубже, чем достижение каких-либо эгоистических целей. Мы проследим трансформацию основных «готических» мотивов, среди которых следует выделить: сюжетные (бегство и преследование), композиционные (мотив тайны, пророческих снов и предупреждений), идейные (бессилие человека перед Роком) и образные (мотив маски и истинного лица, мотив двойничества).

Несмотря на то, что не во всех романах Фаулза и Мердок присутствуют черты готики, можно утверждать, что модель готического романа оказывается для них весьма интересной и плодотворной, и ее использование подтверждает постмодернистский принцип, основа которого — «ироническое сопоставление различных литературных стилей, жанровых форм и художественных течений» 65.

65 Ильин И.П. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. М.: Интрада, С. 223

## Глава 2. Особенности хронотопа готического романа в романах Джона Фаулза и Айрис Мердок

#### 2.1. Жанровое значение понятия «хронотоп»

«Хронотоп» как филологический термин в литературоведение вводит М.М. Бахтин. Он называет «хронотопом» взаимосвязь времени и пространства, указывая, что время является доминирующим в этой связке. У пространства пассивная роль — оно «втягивается в движение времени, сюжета, истории». Бахтин подчеркивает «существенное жанровое значение» хронотопа и обозначает сразу несколько типов жанровых хронотопов, начиная с греческого романа.

Отдельно Бахтин выделяет и хронотоп «готического» романа. В нем появляется новая территория свершения романных событий — «замок». «Замок насыщен временем, притом историческим в узком смысле слова, то есть, временем исторического прошлого... Это создает специфическую сюжетность замка, развернутую в готических романах»<sup>66</sup>.

Старый дом или замок — это один из самых устойчивых символов готической литературы. «Это угрожающее место, связанное с темнотой, пороками и жестокостью, которое давит на сознание человека, становясь его тюрьмой», характеризует этот топос Элизабет МакЭндрю<sup>67</sup>. Таким образом, «это пространство таит в себе тайны прошлого, подчас недавнего прошлого, и это психологически и физически преследует героев»<sup>68</sup>. Замок становится настоящим героем романа, центром, подчиняющим себе все действие. «Его отдаленность, его старинные дворы и разрушенные башни, заброшенные

<sup>66</sup> Бахтин М. Формы времени и хронотопа в романе//Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. М.: Художественная литература, 1975. С. 278 <sup>67</sup> MacAndrew El. Ibid. P.49

<sup>&</sup>lt;sup>68</sup> Hogle J.E. Introduction: the Gothic in western culture//The Cambridge companion to Gothic fiction. P. 2

коридоры, где висят старые гобелены, его старые окна, не пропускающие свет, темные галереи, во мраке которых слышится шелест невидимой одежды, вздохи, поспешные шаги — образ замка формируется в первом готическом произведении — «Замок Отранто»» 69, — пишет Д.Варма. Как отмечает Джордж Хаггерти, готическая фантастика требует соблюдения баланса между метафорической насыщенностью готических элементов и требованиями к пространству, времени, характеру и образу действия, которые необходимы для романа. «Пространство в готическом романе всегда угрожает, комнаты замка напоминают тюрьму, монастыри вызывают клаустрофобию, комнаты слишком малы, перспективы слишком грандиозны. Пространство романа становится по себе: сюжетные источником навязчивого само линии разобшены. фрагментарны, избыточны или даже забыты» $^{70}$ .

«Готическое» пространство замка (таинственного особняка, отдаленного дома) раздваивается на реальное и фантастическое, прошлое и настоящее, истинное и ложное. Это пространственное раздвоение зеркально отражает психологическое раздвоение характеров самих героев, обитателей дома (замка). Сознание героев неразрывно связано с пространством замка или дома, указывает исследовательница готической литературы Г.В. Заломкина. «Если автор приводит героя в некую конечную точку постепенного углубления внутрь здания, "сворачивание" пространства, его интенсивное развертывание на этом не останавливается — процесс переходит на другой уровень — автор разрабатывает внутреннее пространство сознания героя. Здесь мы, по сути, имеем дело с проявлением особой — готической — психологии: герой (героиня) попадает в плен собственного сознания — он либо принужден размышлять и рефлексировать, будучи ограничен в пространстве, либо оказывается на уровне разнообразных измененных состояний психики

-

<sup>&</sup>lt;sup>69</sup> Varma D. Ibid. P.57

<sup>&</sup>lt;sup>70</sup> Haggerty G.E. Gothic fiction/Gothic form. London,1989. P.20

(полубред, полусон, наркотическое опьянение, сумасшествие и пр.), обусловленных всевозможных обстоятельствами готического топоса»<sup>71</sup>.

Таким образом, неоготическом романе В замок-дом как сюжетообразующий центр выполняет важную роль — погружает героя в собственное подсознание, становясь одновременно его зеркалом. Особняк Гейз «Единороге» напоминает гувернантке Мэриан ee camy, обставленный безвкусной роскошью дом Фредерика Клегга в «Коллекционере» — также суть он сам. Метафора лабиринта — ключевая для описания дома Миши Фокса в «Бегстве от волшебника» — символизирует одновременно лабиринт подсознания каждого участников его И3 психологического эксперимента и запутанность их жизненного пути.

# 2.2. «Готическое» пространство как поле психологических экспериментов

Дом выступает в неоготическом романе в разных ипостасях. Это тюрьма для Миранды («Коллекционер») и Ханны Крин-Смит («Единорог»), приют отшельника для Кончиса («Волхв») и Эроуби («Море, море»). В этих романах львиная доля событий происходит или в самом доме или вблизи него. При этом дом — и это важная деталь — отдален от обитаемой местности.

Обособленность — главный признак готического пространства Далеко от города расположен дом, в котором держит взаперти Миранду Фредерик Клегг, никакой связи с внешним миром не имеют обитатели виллы Бурани в «Волхве» и Гейза в «Единороге», особняком стоят дом, который приобретает Чарльз Эроуби в романе «Море, море» и дом, куда переселяется с семьей Карел Фишер в романе «Время ангелов». Обособленность и отдаленность непосредственно связаны с мотивами стремления к запретным знаниям или поступками,

\_

 $<sup>^{71}</sup>$  Заломкина Г.В. Пространственная доминанта в готическом типе сюжетного развертывания. Вестник СамГУ, 1999 №3 http://vestnik-samgu.samsu.ru/gum/1999web3/litr/199930602.html

таящими опасность. В готической традиции дом — это пространство, связанное с опасностью, причем опасность — это скорее ощущение, а не реальность, важно предчувствие чего-то ужасного и непоправимо трагического. Дом — символ беззащитности и одиночества.

В романах «Бегство от волшебника» и «Причуда» отдаленность дома не акцентируется, но в них по-прежнему сохраняется важная доминанта дома как сюжетообразующего центра. В романе «Бегство от волшебника» хаотический круговорот событий, на первый взгляд, малосвязанных между собой, затрагивает сразу несколько домов, однако, кульминация происходит именно в доме Волшебника-Миши. В романе «Причуда» как такового дома и нет вовсе, однако, переломный момент романа — событий в пещере, которая и выступает фабульным аналогом дома.

В связи с домом в готическом романе обычно возникает мотив таинственного прошлого его хозяев, который усиливает загадочную атмосферу, разжигает любопытство, и это любопытство провоцирует проникновение в таинственное пространство. Это проникновение всегда связано с опасностью, но любопытство оказывается сильнее страха. Героя романа «Волхв» Николаса даже прямо предупреждают: «Не ходи в зал ожидания» (табличка Salle d'attente будет висеть на доме мага Кончиса), а впервые увиденная вилла Кончиса приводит его в замешательство, но любопытство оказывается сильнее, и герой попадает в ловушку. «Я сразу понял, что моего прихода ждали», — описывает Николас свои впечатления от встречи отшельником Кончисом. Ожидание — лейтмотив «Единорог», где прихода Мэриан также ждут, потому что ей отведена важная роль в спектакле о таинственных узниках замка Гейз.

Оказавшись в доме, герой начинает путешествие в собственное подсознание — фаулзовская Миранда Грей познает себя в романе «Коллекционер», мердоковская Мэриан начинает путешествие к настоящей себе в романе «Единорог», фаулзовская Ребекка раскрывает свою истинную

сущность, попав в таинственную пещеру в романе «Причуда». Роза Кип в мердоковском «Бегстве от волшебника» также раскрывается в неожиданном ракурсе именно в доме Миши Фокса, а для Чарльза Эроуби, главного героя романа «Море, море», дом заключает в себе все его прошлое с главными действующими лицами и требует переосмысления своих поступков. Но здесь – вне зависимости от «готического» смысла пространства важным является противопоставление двух категорий – свое и чужое. Пользуясь определением Ю. Кристевой при анализе романа «Жан де Сентре», следует подчеркнуть, что иное, чужое, новое, диковинное пространство – это место испытаний героя<sup>72</sup>. Испытание в романах Мердок и Фаулза всегда выступает важным сюжетным мотивом и служит цели психологического взросления героя. Зачастую романный герой возвращается в исходную точку своих странствий («Волхв», «Единорог», «Море, море», «Бегство от волшебника») и путешествие в пространстве замыкается.

Готическое, пространство себе или иное, чужое сочетает противоположные свойства — физически замкнутое и отдаленное оно на самом деле не имеет истинных границ. Так несмотря на то, что в «Волхве», кажется, четко очерчены границы пространства, где происходят события — вилла Кончиса и ее окрестности, в спектакле Мага пространство — это иллюзия. В романе «Бегство от волшебника» Мердок изображает дом Миши как бесконечное пространство, в котором каждый из гостей Волшебника открывает новые и новые помещения.

В романе «Волхв» изображен греческий остров Фраксос, прообразом которого стал остров Спеце, где сам Фаулз преподавал в частной школе. Никаких следов реальных событий в романе, утверждал писатель, нет, хотя некий миллионер, купивший участок острова, существовал на самом деле, и Фаулз пишет в предисловии к «Волхву», что дважды мельком видел его на острове. В своем ироническом введении к роману писатель даже отметит, что

<sup>&</sup>lt;sup>72</sup> Кристева Ю. Избранные труды. Разрушение поэтики. М. 2004. С. 572

«необитаемую часть Спеце воистину населяли призраки, правда, бесплотнее (и прекраснее) тех, что я выдумал».

Николас попадает на Фраксос случайно, откликнувшись на объявление о поиске учителя английского в школе лорда Байрона. Сотрудница Британского совета обещает Николасу, что остров — это рай земной, хотя и признается, что никогда там не была, но «так говорят». Обнаруживается и еще один странный факт — раньше с этой школой они не работали. Но Эрфе эти знаки не настораживают, ведь поездка в Грецию видится ему «выходом из тупика». В день, когда Николас решил уехать из Англии, происходит встреча с австралийкой Алисон — начало большой любви, с которой он не справится и ради которой не захочет пожертвовать будущими приключениями и впечатлениями.

Дом Кончиса на Бурани скрыт от посторонних глаз, его хозяин намеренно отдален от внешнего мира, не общается с соседями, которые, в свою очередь, рассказывают нелестную легенду о его прошлых злодеяниях во время войны. Для них Кончис — иностранец, сотрудничавший с немецкими оккупантами. Вилла — это часть острова, где время течет по своим законам, а пространство меняется в зависимости от планов режиссера. Декорации античной Греции с нимфами и сатирами сменяются сценами быта времен Первой мировой и потом без предупреждения возникают аллюзии на времена оккупации нацистов. Аллюзивно-метафорические сцены выстраиваются органично, театр тесно сплетается с жизнью, люди играют актеров и наоборот. Герои этих представлений щеголяют в нарядах и говорях на языке разных эпох. Здесь есть тайные тропы и «кулисы», откуда появляются актеры и загадочные места, где прячутся участники спектакля, организованного Магом. Николас тщетно пытается исследовать остров, чтобы объяснить волшебство происходящего с ним.

Выбор греческого острова как сцены для спектакля Кончиса символичен. Греция — это не только колыбель европейской культуры, но и пространство, буквально наэлектризованное мифом. Самый очевидный миф — поиск Орфеем своей возлюбленной (даже фамилия главного героя Эрфе намекает на это). При этом Ад, куда спускается Эрфе — это многосложное пространство, где ему в первую очередь необходимо найти себя самого, а впоследствии, уже освободившись из плена иллюзии, вновь обрести в реальном пространстве свою возлюбленную. «Остров Фраксос — символ внутреннего пространства Николаса, который необходимо определить и расшифровать, прежде чем герой сможет выйти за пределы своего "я" и установить настоящие отношения с другим человеком»<sup>73</sup>.

Подобно Николасу Эрфе героиня романа «Единорог» Мэриан также попадает в загадочный дом по объявлению. Ее прихода также ждут, и ей предстоит пройти сложный опыт осознания себя и границ своей и чужой свободы. Дом являет собой зеркало подсознания героя. Блуждая по дому как по лабиринту в поисках истины и правды, Мэриан словно пытается понять самое себя. В этих попытках она настойчиво ищет поддержки у обитателей Гейза, и этот путь полон ошибок и разочарований: каждый раз точка опоры оказывается мнимной и никто из них не может избавить героиню от гнетущего одиночества.

В мистическом доме как будто ничего и не происходит, но это внешнее бездействие оказывается мнимым. И намек на роковые события содержатся в самом первом описании особняка Гейз. Вид серого мрачного особняка с высокими узкими окнами вызывает у приехавшей Мэриан панику и дурные предчувствия. Она «была внезапно подавлена разрушительной паникой. Ее охватил страх от самой идеи приехать сюда. Но было и еще что-то большее. Скалы и утесы и фантастический дольмен и древние таинственные предметы вселяли ужас. Она ощущала, впервые в своей жизни, полностью изолированной и перед лицом какой-то опасности. Этот страх почти лишил ее сил»<sup>74</sup>. При этом она замечает, что «дом странным образом напоминает ее саму, и это вызывало

<sup>73</sup> Palmer W.J. The Fiction of John Fowles. P. 87

<sup>&</sup>lt;sup>74</sup> Murdoch I. The Unicorn. London, 1981. P.15

тревогу»<sup>75</sup>. Окружение дома в «Единороге» подчеркнуто безлюдно — с одной стороны это море, в котором нельзя купаться, потому что оно «забирает жизни людей», с другой — пустынная равнина. Недалеко от особняка находится страшное болото, которое тоже связано с гибелью людей.

Дом вызывает у Мэриан страх и любопытство, и это двойственное чувство роднит ее с героиней романа Анны Радклиф «Удольфские тайны», где Эмилия, заключенная в замке как в тюрьме, испытывает навязчивый страх, проходя по огромным коридорам и заброшенным комнатам, но в то же время ее словно тянет приоткрыть тайну этого странного дома и его обитателей. В первую минуту замок Удольфо пугает ее своим суровым видом. «Безмолвное, одинокое, величавое оно как бы царило над всем окружающим и сердито хмурилось на всякого, кто осмелился бы подойти к нему... Пустынность и мрачность этих лесов вызывали страшные картины в ее воображении... Мрачный двор, куда она въехала, подтверждал это впечатление, и ее чуткое воображение рисовало ей всякие ужасы» 76.

Дом в неоготической прозе становится лабиринтом смыслов и возможностей, которые приходится разгадывать героям. При этом Мэриан, как и Николас в «Волхве», бродят в лабиринте, думая, что имеют в руках нить Ариадны, но все нити оказываются ложными. Пытаясь разгадать тайну странных взаимоотношений пленников Гейз, Мэриан погружается в атмосферу противоестественных страстей. Особняк Гейз — это пространство, где все преступают нормы морали. Здесь было все — и однополая любовь, и прелюбодеяние, и тирания. Все эти отступления от нормы напрямую связаны с замкнутым пространством дома, его отдаленностью от остального (обитаемого) мира.

Как отмечал Ц. Тодоров в «Введении в фантастическую литературу», анализируя ряд готических романов, в фантастической литературе нередки «примеры различных трансформаций любовного влечения». Это

<sup>&</sup>lt;sup>75</sup> Murdoch I. Ibid. P. 29

<sup>&</sup>lt;sup>76</sup> Радклиф А. Удольфские тайны. Спб.: Азбука, 2010. С. 258-259

гомосексуальная связь, инцест или «любовь больше, чем вдвоем». «Правда, большая их часть не имеет ничего сверхъестественного, но представляется "странной" в социальном аспекте»<sup>77</sup>. Пространство дома в «Единороге» насыщено отголосками таких страстей, и дом словно изнемогает под тяжестью эмоциональных бурь, свидетелем которых ему невольно приходится быть.

Мэриан чувствует себя измученной, пытаясь сопротивляться странной атмосфере дома Гейз. Вне дома в романе практически ничего не происходит. Но есть еще один дом, из которого наблюдают за домом Ханны и ждут перелома. Дому Крин-Смит противопоставлен другой особняк, где подчеркнуто безмятежно живет старик Лежур с дочерью и сыном и где единственное громкое событие — попытка Дэниса соблазнить Элис оказывается в итоге плодом ее фантазии, а не фактом. Но за этой безмятежностью скрывается пристальное внимание к происходящему в особняке Гейз. Трагедия, которая случится в доме Ханны, мгновенно эхом отзовется в доме Лежуров — Филипп покончит жизнь самоубийством.

Полон противоестественных страстей и дом, куда переселяется со своей семьей священник Карел Фишер в романе «Время ангелов». Здесь отец совершает инцест с собственной дочерью, а ее сестра испытывает нездоровое влечение к ней. Обитатели дома утратили веру, перешагнули границы табу и вступили в противоестественные отношения. Словно загнанные звери томятся они в доме-тюрьме, однако, больше всего боятся покинуть его.

Дом погружен во тьму, эта тьма буквальна — здесь мало света, закрыты окна, но одновременно тьма является и аллегорией. Маркус, родной брат Карела, пишет книгу «Мораль в мире без Бога» и говорит о том, что «Те, кто приблизился к Богу, говорят о темноте, даже, скорее, о пустоте. Символы разрушаются. В этом есть глубочайшая правда. Служение Богу должно быть лишено украшений, это в каком-то смысле, служение во имя Hичто» $^{78}$ . Но едва

 $<sup>^{77}</sup>$  Тодоров Ц. Введение в фантастическую литературу. М.: Дом интеллектуальной книги, 1999. С.108  $^{78}$  Murdoch I. The Time of the Angels. Frogmore, St. Albans, 1978. P. 90

ли обитатели дома стремятся приблизиться к Богу, скорее — они ищут покоя, освобождения от навязчивых призраков прошлого.

Атмосфера страха наполняет дом. Ощущение собственной бесприютности и беззащитности бросает обитателей особняка в объятия друг друга, но при запретном сближении они как одинаково заряженные частицы отталкиваются и каждый замыкается в своем непреодолимом одиночестве. Близость, возникающая между Карелом и Пэтти, а потом между Пэтти и Евгением — иллюзия. Каждый из них боится своего прошлого и не может его забыть. Пэтти осознает, что даже всесильный Карел испытывает страх — ему везде мерещатся крысы и мыши. «Карел был очень напуган и сам был источником страха, ощущавшегося буквально физически»<sup>79</sup>.

Одна из центральных сюжетных линий романа — кража иконы с изображением Троицы — крайне символична. Настоящее, в лице Лео Пешкова, грубо посягает на прошлое своего отца, которое олицетворяет эта икона. Она уже давно не связана с верой своего обладателя. «А вы христианин, православный?», — спрашивает Евгения Пэтти. «Нет, теперь нет. Теперь я никто» В Евгений остро переживает утрату иконы, но одновременно испытывает облегчение, понимая, что икона была лишь частью прошлого, о котором больно вспоминать. Но икона давала ему и «чувство собственности, чувство защищенности». В раздражении Лео обвиняет отца: «Я никогда не жил в настоящем доме. Откуда у меня могло взяться какое-то чувство собственности?» В собственности?»

Дом в романе «Время ангелов» представляет собой неприступную крепость — едва ли не каждый день его двери осаждают непрошенные гости и каждый раз им не дают перешагнуть порог дома, нарушить его тайну. Маркусу, родному брату Карела, приходится как вору пробираться в дом через угольный подвал, пытаясь восстановить контакт с его обитателями. «Он почувствовал,

<sup>&</sup>lt;sup>79</sup> Ibid. P. 32

<sup>&</sup>lt;sup>80</sup> The Time of the Angels. P. 53

<sup>&</sup>lt;sup>81</sup> Ibid P 110

что попал в засаду. Он вцепился в стену и ощутил, как бьется зловещее сердце внутри дома. Оно разрасталось над ним, нависало и исчезало в тумане»<sup>82</sup>.

К дому примыкает церковь, куда Карел назначен священником. Однако в действительности церкви не существует, после бомбежки от нее осталась только колокольня. Это — предупреждающий знак, словно трещина на доме Ашера в новелле Эдгара По, предсказывающая трагическую развязку. Финальной нотой романа станет разрушение дома и этой колокольни. «Все кончилось, дом рухнул», повторяют герои романа. Вместе с разрушением дома отступают призраки прошлого, перед которыми были бессильны его обитатели. Даже туман, настойчиво укрывавший дом от остального мира, рассеивается. Воздух становится прозрачным, а небо — солнечным. «Дом превратился в раковину, загадочное пространство которой скоро станет пустотой. Скоро он станет только воспоминанием. И в самом деле, под бледными лучами солнечного света он уже был похож на воспоминание. Он казался нереальным, будто и не существовавшим вовсе, как цветная фотография, показанная в темной комнате» 83. Этот финал словно повторяет последний эпизод романа «Единорог», когда пелена наваждения спадает, и герои освобождаются из плена своих фантазий.

Дом в готическом романе чаще всего неразрывно связан с некоей тайной. Такой тайной в романе «Время ангелов» становится Элизабет, мнимая племянница Карела, а в действительности — его родная дочь. Даже не все обитатели дома знают о ее существовании. «Они все привыкли скрывать Элизабет, хранить ее при себе как тайное сокровище»<sup>84</sup>. Мюриэль постоянно думает о том, что заточение Элизабет, томимой какой-то непонятной болезнью, противоестественно и, подобно Мэриан из романа «Единорог», одержима идеей спасти сестру из заточения. «Не должны ли они, пока не будет слишком поздно, сбежать? — размышляет Мюриэль. Мюриэль удивилась, насколько сильно

 <sup>82</sup> Ibid. P. 71
 83 The Time of the Angels. P. 216
 84 Ibid. P. 96

свыклась с этой метафорой. Откуда именно им нужно вырваться? Чего она боялась здесь, что заставляло ее мечтать о побеге, об избавлении, о каком-то шоке, который бы разрушил барьеры и пролил бы луч света на эту темноту?»<sup>85</sup>

Миф о прекрасной принцессе, которая «живет в других мирах, других измерениях» перекликается с легендой о Ханне Крин-Смит в романе «Единорог». «Элизабет всегда была нежным, чистым сердцем этого дома, сутью его невинности» думает о ней Мюриэль. Эта невинность и чистота тяготит Мюриэль, и она решает, что в этой «неготовности к встрече с миром» есть что-то аномальное. Элизабет ограничивают не только стены дома, но и корсет, который она вынуждена носить из-за болезни позвоночника. Этот корсет становится наваждением Мюриэль, и она постоянно думает о том, чтобы «притронуться к Элизабет, ощутить его». Мюриэль обнаруживает щель, в которую можно заглянуть в комнату Элизабет и проникнуть в ее тайну.

В реальности невинность Элизабет оказывается фикцией. Она оказывается «сновидцем, прядущим свою паутину», которая опутывает всех, кто с ней близок. Метафорический смысл этого разоблачения можно понимать таким образом, что Элизабет — это та истина, которую боятся осознать пленники дома. Не случайно Карел в разговоре с Маркусом говорит: «И если они (философы. — Ю.Л.) сквозь какую-то щель в поверхности (курсив мой. — Ю.Л.) улавливали истину, они тотчас бежали к своим столам, они трудились старательнее, чем когда-либо, чтобы объяснить, что это не так, чтобы доказать, что так не может быть» 88. Таким образом, истина оказывается не только непостижимой, но и непосильной для осознания.

В романе «Бегство от волшебника» дом предстает одновременно как плен и как территория, беззащитная перед вторжением чужих людей. Но несмотря на противоположность этих функций дом олицетворяет собой бессознательное героев.

<sup>85</sup> Ibid. P. 96

<sup>86</sup> Ibid. P. 170

<sup>&</sup>lt;sup>87</sup> Ibid. P. 37

<sup>88</sup> The Time of the Angels. P. 164

Пленом становится дом портнихи Нины: по негласному соглашению со своим покровителем Мишей Фоксом она не может его покинуть. Даже ее бегство, вызванное страхом быть арестованной за незаконное проживание на территории Англии, не состоится: единственным выходом из дома становится окно, откуда Нина выбросится, покончив жизнь самоубийством. Нина не склонна к рефлексии и поиску ответов на вопрос, почему она добровольно согласилась на роль узницы, однако, очевидно, что жестокий протекционизм Миши освобождает ее от необходимости поиска своего места в мире и познания своей сущности, потому что для этого у нее нет моральных сил.

Моральную слабость проявляют Роза и Хантер Кип, которые не способны противостоять вторжению одного из братьев Лисевичей в свой дом. Любопытно, что Лисевичи как и Нина — незаконные мигранты в Англии, но в отличии от нее, они агрессивно отвоевывают пространство для себя. Поселяясь в доме Розы и Хантера, поляк ничего не требует и не угрожает, но само его присутствие становится безмолвным знаком грядущей беды.

Мотив незаконного проникновения в чужой дом реализуется и в другой сюжетной линии романа — городские власти решают сломать стену сада в доме Рейнборо. И снова герой не оказывает никакого сопротивления, не пытается отстоять свою территорию, а выбирает путь отступления перед силой — покидает свой дом.

Ключевая пространственная функция в хронотопе романа «Бегство от волшебника» принадлежит Мишиному дому, образ которого отсылает читателя к первым страницам романа, где Анетта в колледже слушает историю о Минотавре и сочувствует ему. «Этим Мердок вводит в роман очень важную тему невинных страданий, — указывает в своей монографии Рабинович. — Позже Миша предстает в роли Миноса, богатого и жестокого царя, ежегодно требующего в жертву молодых девушек и юношей, чтобы отомстить за старые обиды. Его дом подобен дворцу Миноса, в подвале роскошного здания расположен мрачный лабиринт — в нем Минотавр-Калвин печатает

непристойные снимки, чтобы использовать их для бесчестных целей. Роль Тесея мог бы выполнить Хантер, но Мердок не обязана следовать мифу: когда Хантер вступает в борьбу с Калвином в темном подвале без помощи Ариадны, он, а не Калвин терпит поражение» <sup>89</sup>. Это столкновение становится роковым предзнаменованием драматических событий на приеме у Миши, куда приглашены все участники придуманного ИМ Внутреннее спектакля. пространство дома Миши Фокса загадочно и запутанно под стать своему хозяину. В комнате, где собираются гости, нет окон, и это возбуждает всеобщее любопытство. Высказываются догадки о предназначении этой части дома — то ли это секретная лаборатория, то ли хранилище незаконно приобретенных предметов искусства.

Каждый из присутствующих подозревает, что Миша ведет какую-то игру, но цель ее никому непонятна. Эта вовлеченность в игру против своей воли и непонимание ее правил усиливает психологическое напряжение и позволяет бессознательным страхам героев вырваться наружу. Психологическое напряжение достигает своего пика в тот момент, когда Калвин показывает некие снимки одному из гостей. Герои сбрасывают маски, обнажая свои истинные лица, и вступают в открытый конфликт.

### 2.3. Дом как тюрьма

Дом может быть не просто таинственным и притягательным своей загадочностью пространством, но и пленом, тюрьмой. Таков сквозной мотив романа «Коллекционер», позволяющий Фаулзу выстроить два плана — внешне свободный, но морально убогий Клегг и заточенная в подвале, но внутренне свободная Миранда. Мотив заточения прекрасной девушки в страшном доме в романе «Коллекционер» напоминает нам об «Удольфских тайнах», где Эмилия томится в замке Удольфо в плену у Монтони с той лишь разницей, что его владелец добивается от девушки денег, а не любви. Эмилии удастся бежать из

<sup>89</sup> Rabinovitz R. Iris Murdoch. N-Y-London: Columbia University Press, 1968. P.16

замка, попытки Миранды Грей вырваться на свободу оказываются безуспешными и она погибает в доме-тюрьме.

Дом в «Коллекционере» изображен таинственным и заброшенным. «Дом и точно выглядел очень старым, белый с черными балками, крыша старинная черепица. Стоял он совсем на отшибе», — описывает первое впечатление от будущей тюрьмы Миранды ее похититель. Наличие длинного подвала в доме, в котором будет томиться Миранда, объясняется двумя догадками. Первая — в нем была когда-то тайная католическая молельня. Вторая — убежище контрабандистов. А Клегг добавит после осмотра подвала, будто уже предугадывая трагическую судьбу своей жертвы: «Мороз подирал по коже, и чувство такое, будто в склепе замурован». В финале романа, когда Миранда уже мертва, Фаулз нагнетает атмосферу ужаса — Клеггу мерещатся привидения. «Она была там. Лежала в абсолютной тишине. Я дотронулся до нее. Она была настолько холодна, что я оторопел...Вдруг что-то зашевелилось в другом конце подвала, у двери. Должно быть, сквозняк. Что-то сломалось во мне, я потерял голову, я бросился вон, упал на ступеньках в наружном подвале и прочь. Я запер дверь вдвое быстрей и вбежал в дом, закрыв все двери и затворы» <sup>90</sup>.

Характер ограниченного и замкнутого пространства обуславливает трагическую судьбу пленницы. «Замкнутость становится эпически наглядным проявлением одного из главных элементов готической поэтики: заключение героя в непреодолимые рамки обстоятельств — и шире — фатума, отсутствие какой бы то ни было свободы воли с его стороны: Монсада, Иммали-Исидора у Метьюрина и Аделина у Радклиф, понуждаемые принять постриг, Вивальди в "Итальянце" и тот же Монсада, брошенные в тюрьму инквизиции за преступления, которых они не совершали, даже Франкенштейн, не способный противостоять зову своего естественно-научного гения» 91.

<sup>90</sup> Fowles J. The Collector. New York, 1980. P. 249

 $<sup>^{91}</sup>$  Заломкина Г. В. Пространственная доминанта в готическом типе сюжетного развертывания http://vestnik-samgu.samsu.ru/gum/1999web3/litr/199930602.html

Особенности моделирования пространства в «Коллекционере» связаны с важной темой романа — противопоставление *Few* и *Many*, которых олицетворяют собой Миранда и Клегг. «В «Коллекционере я попытался через притчу проанализировать некоторые результаты такой конфронтации. Клегг, похититель, он совершил зло, но я попытался показать, что это зло во многом, если не целиком, результат плохого образования, убогого окружения, сиротства: все факторы, которые он не мог контролировать. Короче говоря, я попытался утвердить условную *невиновность* Многих. Миранда, его пленница, также как и Клегг, не властна над обстоятельствами своей жизни: у нее благополучные родители, возможность хорошего образования, природная сообразительность и интеллигентность. Но это не значит, что она совершенна. Совсем нет — она заносчива в своих идеях, она, как и многие студенты университета — резонер и свободолюбивый сноб. Если бы она не умерла, она могла стать лучше, стала бы одной из тех, в ком остро нуждается наше общество.

Фактическое зло, носителем которого изображен Клегг, победило потенциальное добро в Миранде. Я не хотел сказать этим, что я вижу будущее в мрачных красках, или — что некой драгоценной элите угрожают полчища варваров. Я всего лишь хотел сказать, что... если мы не признаем, что мы не рождаемся равными, хотя мы равны в своих человеческих правах, Многие не освободятся от ложного тезиса о своей неполноценности, а Немногие — от ложной посылки о том, что биологическое превосходство — это уровень существования вместо того, чтобы осознать, что в реальности это уровень ответственности — наш мир никогда не станет ни справедливее, ни счастливее» 92.

Антитеза «Многие-немногие» обуславливает вертикальную организацию пространства в романе «Коллекционер». И эта вертикальность отражает противоборство контрастов, которые заложены в характерах главных героев.

<sup>92</sup> The Aristos. P. 10

\_

Первый контраст — «верх-низ», причем символично то, что Клегт — представитель социальных низов, оказывается на верху дома, как бы возвышаясь над своей жертвой, а духовно превосходящая его Миранда, заключена в подвале и никакими уговорами не может добиться от своего мучителя разрешения жить в светлых комнатах. Второй контраст — «светтьма». Миранда физически страдает от отсутствия воздуха и света в подвале, но метафорически сама является источником света. Третий контраст — «свободаограничение». Подвал — это символ ограничения свободы, а остальной дом — это символ простора. Дом стоит на отдалении, перед ним значительное открытое пространство, словно бесконечность.

Свободолюбивая Миранда насильно заключена в помещении, прямо противоположном складу ее натуры — активной, творческой, жизнелюбивой. Ограниченный в своих интересах, ее тюремщик населяет пространство дома неживыми предметами искусства и роскоши. «Какая красивая, прелестная комната, — говорит Миранда, — жестоко забивать такую комнату всяким хламом. Какая гадость!.. Эти претенциозные лампы на стенах ужасны и фарфоровые утки... — этого еще не хватало!». Но Клегг, случайно разбогатевший и получивший возможность покупать дорогие вещи, не дотягивает до уровня своего дома. «Дом этот очень старый и у него есть душа, — возмущается Миранда. — И вы не можете делать с ним, то, что сделали, в этих комнатах жили столько людей. Неужели вы не понимаете это?» 93.

На первый взгляд, романное пространство в «Коллекционере» ограничено домом Клегга, но это ограничение условно. По мере развития романа читатель наблюдает эффект «растяжения пространства». Начиная вести дневник, Миранда в основном описывает свое заточение и отчаяние от невозможности вырваться на свободу, главный элемент ее повествования — диалоги с Клеггом и ремарки относительно его убожества и моральной ограниченности. Она

<sup>&</sup>lt;sup>93</sup> Fowles J. The Collector. P. 51 В интервью с Джоном Фаулза с элементами эссе Наталья Ренгольд анализирует роман как метафору «двоих на плоту», где оба героя зажаты условностями своей среды, и их конфликт олицетворяет собой непримиримый конфликт искусства и действительности (см. Рейнгольд. Мосты через Ла-Манш. С. 172-173).

пытается изучать своего мучителя, старается понять его цели, но это ей не удается. Тогда она начинает изучать самое себя, погружается в свои воспоминания и, продолжая находиться в подвале, мысленно переносится в места, где она была счастлива. Таким образом, границы замкнутого пространства расширяются, Миранда символически раздвигает их, проходя путь самопознания <sup>94</sup>. Читатель наблюдает переход от «замкнутого» к «психологическому» пространству — внутреннему миру героини.

Ключевой прием романа «Коллекционер» — двойственность восприятий происходящего, зеркальность мировоззрений героев, которые в первую очередь отражаются в характеристике дома. Отдаленный от города особняк — это тюрьма для Миранды и единственно приемлемый мир для существования Фредерика. В этом мире он всемогущ, и осознание этой силы позволяет выйти наружу всем его извращенным инстинктам. В романе вывернута наизнанку модель сказки — «в сказке герой освобождает героиню из плена, в романе замок-тюрьма» <sup>95</sup>. Миранда герой-захватчик, пытается его бежать ИЗ заключения, но, в конечном счете, погибает. Пространство не сможет подавить все физические силы. Смерть дух, НО отнимет торжествует, безнаказанность зла вдохновляет Фредерика на новые похищения.

Дом как плен для недоступной возлюбленной — сквозной образ романа Айрис Мердок «Море, море». Однако, в отличие от Клегга, главный герой романа Чарльз Эроуби жаждет одиночества, чтобы предаться воспоминаниям. Фатум вопреки героя вовлекает воле его центр драматического конфликта.

В доме, где герой искал уединения, его преследуют «призраки прошлого» в лице людей, которые, словно сговорившись, нарушают его одиночество и заселяют его дом, вмешиваясь в его жизнь и требуя ответственности за

<sup>&</sup>lt;sup>94</sup> «Вспоминать — совсем не то, что размышлять, перемещаться в пространстве мысли, - отмечал Хосе Ортега-и Гассет, анализируя повествовательную технику Марселя Пруста. - нет, воспоминание — это спонтанное разрастание пространства». (Ортега-и-Гассет Х. Время, расстояние и форма в искусстве Пруста//Ортега-и-Гассет Х. Эстетика. Философия культуры. М.: Искусство, 1991. С. 185

<sup>95</sup> Красавченко Т.Н. Реальность, традиции и вымысел в современном английском романе. С. 140

причиненное им зло. Прошлое обрушивается на Чарльза всей тяжестью совершенного им зла, требуя отчета за свои поступки именно тогда, когда он хочет реинкарнировать самую невинную и сентиментальную его часть. Однако именно она — его первая несбывшаяся любовь — ускользает от Эроуби, тогда как все другие настойчиво требуют повторения. Столпотворение героинь его бывших романов, друзей и приятелей доводит ситуацию до абсурда. Чем больше Чарльз стремится к уединению, тем сильнее разрастается круг покинутых им людей. Они самовольно приезжают к нему в дом и требуют внимания.

В романе «Море, море» доминирует горизонтальная ориентация пространства. Дом как основной топос противопоставлен морю. Замкнутое пространство дома и открытое пространство моря взаимодействуют на протяжении всего сюжета. По мере того, как дом перестает быть местом уединения и тишины, нарастает беспокойство моря. Предупреждение об опасности, исходящей от внешне спокойного моря, окажется роковым — в нем погибнет сын Хартли и едва не погибнет сам Чарльз. Это станет кульминацией конфликта между героями, оказавшимися внутри одного дома.

Питер Конради называет роман «Море, море» рассказом о «навязчивой идее», в котором «сплетены море и отгороженное место, преследуемая дева, взаимопроникновение магии, религии и поиска добродетели — все эти темы достигают определенной кульминации. Одновременно готическая клаустрофобия сочетается с великолепными открытыми пространствами. Море — главное из них, и как образ обладает показательной универсальностью» <sup>96</sup>.

Попытка Чарльза возродить в этом доме свою первую любовь приводит к трагедии. Пытаясь спасти Хартли из тюрьмы ее несчастного брака, Чарльз сам не осознает, что хочет дать ей свободу против воли. Описание состояния заточенной в доме Хартли — одно из самых эмоциональных мест романа. «Лицо было багровое, залитое слезами, изо рта текла слюна. Ее голос, хриплый,

\_\_\_

<sup>&</sup>lt;sup>96</sup> Conradi. P. 230

пронзительный как у смертельно испуганного человека, издавал какие-то безумные звуки — протяжное "а-а-а", переходящее в быстрые всхлипы "ой-ойой", потом опять вопль; и так снова и снова, точно человеческое создание попало под власть некой демонской машины. Мной овладел ужас, страх, какойто брезгливый стыд, стыд за себя, за нее. Я не хотел, чтобы Титус и Гилберт услышали эти жуткие ритмичные звуки, этот разгул агрессивной скорби. Я надеялся, что они далеко, среди скал, распевают свои песни. Я крикнул: "Хватит! Хватит! "Хватит!" Я чувствовал, что еще минута — и мной овладеет буйное помешательство, мне нужно было утихомирить ее, даже если для этого придется ее убить, я опять встряхнул ее, заорал на нее, бросился к двери, вернулся. Я никогда не забуду это лицо, эту маску и чудовищно жестокую ритмичность этих звуков...» $^{97}$ . Ольга Кеньон сравнивает тему похищения возлюбленной в «Море, море» с аналогичной в «Пленнице» Марселя Пруста. «Чарльз, как и герой "Пленницы" возвышает собственное "я", игнорируя "я" другого человека... Он оказался способен любить только сотворенный своим воображением образ»<sup>98</sup>.

Предвестником несчастья в романе становится ужасное видение, явившееся Чарльзу из морских глубин. Подобно тому, как Манфреда на первых страницах романа «Замка Отранто» смертельно напугала гигантская рыцарская перчатка, так и Чарльза в романе «Море, море», словно предсказывая неумолимое возмездие, преследует образ сверхъестественного чудовища. Все возможные объяснения появления ИЗ морских глубин безобразного змееподобного чудовища оказываются не слишком убедительными (в том числе, и самое правдоподобное, с точки зрения Чарльза — употребление в прошлом наркотика). Как образ гигантской перчатки предсказывает наказание Манфреду, так и образ фантастического чудовища — знак для Чарльза о том, что грядут трагические события. Чарльз сам станет чудовищем, внезапно

Murdoch I. The Sea, the Sea. London.,1980. P. 305-306
 Kenyon Olga. Iris Murdoch //Kenyon O. Women Novelists Today. N-Y.: St' Martin Press, 1988. P. 40

возникающим в жизни своей возлюбленной Хартли и своим появлением разрушающим ее обыденную жизнь.

Ужас, вызванный видением морского чудовища (а monster, rising from the waves), будет преследовать Чарльза в течение всего повествования. «Шок и ужас увиденного на какое-то время парализовали меня» признается он. Увидев чудовище в первый, еще спокойный период жизни у моря, Чарльз увидит его повторно в момент, когда будет тонуть в море и чудом избежит смерти благодаря своему брату.

Дом в «Море, море» во многом напоминает особняк Гейз из «Единорога» — это пространство хаоса, где переплетены множество судеб, и развязать этот гордиев узел способна только настоящая трагедия. В преддверии судьбоносных событий главный герой романа Чарльз указывает на знаки, предупреждающие об опасности. Подобно тому, как в доме диккенсоновской миссис Кленнэм происходят необъяснимые явления, дом Чарльза тоже полон шорохов и скрипов. «Так что, лежа ночью в постели, я без труда могу вообразить, что слышу осторожные шаги на чердаке у себя над головой или что занавеска из бус тихо постукивает, потому что кто-то украдкой проскользнул сквозь нее». Однако таинственные вторжения в дом произойдут не в воображении главного героя, а наяву. Сначала кто-то, проникнув в дом, разбивает старинное зеркало. Потом Чарльз видит лицо, смотрящее на него сквозь стекло из внутренней комнаты, и увиденное «поражает ужасом». «Не слишком ли много фантастики, — размышляет в своем дневнике Чарльз. — Драконы, полтергейсты, лица в окнах!». После, подходя к дому вечером после прогулки, Чарльз видит, что «в одном из нижних окон что-то движется». Преодолев страх, Чарльз входит в дом и снова видит фигуру, которую принимает за привидение, «призрачную хозяйку этого дома». Но фигура оказывается не призраком, а одной из брошенных им в прошлом любовниц и демоном, преследующим его в будущем — актрисой Розиной.

<sup>99</sup> The Sea, the Sea. P. 19

Дом выполняет функцию тюрьмы и в романе «Дитя слова». Хилари Берд, подобно Родерику Ашеру, похоронившему заживо свою сестру и отрепетировавшему тем самым свою собственную смерть, заставляет свою сестру жить одинокой жизнью в квартире, где ей позволено принимать только брата. Он запрещает себе и ей даже мечтать о возможном личном счастье, таким образом, символически наказывая себя за преступление, совершенное в прошлом.

#### 2.4. Пространство — хранилище тайных знаний

В романе Фаулза «Причуда» ключевым пространственным компонентом становится не дом или замок, а заброшенная пещера, где происходят таинственные и фантастические события. Пещера таит в себе опасность, но это не останавливает героев. Характеристика пространства как «опасное» и «темное» крайне важна в традиции готического романа. «Подобное сюжетное развертывание пространства связано с еще одной специфической особенностью готической психологии — характерным стремлением к запретному знанию, к исследованию явлений, заведомо таящих опасность» 100. Действительно. стремление к запретному знанию толкает Ватека и Мельмота на сделку с дьяволом, а Франкенштейн посягает на тайны мироздания, создавая подобие человека. Главный герой «Причуды» мистер Бартоломью также стремится познать некую тайну, в чем он признается своему спутнику. «Древние знали тайну, за которую я готов отдать все, что у меня есть. Они знали собственный меридиан жизни, а я свой только ищу. В остальном они жили в темноте, но этот великий свет им был ведом; я же живу при свете и гоняюсь за призраками» 101, объясняет цель своего путешествия Бартоломью.

В пещеру входят трое: мистер Бартоломью, его слуга Дик и Луиза, а выходят, точнее, выбегают, объятые ужасом только двое — Луиза и Дик.

 $<sup>^{100}</sup>$  Заломкина Г. Пространственная доминанта в готическом типе сюжетного развертывания//Вестник СамГУ, 1999 №3 <a href="http://vestnik-samgu.samsu.ru/gum/1999web3/litr/199930602.html">http://vestnik-samgu.samsu.ru/gum/1999web3/litr/199930602.html</a>

Fowles J. A Maggot. L.: Vintage Classics, 1996. P. 148-149

Мистер Бартоломью бесследно исчезает. Сначала пещера описывается только снаружи, потому что Джонс, который о ней впервые рассказывает, внутрь нее заходить боится. К пещере ведет «скверная тропинка», по которой не каждый конь сможет забраться. Место вокруг пещеры голое, ни одного деревца и заброшенное. Сама пещера «черная» и из отверстия в пещере идет смрадный дым. Позже помощник следователя найдет пещеру и во многом подтвердит описание Джонса, только кроме внешнего облика опишет и внутренний. Описание пещеры дается математически точно: она имеет пятнадцать шагов в ширину, высота в два человеческих роста и сорок шагов вглубь. В ее своде только одно отверстие, но вылезти из него взрослый человек не сможет. Внутри пепел. OT которого действительно идет «странный напоминающий запах серы или купороса. Близ пещеры также есть пепелище диаметром в сорок шагов и запах его магически притягивает овец из стада пастуха. Но даже химический анализ этой земли не даст разгадки о том, что же было сожжено здесь.

Пастух также скажет, что местные жители это место не жалуют, потому что пещера имеет скверную историю из-за разбойников, обитавших здесь ранее. Впрочем, пастух, с которым общается помощник следователя, рассказывает страшное предание о длинном «чертовом» камне рядом с пещерой, где человек сумел одурачить дьявола. Потребовав у человека в жертву сына 102, он вместо этого едва не получил дубинкой по голове и после такого гостеприимства дьявол свою наглую рожу сюда больше не показывал. Фаулз сознательно все сильнее запутывает следователя и вместе с ним читателя, которые даже после этого не приближаются к разгадке того, что произошло.

О том, что произойдет в пещере, последует два рассказа. Сначала Джонс перескажет рассказ Луизы (Ребекки), потом она сама на допросе расскажет совершенно противоположную историю событий. Таким образом, читателю

 $^{102}$  Ироническая аллюзия на ветхозаветный сюжет о жертвоприношении Авраама

будут представлены две равноправные версии произошедшего в пещере — «дьявольская» и «божественная». В «дьявольской» истории Ребекки будет сам Сатана, и ведьмы, а мистер Бартоломью, до сих пор представленный читателю в самых положительных красках, вдруг окажется участником зловещих экспериментов мистического характера. Ребекка расскажет, что первая встреча с Сатаной произошла однажды во время путешествия и его темная фигура была похожа на огромного арапа в черной епанче.

Обряды, которые совершаются в пещере, одновременно описаны в мистическом и ироническом ключе. Так дьявол, сочетает браком мистера Бартоломью с ведьмой, но для благословения подставляет свое седалище. После обряда все участники «предались непотребству, подобному тому, что устраивают ведьмы на своих шабашах» 103. Фаулз и здесь продолжает эксперимент с сочетанием несочетаемого: во время этого непотребства Луиза, напоенная неизвестным зельем, видит страшные картины человеческого злодейства и жестокости, при этом в одной из них узнает себя до падения. Эта картина становится точкой отсчета в ее духовном перерождении. В дьявольской галерее есть и картина, где множество червей гложут мертвую девушку и один из них — самый огромный — не выходит у Луизы из памяти. Эпизод с картинами человеческого садизма в «Причуде» перекликается с предфинальным эпизодом более раннего романа Фаулза «Волхв», когда попадает на импровизированный суд — в обоих романах утрированная жестокость и зло, увиденные героями, становятся началом их перерождения. Но реальная история духовного перерождения Ребекки происходит в совершенно иных декорациях, и не ведьмы встречают ее, а ангелы.

Выбор пещеры как пространства, где происходит кульминация романа и смена главного героя в «Причуде» не случаен, если вспомнить о значении этого символа. Эпизод романа Фаулза прямо апеллирует к знаменитой притче

<sup>103</sup> A Maggot. P. 260

Платона из трактата «Государство», где Сократ объясняет Главкону, что образ пещеры — это метафора человеческого знания. «Та пещера, в которой люди связаны и видят только тени вещей, есть мир, подлежащий чувствам; падающий в пещеру блеск огня есть солнце, которого лучи озаряют вселенную...восхождение к предметам выспренним есть тревожный порыв нашей души — оставив вещи земные возлетать к предметам доступным только уму, в созерцании их находить свое удовольствие...» 104. Описывая это, Сократ задает Главкону вопрос, который является краеугольным камнем не только философии Платона, но и мировоззрения Фаулза и Мердок — это вопрос о границе истинной и иллюзорной реальности в человеческой жизни.

Также в контексте романа «Причуда» важно и психологическое значение символа «пещера». Пещера напрямую связана с природой женщины. В системе архетипов Юнга пещера носит матриархальный характер, это пространство, подвластное женщине, способной к сотворению жизни. Поэтому, возможно, не случайно, что именно в пещере происходит перерождение Ребекки и смена главного действующего лица: со сцены исчезает Бартоломью, акцент повествования смещается на судьбу Ребекки. Его уход можно понимать символически, как постижение тех знаний и тайн, к которому он стремился и ради которого затеял это странное путешествие.

Исчезновение Бартоломью, которое всеми будет воспринято как смерть, вводит важную для готического романа связь дома (в данном случае — пещеры как фабульного аналога дома) и убийства (самоубийства). В романе «Бегство от волшебника» тема самоубийства возникает дважды. Как и портниха Нина счеты с жизнью пытается свести Анетта, только она это делает вне дома. Ее несостоявшееся самоубийство вне дома зеркально отражает трагическую судьбу Нины. В романе «Единорог» постоянно говорится о том, что если Ханна покинет дом, то она погибнет, и это предсказание сбывается. Но перед тем, как покинуть дом и погибнуть самой, Ханна убивает в доме своего тюремщика

. .

<sup>&</sup>lt;sup>104</sup> Платон. Государство. М.: URSS, 2012. С. 347-348

Скоттоу. В доме, зеркально противопоставленному Гейз, происходит самоубийство Филиппа Лежура. В «Коллекционере» Миранда находит свою смерть в доме Клегга.

#### 2.5. Дом как граница фантастического и реального

Для классического готического романа важно понятие топонимической границы, разделяющий реальный мир и фантастический, разумное и безумное, замкнутое и открытое 105. Граница, указывает Ю.М. Лотман — важнейший тексте. топологический признак пространства в «Граница делит пространство текста на два взаимно не пересекающихся подпространства. Основное ее свойство — непроницаемость. То, каким образом делится текст границей, составляет одну из существенных его характеристик. Это может быть деление на своих и чужих, живых и мертвых, бедных и богатых. Важно другое: граница, делящая пространство на две части, должна быть непроницаемой, а внутренняя структура каждого из подпространств — различной. Так, например, пространство волшебной сказки отчетливо членится на «дом» и «лес». Граница между ними отчетлива — опушка леса, иногда — река (битва со змеем почти всегда происходит на «мосту»). Герои леса не могут проникнуть в дом — они закреплены за определенным пространством. Только в лесу могут происходить страшные и чудесные события» 106.

Неоготический роман сохраняет принцип разделения пространства на два противоположных — реальное и фантастическое. Однако структура фантастического усложняется: оно состоит из множества картин, которые создаются восприятием каждого из героев. Так фантастические события в

<sup>&</sup>lt;sup>105</sup> В готическом романе XVIII века граница часто обозначает собой предел, преодоление которого может угрожать жизни. В «Монахе» Льюиса церковь — это замкнутое пространство, в котором скрыты и усыплены инстинкты Абросио. Вырываясь за его пределы, монах перестает контролировать свое истинное «я» и вступает на путь преступлений. В данном случае не столь важно, что преступления он совершает под влиянием дьявола в обличии Матильды. Принципиально четкое разделение церковной и реальной жизни. Амбросио не выдерживает испытания человеческой любовью, губит свою душу и отвергается и церковью и обществом.

<sup>106</sup> Лотман Ю.М. Структура художественного текста. С. 220

«Причуда» совершенно пещере романе описываются двух противоположных интерпретациях, нужно выбирать но читателю не единственную правду. Аналогично структурировано И фантастическое пространство «Волхва» — его суть ускользает от однозначных оценок. В романе границы виллы Бурани замыкают волшебное пространство, где происходит инициация Николаса. В этом странном мире соединяются разные эпохи, добро и зло, правда и вымысел.

Здесь уместно вспомнить слова героя «Бегство от волшебника» Калвина Блика, которые он произносит в финале романа: «Одной-единственной правды нет, и вы прочитываете символы в соответствии со своими глубочайшими желаниями! Реальность — это шифр с множеством решений, и каждое из них — правильное» 107.

Дом в «Единороге» — это пространство, не подчиненное законам разума. Однако парадоксальным образом именно это ирреальное пространство является символом защиты для его обитателей, ведь покинуть это пространство, значит, утратить некое равновесие. И хотя в основе этого равновесия тайна и недосказанность, все герои, живущие в доме, странным образом зависят от него. На краю смерти оказывается после неудачной попытки вызволить из дома-тюрьмы свою возлюбленную Эффингам — он едва не погибает в болоте. Но при этом дом — это тюрьма для каждого из живущих в нем.

Искажение реальности связано только с «готическим» пространством особняка. За пределами дома магия бессильна: оставив его, Мэриан и Эффингам сразу же отдаются во власть скучно-привычной действительности. Эффингам «был ангелом, который набросил занавес на тайну, а сам оставался снаружи большом освещенном зале, откуда слышался грохот и доносились звуки повседневных разговоров», 108 — этим завершается роман.

На протяжении всего романа «Море, море» читатель наблюдает оппозицию «дом-море». И если изначально спокойствие дома

<sup>&</sup>lt;sup>107</sup> Murdoch I. The Flight from the Enchanter. Penguin books, 1969. P. 278

<sup>&</sup>lt;sup>108</sup> Murdoch I. The Unicorn. P. 270

противопоставлено неудержимой и даже страшной стихии моря, то постепенно дом превращается в страшный и неустойчивый мир, где герои обвиняют друг друга, угрожают, мстят, не желая простить ошибки в прошлом. А в море, едва не лишившем Чарльза жизни, в конечном счете, происходит своеобразный очистительный ритуал — прошлое отступает и перестает довлеть над настоящим героев.

#### 2.6. Характеристика времени в готическом» романе

И все-таки у пространства, как указывает Бахтин, в хронотопе пассивная роль, ведущая — у времени. Основная характеристика времени в готическом романе — его условная обращенность к прошлому. Умберто Эко так характеризует время в готапсе 109: «здесь прошлое используется как антураж, как предлог, как фантастическая предпосылка: среда, дающая свободу воображению. Поэтому действие готапсе не обязательно должно быть отнесено в прошлое. Для этого действия важно только разворачиваться не "сейчас" и не "здесь", а так, чтобы о "сейчас" и "здесь" вообще ничего не говорилось, даже аллегорически... Romance — это повесть о "где-то"...» 110. О том же в свое время иронически писал и Виктор Шкловский: «Время в готическом романе указывалось, но было совершенно условно: это нечто происходящее где-то в горах, между итальянцами, испанцами, в какую-то эпоху, точно указываемого, но только театрально представимого средневековья, характеризованного сводчатыми залами» 111.

<sup>10</sup> 

<sup>&</sup>lt;sup>109</sup> Romance как жанр, по определению Н. Фрая, содержит три стадии развития сюжета: этап опасного путешествия и незначительных первоначальных приключений; переломная схватка, обычно что-то вроде сражения между героем и его врагом, в котором или первый или они оба должны погибнуть; и возвеличивание героя. Мы можем назвать эти фазы ретроспективно, используя греческие термины − соперничество или конфликт, патетическое событие, или смертельная схватка и узнавание, или открытие, осознание героем своего статуса, даже если он не остался в живых <...> Этот поиск втягивает в конфликт два ключевых характера − протагониста, или героя и антогониста, или врага. Враг может быть ординарным человеком, но чем ближе готапсе к мифу, тем больше божественных черт приобретает герой и тем больше демонических − его враг. Форма готапсе − диалектическая, весь фокус конфликта направлен на героя и его врага, и читательские оценки тесно связаны с героем (Fry N. Anatomy of Criticism. Four essays. Princeton, New Jersey. 1973. P. 187). <sup>110</sup> Эко У. Заметки на полях «Имени розы». М.: Астрель: Corpus, 2011. С. 147-148

<sup>111</sup> Шкловский В. Повести о прозе. М.: Художественная литература, 1966. С. 286-287

Английский неоготический роман XX века отступает от этой условности. События, как правило, происходят в современной Англии (исключение — «Причуда», где события относятся к XVIII веку), но сама суть времени претерпела значительные метаморфозы.

В XX веке мы уже имеем дело не с ньютоновским линейным временем, движение которого соответствует стрелкам на часах, а с бергсоновским duree, которое, напротив, изменчиво и динамично, а самое главное — субъективно и потому, неизмеримо и неуловимо. Бергсон утверждает, что «в пространстве нет ни длительности, ни даже последовательности в том смысле, как понимает эти слова наше сознание: каждое из состояний внешнего мира, называемых последовательными, существует в отдельности, и их множественность реальна только для сознания, способного сначала их удержать, а затем их рядополагать в пространстве, внеполагая их одни по отношению к другим, — пишет Анри Бергсон в своей работе «Опыты о непосредственных данных сознания» (Essai sur les données immediate de la conscience). — Сознание удерживает их благодаря тому, что эти различные состояния внешнего мира порождают состояния сознания, взаимно друг друга проникающие, незаметно организующиеся в целое и соединяющие прошлое с настоящим актом самой этой солидарности» <sup>112</sup>.

До начала XX века господствовало понятие об абсолютном времени. «Иначе говоря, каждому событию можно было приписать число, называемое «временем», и все исправные часы должны были показывать одинаковый интервал между двумя событиями. Однако открытие постоянства скорости света для любого наблюдателя независимо от его движения привело к созданию теории относительности и отказу от идеи единственного абсолютного времени. Моменты времени для событий стало невозможно определить однозначным образом. Оказалось, что каждый наблюдатель имеет свою меру времени, фиксируемую его часами и вовсе необязательно, что показания часов разных

<sup>&</sup>lt;sup>112</sup> Бергсон А. Непосредственные данные сознания: Время и свобода воли. М.: Издательство ЛКИ, 2012. С. 88

наблюдателей сойдутся. Таким образом, время стало субъективным понятием, относящимся к наблюдателю, который его измеряет» 113. И если сегодня понятие о психологическом времени каждого участника событий является чемто само собой разумеющимся, то для середины XX века это стало революционным прорывом в его восприятии, что, в свою очередь, способствовало «укоренению кошмара в сознании, наглядно убеждая в его материальности» 114.

Анализируя и сопоставляя два ключевых романа XX века — «Улисса» и «Волшебную гору», Е.М.Мелетинский так характеризует новое осознание времени в современном романе: «...в обоих случаях с переносом основного действия вовнутрь сознания героев единство времени и места нарушается за счет выходов в прошлое и будущее; при этом подчеркивается *субъективный аспект времени*, зависимость от наполняющих его переживаний (курсив мой. — Ю.Л.)»<sup>115</sup>.

#### 2.7. «Психологическое» время в неоготическом романе

В своих неоготических романах Айрис Мердок и Джон Фаулз используют «психологическое время», основная особенность которого — ожидание какогото судьбоносного события (Миранда мечтает о спасении из подвала Клегга, Хилари Берд ждет встречи с Ганнером, обитатели Гейза ждут приезда Питера Крин-Смита, мистер Бартоломью стремится обрести тайные знания и т.д.).

«Психологическое» время доминирует над реальным и объективным. Наиболее простой способ передачи «психологического» времени — форма дневника. В романе «Коллекционер» Фаулз несколько усложняет ее за счет столкновения двух субъективных восприятий времени — Миранды и Клегга. Оба героя описывают одни и те же события, но восприятия их противоположны

<sup>113</sup> Хокинг Ст. и Млодинов Л. Кратчайшая история времени. Спб, 2006. С. 119

<sup>114</sup> Хапаева Д. Кошмар: литература и жизнь. М.: Текст, 2010. С. 290

<sup>115</sup> Мелетинский Е.М. Поэтика мифа. М.: Академический проект, 2012. С. 271

как за счет ролей, которые им приходится играть (тюремщик и его жертва), так и за счет разницы в интеллектуальном развитии. В дневнике Клегга время затянуто, неспешно, спокойно, в дневнике Миранды — эмоциональное, нервное, скачкообразное.

двух повествований роман «Коллекционер» становится полифоническим. Говоря о «полифоническом романе» применительно к творчеству Ф.М.Достоевского, М.М.Бахтин указывал на такие его свойства: «Не множество характеров и судеб в едином объективном мире в свете единого авторского сознания развертывается в его произведениях, но множественность равноправных сознаний с их мирами сочетается здесь, сохраняя свою неслиянность, в единство некоторого события» (выделено автором)<sup>116</sup>.

Клегг ни слова не меняет в повествовании Миранды, не вмешивается в него, не комментирует. На первый взгляд, их дневники равноправны в романе. Но композиционно Фаулз нарушает это равноправие. Как отмечает С. Лавдей, «хотя повествование Клегга занимает чуть менее половины книги — 139 страниц против 141 страницы текста Миранды — Клегг доминирует: его повествование обрамляет собой текст Миранды: из четырех глав первая, третья и четвертая — это дневник Клегга. За счет этого создается клаустрофобический эффект, усиливающийся за счет довольного монотонного характера дневника Клегга. Помимо нескольких подробностей своего детства и юности в дневнике нет никаких других интересов и тем кроме Миранды: его воспоминания о ней, его подготовка к похищению девушки, его радости и печали связаны только с ней и даже его коллекция бабочек имеет больше отношения к ней, чем к нему самому» 117. Тот факт, продолжает Лавдей, что повествование Клегга включает в себя написанное Мирандой, крайне важно в контексте романа о пленении и задает клаустрофобическое направление всему сюжету — от пригорода к

<sup>&</sup>lt;sup>116</sup> Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского//Бахтин М.М. Собр.Соч. в 7 т. Ин-т мировой лит. им. М. Горького Российской акад.наук. М., 2002. Т. 6. С.10 Loveday S. The romances of John Fowles. L.: The Macmillan Press LTD, 1985. P.14

одиноко стоящему дому, от дома — к укрепленной комнате, от комнаты, в конечном счете, к гробу.

Миранда, пытаясь вырваться из замкнутого пространства, но каждый раз безуспешно, предпринимает единственно доступный ей способ освобождения — мемуары. В своих дневниковых записях она все меньше пишет о настоящем, все сильнее погружается в прошлое, словно пытаясь, таким образом, выстроить психологическую защиту от абсурдности происходящего с ней. Миранда описывает встречи со своим возлюбленным Дж.П., разговоры, споры, наставления. В своих мыслях она постоянно переносится в свободное прошлое, и именно оно начинает доминировать в ее дневнике. Это очень важный переход в контексте главной темы романа — поиска своего «я» и осознания свободы. Фактически возвращение в прошлое — это путь самопознания для Миранды. Она проходит его до самого конца и тогда ее физическая смерть в романе приобретает символическое значение. Она познала себя и потому умерла.

Время объективной реальности замещается временем воспоминания и в романе «Море, море», где Чарльз Эроуби начинает вести дневник, чтобы воссоздать самые прекрасные минуты своего прошлого. Это «бегство» в прошлое — попытка уйти от ответственности за совершенные ошибки и обманутые чувства близких Чарльзу людей. Однако постепенно время дневника Чарльза меняется на настоящее. При этом в настоящем его окружают исключительно люди, В отношениях которых осталась недосказанности. Чарльз начинает вести дневник, чтобы описать в нем свою историю своей любви, но вскоре забывает об этом намерении — водоворот событий, в который он вовлечен против своей воли, заставляет его писать о настоящем, постепенно осознавая, что его настоящее — это плод ошибок его прошлого.

Спектр временных характеристик в романе «Море, море» достаточно широк — это и намеренное замедление времени в начале романа, скачки и провалы в повествовании, в особенно драматические моменты, переплетение

параллельных сюжетных линий. Такую технику двухголосия выявляет Мишель Бютор при анализе «Рассказа о страданиях» Серена Кьеркегора. В рассказе Кьеркегора рассказчик ведет дневник о прошлом, сопровождая его заметками о настоящем. И благодаря этому, отмечает Бютор, создается психологическая «плотность» или глубина. «Мы поднимемся по течению времени, глубже опустимся в прошлое подобно археологу или геологу, раскапывающему сначала верхние слои, а затем достигающему древних пластов... Повествование уже не прямая, а поверхность, на которой мы размещаем прямые, точки или особые совокупности чего-либо» 118. Это наблюдение абсолютно справедливо по отношению к темпоральной технике романа Мердок.

Сентиментальные погружения прошлое перекликаются демонстрацией полной несостоятельности Чарльза настоящем, его инфантильного бегства от необходимости решать конфликты, иными словами — от реальности. В качестве точки опоры в хаосе своей жизни он избирает Хартли — замужнюю женщину, в которой был влюблен в далекой юности. Окруженный женщинами, каждая из которых желает его любви, он, словно зачарованный, жаждет любви одной лишь Хартли, не считаясь при этом ни с ее чувствами, ни с ее положением. В этом он, совершенно не похожий по складу характера на фаулзовского Клегга, повторяет его тактику — он запирает Хартли у себя дома, пытаясь убедить ее возобновить отношения.

Прием доминирования прошлого над настоящим, когда поступки и ошибки героев призывают их к ответу — истинно готический и используется в готической литературе, начиная с ее первого образца — романа «Замок Отранто». В классической традиции герой, совершивший ошибку или невольно причастный к ней, всеми правдами и неправдами желает забыть свое прошлое и скрыть его следы от других. Когда же прошлое все равно настигает его, неминуемо следует расплата. В романе «Море, море», использование этого приема позволяет Мердок создать многомерное пространство, в котором

<sup>&</sup>lt;sup>118</sup> Бютор М. Исследование о технике романа//Бютор М. Роман как исследование. М.: Изд-во Московского Университета, 2000. С. 42

Чарльз Эроуби теряет точки опоры и не только не способен отвечать за свои прошлые ошибки, но и продолжает совершать новые.

Готический принцип ответственности за свое прошлое получает в романе «Море, море» новое звучание. Здесь можно выделить три значимых линии. Первая — желание героя пересмотреть свое прошлое, проанализировать его, описывая его события в дневнике. Заметим здесь, что содержательные приоритеты, намеченные в начале романа, резко меняются. Собираясь писать о своей любви к одной женщине — Клемент — Эроуби довольно быстро забывает об этом и переключается на Хартли.

Второй пласт «возвращения» прошлого в настоящем — это желание Эроуби вернуть утраченную любовь. Используя все мыслимые и немыслимые способы, пытается удержать Хартли рядом с собой. Здесь невольно Набокова 119 первым Владимира напрашивается аналогия cроманом «Машенька», где Ганин на протяжении всего повествования вспоминает свою юность и Машеньку, которая ее олицетворяет, но в последний момент, испугавшись разочарования, не приходит к ней на встречу. Психологически эта развязка прописана очень правдоподобно: любя образ юной Машеньки, Ганин боится увидеть постаревшую женщину. Однако совсем иначе поступает Эроуби, встретив постаревшую (и это многократно подчеркивается в романе) Хартли. Он пылает к ней прежней страстью, не желая замечать, что она не хочет никакого воссоединения 120.

Третий пласт — это возвращение прошлого помимо воли главного героя, то есть, реализация классического готического мотива, когда герой оказывается перед лицом собственных ошибок и должен за них расплачиваться. В то время, пока Эроуби хочет воскресить лишь одну — лучшую и счастливую — часть своего прошлого, один за одним в его доме появляются люди, которые требуют

<sup>&</sup>lt;sup>119</sup> Маловероятно, что Мердок была знакома с русским творчеством Владимира Набокова, но мотив тоски по утраченной в юности возлюбленной – сквозной для «Машеньки» и «Море, море» - обнаруживает ряд значимых параллелей между этими романами.

<sup>&</sup>lt;sup>120</sup> В этой связи невольно вспоминается и развязка романа «Воспитания чувств», в котором во время свидания с мадам Арну Фредерик замечает признаки старости и испытывает разочарование, граничащее с отвращением.

«платить по счетам». Это вмешательство вдвойне раздражительно, потому что отвлекает главного героя от его основной задачи и потому, что требует от него усилий по разрешению конфликтов. Таким образом, ему приходится сразу играть несколько партий.

Благодаря сплетению этих трех пластов в реализации приема «воскрешения» прошлого в настоящем, своеобразного «суда» прошлого над настоящим возникает определенная условность времени. Время воспоминания и время рассказывания тесно переплетены и постоянно смешиваются в рассказе Эроуби. Этот эффект усиливается повторными ситуациями в повествовании. Герой дважды видит таинственное чудовище в море — в начале и в финале романа. На первых страницах оно возникает на фоне безмятежного пейзажа, как будто предвещая трагические события. В финале Чарльз видит его, оказавшись на грани смерти и едва не утонув. «Почти» — гибель Чарльза в море перекликается с реальной гибелью в море Титуса. Двойное бегство Хартли — в прошлом и в настоящем — также закольцовывает фабулу. Повторность очень важна, потому что связана с темой утраты любви и смерти.

В связи приемом смешения «времени воспоминания» и «времени рассказывания» возникает проблема множественности «Я» рассказчика — это и «Я» действующее и «Я» вспоминающее и «Я» оценивающее. «Движение памяти не имеет однонаправленной устремленности к прошлому. Оно направлено к нему лишь затем, чтобы воссоединить его с настоящим. Через эту встречу воскрешается прошлое и, вместе с тем, воссоединяется, избегая дурной множественности "Я"». 121 Таким образом, «воспоминание становится уже не предметом описания, а сюжетостроительной силой» 122.

К недавнему прошлому — Второй мировой войне — обращен роман «Волхв», сцены из него воссозданы Кончисом в виде спектаклей, что создает эффект смешения времен. В «Волхве» реальное и фантастическое время

 $<sup>^{121}</sup>$  Аверин Б.Дар Мнемозины: романы Набокова в контексте русской автобиографической традиции. Спб.: Амфора, 2003. С. 232 122 Там же. С.232

переплетаются настолько тесно, что Николас, главный герой романа, перестает понимать, где границы каждого из них. Смешение времен — один из игровых приемов Мага, необходимый ему для «воспитания» Николаса.

Герои романа «Причуда» перенесены в XVIII век, в определенную историческую эпоху, и дочь главной героини оказывается историческим персонажем. Время в романе «Причуда» — это исторический контекст первой половины XVIII века. В романе, построенном в форме детективного расследования таинственных событий, неоднократно даются ссылки на реальные даты. Однако, в действительности имеет место «игра со временем» и роман не может быть отнесен к «историческому».

Структура романа содержит четыре уровня: авторская речь, диалогидопросы, газетные хроники и переписка следователя с отцом Бартоломью. Наиболее объективный уровень, соответственно, — это хроники, а наиболее субъективный — прямая речь героев. Текст построен таким образом, что каждый уровень существует как будто автономно, не пересекаясь друг с другом. Даже сопоставления, делаемые читателем по ходу повествования, не позволяют составить цельную картину событий, в истории остается немало «белых» пятен. Кроме того, признания участников часто противоречат друг другу.

Начало путешествия героев относится к последней неделе апреля 1736 года. Писатель сообщает, что события романа начинаются в крошечном городке К., который «застрял в эпохе глухого безвременья» в последний день апреля в год, равноудаленный от 1689 и 1789 года 123. Появление незнакомых путников в небольших городках совпадает с праздниками, что позволяет им не привлекать к себе повышенного внимания. Далее 17 июня 1736 года — первый переломный момент сюжета — публикация «Вестерн газет» о смерти глухонемого слуги Дика (Терлоу), тело которого, как сообщает газета, было найдено шесть недель назад — то есть, примерно на второй неделе мая.

 $<sup>^{123}</sup>$  У Фаулза получается не 1739 год, который равноудален от этих двух дат, а 1736 год.

Временной вакуум — это события между 1 мая, когда путники покинули последний городок, где останавливались на ночлег и концом первой недели мая, когда был найден труп слуги. Для того, чтобы восстановить этот пробел, начинается расследование. Правда, не сразу — после публикации о загадочной смерти проходит еще шесть недель.

Первый допрос свидетелей состоялся 31 июля 1736 года, последний — 5 октября. В общей сложности поиск разгадки занимает почти десять недель с момента появления газетной заметки. Но последний допрос фактически обесценивает все факты, полученные на допросах других участников. Показания Ребекки Ли невозможно принять не веру — слишком они фантастичны, но она — единственная из живых участников, бывших в пещере, откуда таинственно исчез главный виновник событий — мистер Бартоломью. После этого — 10 октября — следователь с ироничной фамилией Аскью ставит точку в расследовании, которое зашло в тупик. А 29 февраля 1737 года на свет рождается Энн Ли — дочь Ребекки и Дика. На этом завершается история вымышленных героев и начинается история действительная, точнее, автор объясняет, чем его заинтересовала история реальной Анны Ли.

Но прежде Фаулз оговаривается, что реальная Энн Ли родилась на год раньше — 29 февраля 1736 года 124, то есть, за два месяца до начала событий, которые открывают роман «Причуда». История, как точная наука, имеет мало общего с литературным творчеством, объясняет Фаулз свое право на вольное обращение с биографиями реальных исторических личностей. Исторический экскурс о возникновении и смысле секты шейкеров в Англии, одной из ключевых фигур которых и была Энн Ли, занимает лишь несколько последних страниц романа. Фаулз признается в том, что идеалы этого движения не потеряли актуальности и по сей день, но не их буквальное изложение в

<sup>&</sup>lt;sup>124</sup> Видимо, Фаулзу было не столь важно разойтись в своем романе на один год с реальной датой рождения Анны Ли, но важнее было точно повторить его дату — 29 февраля (кстати, очевидно, что два года подряд не могло быть 29 февраля!), что он невольно нарушает правдоподобие собственной временной канвы. Ребекка говорит, что ее ребенок рожден от Дика, который по сообщению газеты был найден мертвым в начале мая, таким образом, получается, что беременность Ребекки длилась десять месяцев.

документальном формате становится основой романа «Причуда». Они — только источник вдохновения, повод для того, чтобы напомнить о главной болезни современности — «равнодушии ко всему, кроме себя».

В романе «Причуда» несколько временных уровней. Первый — это путешествие участников исчезновения до мистера Бартоломью. Это уровень настоящего времени, где герои доходят до определенной точки, от которой события начнут разворачиваться в обратную сторону. Второй временной уровень создается за счет диалогов-допросов участников событий, в которых каждый реконструирует свою реальность и высказывает свою версию произошедшего. Провалы и умолчания, повторения и разночтения делают этот уровень многослойным — возникает своеобразный конфликт реальностей. Цель автора — отнюдь не в том, чтобы найти одну-единственную истину, отбросив все остальные, как ложные, а показать весь многообразный спектр видений одного и то же события глазами разных участников. При этом Фаулз позволяет себе чисто постмодернисткую вольность — не только рассказы разных героев подчас противоречат друг другу, но и рассказ Ребекки о произошедшем в пещере дается в двух противоположных версиях.

Композиция «Причуды» имеет сложную структуру. Первая развязка романа — смерть глухонемого слуги, о которой сообщает газета 17 июня 1736 года, оказывается мнимой, открывая собой в качестве завязки второй уровень, еще более запутанный и неоднозначный. От авторских описаний событий, на которых строится первый уровень сюжета, Фаулз переводит к форме диалогов, где каждый герой свидетельствует от первого лица. Первое, что мы узнаем из газеты — это исчезновение всех четырех спутников, что объясняется тем, что слуга убил их, а потом под воздействием угрызений совести свел счеты с жизнью. Казалось бы, это тупик, ведь нет в живых никого, способного пролить свет на произошедшие события, однако, именно в этот момент приоткрывается завеса над тайной миссией исчезнувших героев.

Диалоги-допросы, составляющие центральную часть романа, призваны максимально расширить фабульные рамки первого уровня, и читатель постоянно сопоставляет рассказы свидетелей с авторским рассказом (и ремарками, коих немало в первой части романа), чтобы найти смысловую «точку опоры». Однако хотя допросы и подробны, а ответы детальны, выясняется, что это нисколько не объясняет произошедшее, а наоборот, еще Здесь больше Фаулз запутывает. снова соединяет казалось взаимоисключающие друг друга приемы — диалоги подробны, в ответах свидетелей много деталей, но они еще больше сбивают с толку следователя и читателя. Причина в том, что никто из нанятых актеров не знает замысла режиссера, все они оказались лишь марионетками в задуманном им спектакле. Декорации спектакля слишком фантастичны, чтобы быть правдоподобными, и это лишает надежды на возможность разгадки.

Чтобы полностью завладеть вниманием читателя, Фаулз использует прием такого построения фабулы, в котором самыми первыми допрашиваются участники (свидетели) событий, наименее значимые последними непосредственные герои. Соответственно, в рассказах первых в основном одни догадки, в ответах последних — больше реальных свидетельств, однако, и те и другие туманны. Читатель ждет, что самый последний диалог станет объяснением самого мистера Бартоломью, но он так и не появляется на сцене. Серию допросов замыкает разговор с Луизой (Ребеккой), и в этот момент обнаруживается третий уровень фабулы — исторический. Первые два уровня сюжета дополняли друг друга и развивались в лучших традициях детективного жанра — литературного преемника готического романа. Однако третий уровень вместо того, чтобы утолить любопытство нетерпеливого читателя, долго блуждающего по лабиринту иносказательных намеков, вводит историческую тему в этот до сих пор фантастический сюжет.

Важная особенность романного времени в «Причуде» — четкое деление на реальное и фантастическое. Реальное — историческое время — XVIII век,

фантастическое — «вечный июнь», прекрасная утопия, о которой рассказывает Ребека. Фактически события в пещере разделяют романное время «Причуды» на «до» и «после». Именно в эпизоде с пещерой происходит внезапная подмена — главным действующим лицом становится не загадочный мистер Бартоломью, а Ребекка. Из рассказа Ребекки очевидно, что эта встреча была важнее для нее, чем для других ее спутников. После происшествия в пещере до сих пор главный герой Бартоломью бесследно исчезает, а фокус романа смещается на судьбу Ребекки и ее роль в повествовании.

В пещере происходит таинственная «встреча», которая становится переломным моментом романа, его кульминацией. Хронотоп встречи, отмечает М.М.Бахтин, выполняет композиционную функцию. В пещере произойдет перерождение Ребекки. Однако, путь к этому перерождению непрост. Когда Ребекка отказывается войти в пещеру, вход в которую похож на «врата ада», а не на «путь к целебному источнику», как ее описывал мистер Бартоломью, последний насильно тащит ее внутрь. И это насильственное «пробуждение» истинного «я» героя напоминает о жестокости подобного опыта, пережитого Николасом Эрфе в «Волхве».

В «Волхве» организация времени тоже подчинена хронотопу встречи. Сначала Николас встречает Алисон, именно эта встреча — отправная точка его путешествия к себе. Но он, будучи еще непосвященным, не понимает, что именно эта встреча — «настоящая», и легко оставляет Алисон, ради новых впечатлений. Знакомство с загадочным Кончисом, который вовлек Николаса в фантастический спектакль-маскарад, становится завязкой сюжета. Вымышленный мир мага будет казаться Николасу настоящей реальностью. Но этот спектакль — сложное испытание, цель которого обрести свое истинное «я» и свою подлинную любовь. Итак, финальная встреча Николаса и Алисон становится развязкой, конечной целью испытаний героев. Таким образом, цель путешествия во времени — возвращение героя к начальной точке.

Временная структура «Волхва» состоит из трех частей, каждая из которых обозначает этап в триаде «поиск — путешествие — обретение себя». На каждом из этих этапов характеристика времени меняется. В первой части — это прошлое Николаса, где произошла встреча с Алисон, которую он не воспринял всерьез. Спустя два месяца он уезжает в Грецию, а через полгода устав от монотонности будней начинает думать о самоубийстве. Однако воображая себя романтическим героем, представляет самоубийство как «упрек, брошенный в лицо всем, кто меня когда-либо знал». Смерть как «мрачный триумф» и такая, чтобы о ней помнили — вот предмет его размышлений. Но силы воли на это у Николаса не хватает — бегство от себя не удается.

Вторая часть романа (спустя восемь месяцев после прибытия в Грецию), собственно, события на вилле Кончиса и как второй план — встреча с Алисон и ее мнимая смерть за кадром. И, наконец, третья часть — разоблачение магии, возвращение на родину и обретение Алисон. События на вилле, точнее, спектакль, разыгранный Кончисом — это центральная и главная часть сюжета, поэтому доминирующим типом времени в «Волхве» становится псевдоисторическое время. Все исторические события даются в игровой форме и через призму восприятия Кончиса. Ему важно не воссоздание точного исторического фона в деталях, история становится сценой для спектакля и декорации к нему — воображение каждого из участников действия.

Обращенность к прошлому, столь важная для готического романа, в «Волхве» реализуется сразу в трех измерениях, но все вместе они определяют будущее главного героя — это прошлое самого Николаса до встречи с Кончисом, это рассказ о себе Мага и, наконец, прошлое самой Греции — пространства, где разворачиваются мистерии. Первая часть романа, в которой получает приглашение на Фраксос и встречается с Алисон занимает 8 месяцев, там же описаны первые месяцы работы в греческой школе, в течение которых в жизни героя почти ничего не происходит кроме вялой переписки с Алисон и псевдозаболевания сифилисом. Время длится подчеркнуто медленно. Николас

осознает, что он отнюдь не поэт и не романтический герой, а обычный среднестатистический выпускник Оксфорда, и помышляет о самоубийстве.

Его встречу с Кончисом предваряет предсказание, прочитанной в найденной им на прогулке книге «Мы будем скитаться мыслью...». С момента встречи с Кончисом происходит погружение Николаса в прошлое европейской цивилизации, которое воссоздает Маг и прошлое самого Эрфе, к которому его возвращают картины Боннара, мифологические сцены и музыка, исполняемая Магом. При этом пространство, где разыгрываются мистерии, тоже имеет свое прошлое — от колыбели античной культуры до оккупированной нацистами местности во время Второй Мировой войны. Греция, в которой не осталось почти ничего от величия Античности, напоминает читателю и о современной Англии, переживающей в XX веке болезненный период распада колониальной империи.

Настоящее, в котором Николас пытается понять логику событий, оказывается лишь экспериментом, в котором иллюзорно все — и маски и роли. Алисон в последнюю перед своей мнимой смертью встречу с Николасом предлагает ему бегство из метафизического театра Кончиса, но загадка Мага оказывается для него притягательнее.

## 2.8. «Время ожидания»

Отрицательный мотив встречи, то есть, «невстреча» выполняет важную композиционную функцию в «Единороге» — сюжет строится вокруг ожидания катастрофы, которая должна произойти после того, как пленница замка Ханна встретится со своим мужем. Их предшествующая встреча, оставшаяся за рамками романа, овеяна тайной, и никто из героев доподлинно не знает, что тогда произошло — то ли Ханна хотела убить своего мужа, то ли он сам едва не погиб. Этот роковой эпизод становится причиной их длительной разлуки, но атмосфера романа напряжена до предела, потому что все ждут развязки конфликта между супругами. В романе «Бегство от волшебника» именно

встреча с возлюбленным из далекого прошлого — предисловие к трагедии. Но тип времени в этих романах иной — это «время ожидания».

«Время ожидания» всегда связано с какой-то тайной или загадкой, которая так и остается намеком. Для «времени ожидания» характерна взаимосвязь между настоящим, которое является предисловием к роковому будущему. Прошлое условно — «что-то» и «где-то» произошло, но подлинный сюжет восстановить невозможно.

В романе «Единорог» нет указаний на календарное время. Более того, с самого начала читатель понимает, что реальное время как будто не связано с романным пространством, не властно над ним. Мэриан словно попала в сказку, где заколдована и принцесса, и ее слуги и само время. Происходящее в замке, где живет Ханна и ее стражи, словно не зависит от движения времени, таинственно обособлено от него. Время условно, в определенном смысле заморожено. Именно эта недвижимость времени и ограниченность пространства создают совершенно ненормальную атмосферу, которая вызывает отторжение от попавшей туда впервые Мэриан.

Мы уже указывали выше, что готика всегда исследует границы между нормальным и противоестественным. Отклонение от обычного — вот что в фокусе ее интереса. Читатель вовлекается в атмосферу сумасшедшего дома, где все законы логики бессильны и развитие событий непредсказуемо. При этом, важно отметить, что, если в классическом готическом романе отклонение от нормы, как правило, заключено в одном герое (Скедони, Монтони, Амбросио) то в XX веке атмосфера безумия подчиняет себе всех. В «Единороге» Мэриан представлена читателю как едва ли не единственный адекватный человек в странном доме, но постепенно и она, вместо того, чтобы преодолеть его безумие, поддается атмосфере иррационального.

Главная особенность времени в «Единороге» — его роковая направленность к исполнению страшного предсказания. Предсказание парализует волю героев, и они отдают себя в руки судьбы. С исполнением воли

рока все загадочное и волшебное отступает, и реальность снова вступает в свои права. При этом время подчеркнуто затянуто: Ханна не торопится приступить к занятиям с Мэриан, в доме практически ничего не происходит, и, несмотря на то, что в доме живет много людей, они очень мало общаются между собой. Мердок постоянно подчеркивает, что атмосфера в доме «сонная», дни в Гейзе тоже «сонные» и главная героиня словно «погружена в сон».

Застывшее время словно превращает обитателей Гейза в живых мертвецов, они живут по установленному распорядку и ни к чему не стремятся. Но за внешне застывшим временем на самом деле скрыта внутренняя напряженность ожидания роковой развязки, и она, как это необходимо в готическом романе, неотвратимо наступает. «Напряженность времени в «готическом» романе имеет субъективный генезис. Она создается идеей неотвратимости судьбы, заключенной в содержании старинного пророчества: неизбежная развязка событий происходит в определенный день и минуту. Финал, который подобен вселенской катастрофе», — пишет Б.Р.Напцок в монографии «Английская "готическая" проза XVIII века» 125.

Фабульная структура «Единорога» повторяет композиционный принцип романа «Замок Отранто», где развязка предопределена предсказанием, имеющим характер трагического рока. Ожидание страшной развязки в «Единороге» состоит из двух элементов. Первое — Ханна погибнет, если покинет дом-тюрьму. Второе — ее муж Питер вернется через семь лет и произойдет страшная катастрофа. В финале сбываются оба пророчества. Питер Крин-Смит, муж Ханны, на ожидании которого построена вся фабула романа, погибает, не добравшись до дома — его сталкивает в море Денис. Завершающим элементом в череде трагедий становится гибель Филиппа, любовника Ханны. Как сообщает газета, Филипп погибает в своем доме от случайного выстрела, когда он чистил ружье.

 $^{125}$  Напцок Б.Р. Английская «готическая» проза XVIII века: жанровая типология и поэтика. Монография. Майкоп, 2010. С.71

В романе «Время ангелов» Мердок использует прием навязчивого повтора, в основе которого — отрицательный мотив встречи, то есть, невстреча. Дом Карела Фишера постоянно осаждает дама из пастората Антея Бэрлоу, и каждый раз ее просьба о свидании с Карелом остается без ответа. Диалог в форме «Ужасно неловко вас беспокоить, моя фамилия Бэрлоу» — «Священник никого не принимает» повторяется множество раз на протяжении всего романа. Единственный раз Антее все-таки удается попасть в дом — после самоубийства Карела. Тогда же выяснится, что она — отнюдь не посторонний человек в его жизни.

Прошлое в романе «Время ангелов» довлеет над настоящим, останавливает время. Карел окружает себя портретами умершей жены, Евгений постоянно возвращается мыслями в утраченную Россию, которую в настоящем воплощает лишь икона с изображением Троицы. Однажды он на миг поверит, что счастье, а с ним и будущее, для него снова возможно — в близости с Пэтти, но эта близость разрушается под давлением прошлого Пэтти, в котором она полностью покорилась Карелу, стала его рабой. «Она осознавала, что безвозвратно испорчена и разрушена, и более не пригодна для нормальной жизни» 126.

Временной ритм романа намеренно замедлен и словно отделен от реального временного пространства, что подчеркивается темнотой дома, обитатели которого подчас не знают, день за окном или вечер. В таком монотонном безвременье герои словно превращаются в сомнамбул и утрачивают интерес к реальной жизни. Однако, в кульминационный момент время просчитывается до минуты — обнаружившая мертвого отца Мюриэль по длительности музыки Чайковского определяет время смерти и понимает, что отца еще можно попытаться спасти.

Время в романе неразрывно связано с написанием двух книг — одну в форме философского трактата сочиняет Маркус Фишер, вторую —

-

<sup>&</sup>lt;sup>126</sup> The Time of the Angels. P. 31

философскую поэму сочиняет Мюриэль. Замысел обоих книг претерпевает существенные изменения на протяжении романа. Мюриэль после пережитых потрясений и открытий оценивает поэму скептически: «она взглянула мельком на поэму, и та не показалась ей достойной» Сего великая книга должна быть не о благе, а о любви. В случае с любовью онтологическое доказательство должно работать. Потому что любовь — это реальная человеческая деятельность. Он спасет брата любовью. Карел должен будет признать реальность любви» Сявели и опасностей, ни призраков» и «ничто не напоминало Маркусу темную пещеру, где он последний раз видел своего брата живым доме больше «не было ни опасностей, на призраков» и «ничто не напоминало Маркусу темную пещеру, где он последний раз видел своего брата живым В пустом доме Маркус встречает Антею Бэрлоу, узнав в ней ту девушку, в которую были влюблены он и два его брата. Роковой круг замыкается, над моралью и верой торжествует любовь.

Таким образом, в исследуемых нами романах мы обнаруживаем вариации пространственно-временных отношений, основанные на поэтике готического романа — замкнутое или ограниченное пространство, часто отдаленное от населенной местности и условное время, в котором соединяются таинственное (недосказанное) прошлое и настоящее как предисловие к роковому будущему.

<sup>&</sup>lt;sup>127</sup> Ibid. P. 205

<sup>&</sup>lt;sup>128</sup> Ibid. P. 187

<sup>129</sup> Ibid P 217-218

Глава 3. Трансформация образов «готических» злодеев в романах Айрис Мердок и Джона Фаулза

### 3.1. Основные черты характера «готического» злодея

Каждая литературная эпоха заявляет о себе не только поиском новой формы, адекватной современному мировосприятию, но и поиском нового героя. Знаменитая ирония Байрона «Ищу героя я, нынче что ни год//Являются герои, как ни странно//Им пресса щедро славу раздает//Но эта лесть, увы, непостоянна//Сезон прошел — герой уже не тот» 130 — ирония лишь наполовину. «Готика» в литературе тоже начинается с поиска *своего* героя.

Готический роман выдвинул на авансцену повествования демонического злодея. При этом положительные герои, характеры которых вылеплены по канонам просветительской прозы, в готическом романе отступают на второй план. Загадочное прошлое демонического злодея, его сверхсильные пороки и таланты, коварные замыслы и роковые страсти становятся основной движущей силой интриги готического романа. «Никогда раньше не появлялся на страницах романов столь выразительно изображенный персонаж, равно отвратительный как из-за своих прежних преступлений, так и из-за тех, которые он намеревается совершить; человек, чьи таланты и энергия делают его страшным, ханжа и прожигатель жизни в одном лице, бесчувственный, жестокий и неумолимый», 131 — характеризует образ злодея в произведениях Анны Радклиф первый критик готического романа Вальтер Скотт. С образом злодея будет связана ключевая функция готического романа — через изображения ужасных поступков страшных героев внушать переживание страха.

 $<sup>^{130}</sup>$ Байрон Дж.Г. Дон Жуан//Байрон Дж.Г. Паломничество Чайлд Гарольда. Дон Жуан. М. 1972.. С.258

<sup>131</sup> Скотт В. Миссис Анна Радклиф//Радклиф А. Итальянец, или тайна одной исповеди. М.: Эксмо, 2007. С. 18

Сложность характера демонического злодея в его психологической неоднозначности — он не закрыт для добра, хотя зло в его характере доминирует. Психологическая амбивалентность демонического злодея является его ключевой чертой и потому само определение «демонического» лишено однозначной трактовки. «Эта неподвластность строгой классификации демонического связана с тем, что подобное одновременно страшит нас и чрезвычайно волнует — и здесь невозможно провести границу, потому что это означало бы разделить одно тело надвое, одну душу пополам и в то же время невинное от непристойного, очаровательное от отвратительного, жертву от мучителя, бога от дьявола...». <sup>132</sup> И хотя готический роман на раннем своем этапе (до конца XVIII века) не способен еще анализировать неразделимость и взаимовлияние добра и зла в душе одного человека, тем не менее эту черту уже обозначает.

«Готический злодей — мифическая и символическая фигура. Его нельзя назвать слабым, но в его характере автор показывает природу нравственной зыбкости. Эти негодяи символически являются носителями дьявольского начала и наряду с призраками и монстрами в романе демонстрируют глубину зла, безумия и мучений в человеческом сознании», — характеризует новый тип героя исследовательница готической литературы Элизабет МакЭндрю 133. При этом зло как разрушение души, аморальность, аномалии психики, нарушения и отступления от нормы интересуют писателей не как препятствие для счастья благородных героев, а как предмет глубокого анализа.

В отличие от статичных по характеру добродетельных героев готического романа демонический злодей претерпевает существенные нравственные метаморфозы на глазах у читателя. Так Скедони, проливший немало крови в прошлом и не отступающий перед новыми преступлениями, вдруг обнаруживает способность по-своему любить и сопереживать, когда принимает Эллену за свою дочь. В этот момент он берется помогать возлюбленным с тем

<sup>&</sup>lt;sup>132</sup> Cavallaro Dani. The Gothic Vision. Three centuries of Horror, Terror and Fear. London-N-Y, 2002. P.174<sup>133</sup> MacAndrew El. The Gothic tradition in fiction. P. 81

же рвением, с которым раньше чинил препятствия к их счастью. Впрочем, в финале Скедони остается верным злу и даже на пороге смерти мстит своим врагам. «Рэдклиф делает фигуру Скедони сложной, обнажая те скрытые силы, которые ведут большую невидимую работу внутри этого злодея. Писательница часто употребляет глагол to argue with himself, выдающий мучительный разлад Скедони, его внутреннюю раздвоенность, усиливаемую и его гордостью, и показным высокомерием, и загадочностью...» 134.

Внутренняя раздвоенность характеризует и главного героя романа «Монах». Хаотические порывы души Амбросио обозначают собой сложный путь к нравственной гибели, который проходит герой в борьбе между преступной страстью и состраданием 135. Однако, как справедливо отмечает Н.А.Соловьева, Амброзио и Скедони представляют собой два различных типа «Скедони хочет добиться власти злодея. И определенного статуса, благосостояния, признания своих достоинств. Страсти Амброзио разрушают его как личность. Скедони выбирает себе судьбу сам. Амброзио становится жертвой искушения дьяволом, принявшего человеческий облик. В нем подчеркнуты подсознательные конфликты, изображаемые символическими средствами... Это заключительный (перед Байроном) этап во всей генеалогии романтического героя-злодея» 136.

Изъян в душе Амбросио обозначен с самого начала — он не сочувствующий служитель церкви, его благочестие — дань амбициям, но, даже вступая на путь отказа от Бога, Амбросио не раз хочет остановиться и отказаться от своей страсти. Но не любовь к Богу останавливает его, а страх

<sup>&</sup>lt;sup>134</sup> Соловьева Н. А. У истоков английского романтизма. С. 99

<sup>&</sup>lt;sup>135</sup> «Монах» Льюиса, очевидно, перекликается с просветительским романом Дидро «Монахиня». Монастырь калечит души (этот мотив станет одним из главных и в романе «Мельмот-скиталец»), уродует не-верующих, но заключенных в веру как в тюрьму людей. Только у Дидро речь идет о невинной девушке, отправленной в монастырь родственниками. Она задыхается в его стенах и больше всего на свете мечтает о свободе. Амбросио, хотя и оказался в монастыре против своей воли, больше всего мечтает о славе образцово-показательного священника. Этот статус тешит его самолюбие, а Бога в его душе нет. Именно поэтому в самом начале романа он разоблачает Агнессу и ее возлюбленного, что влечет за собой трагические испытания девушки. Бог не защищает и не спасает Амбросио тогда, когда его искушает дьявол в лице Матильды.

<sup>136</sup> Соловьева Н.А. У истоков английского романтизма. С. 96

перед грядущей расплатой <sup>137</sup>. «И это ты мнил, что недоступен соблазнам, лишен человеческих слабостей и свободен от ошибок и пороков! Или гордыня — это добродетель? Или бесчеловечность не порок?», — с вызовом вопрошает монаха дьявол, разоблачая его тщеславную добродетель. «Хотя роману не хватает настоящей психологической глубины в исследовании измученной души главного героя, в нем присутствуют сильные эпизоды и картины, которые лабиринтообразную сущность призваны показать разрушенной Амбросио. Через все повествование прослеживается игра с образами скрытых комнат, подземных проходов, хранилищ, которые символизируют скрытую страсть героя, которая рвется наружу и развенчивает внешнее целомудрие» 138.

# 3.2. Происхождение демонического начала в европейской литературе

Образ демонического злодея берет свои истоки в религии, но хотя различные персонификации зла присутствуют во всех верованиях, только христианство разрабатывает динамичный и неоднозначный образ Дьявола в обличии человека. «Сложность христианской концепции дьявола в значительной мере обусловило литературную эволюцию идеи демонического, включившую в XVIII-XX вв. и такие моменты, как сочувствие к "демону", его

<sup>&</sup>lt;sup>137</sup> Страх – единственное чувство, преследующее героя во всех злодеяниях до самого финала. Дикий, животный страх перед неизбежным наказанием. Амбросио знает, сколько беспощадным оно будет, ведь сам в начале романа отдает отступницу в руки церковного правосудия и ужасается жестокости возмездия. По сути, в романе нет борьбы Бога и Дьявола, нет даже тени соперничества, как, например, в библейской книге Иова. Дьявол в «Монахе» испытывает не силу веры человека, а силу со страха. И страх не тождественен вере.

<sup>138</sup> The Short Oxford history of English Literature. Р. 348-349. Более развернуто эту мысль выразил М.Б. Ладыгин в своей монографии «Романтический роман», уточняя, что в романе «Монах», несмотря на ряд недостатков, «проявилась одна из первых попыток психологического анализа, в частности, анализа психологии преступника. Если между отдельными эпизодами и нет четкой связи, то внутри каждого из них дается довольно тонкая психологическая мотивировка поступков героев, причем Льюиса в первую очередь интересуют внутренние движения души, ее переход от одного состояния к другому. Писатель буквально по мгновениям прослеживает внутреннюю эволюцию Амбросио от аскетизма к распутности, показывает, как из первоначального зерна гордыни вырастают побеги властолюбия, сладострастия, лицемерия» (Ладыгин М.Б. Романтический роман. М., 1981. С. 34).

полное оправдание и даже своего рода суд дьявола над Богом» <sup>139</sup>. Уже в ранних текстах Дьявол выступает не только в роли грешника, но и в роли соперника Творца, который «сам может стать богом») <sup>140</sup>.

Обращение к демоническим героям и попытка анализа феномена зла начинается с мильтоновской поэмы «Потерянный рай», где образ Сатаны центральный. Сатана в поэме не синоним зла, хотя и выступает противником Бога и противником сильным. В его образе нет прямолинейности и однозначности — он искуситель и соблазнитель, но и борец за свободу. «Что касается Дьявола, то он всем обязан Мильтону, — пишет П.Б.Шелли в своем эссе «О дьяволе и дьяволах». — Данте и Тассо представляют его нам в самом неприглядном виде. Мильтон убрал его жало, копыта и рога; наделил величием прекрасного и грозного духа — и возвратил обществу» 141. Мильтоновский Сатана, пишет Шелли, не есть «олицетворение непримиримой ненависти, коварства и утонченной изобретательности в выдумывании мук противника; все эти черты, простительные рабу, непростительны владыке, они искупаются у побежденного многим, что есть благородного в его поражении, но усугубляются у победителя всем, что есть позорного в его победе» 142. В более революционном ключе развивает эту тему Байрон в своих богоборческих произведениях.

Вообще Байрон оказывается близок готическому роману и в более широком смысле. Типические черты байронического героя — бунтарство, отчужденность от общества, свободолюбие и независимость — во многом угадываются и в портрете готического злодея. При этом Байрон не поэтизирует зло и в его произведениях герои совершают зло скорее невольно и расплатой за совершенные преступления оказывается жизнь. В романтической традиции совершенное зло покрыто завесой тайны, недосказанности, герой виновен и

 $<sup>^{139}</sup>$  Махов А.Е. Демоническое//Литературная энциклопедия терминов и понятий. Под ред. А.Н. Николюкина. М.: НПК «Интелвак». 2001. С.214

<sup>&</sup>lt;sup>140</sup> Такая двойственная трактовка открывает путь идее о благородном богоборчестве Сатаны, ставшей одной из центральных в европейском романтизме.

<sup>141</sup> Шелли П.Б. Письма. Статьи. Фрагменты. - М.: Наука (Серия "Литературные Памятники"). 1972. С.402

 <sup>&</sup>lt;sup>141</sup> Шелли П.Б. Письма. Статьи. Фрагменты. - М.: Наука (Серия "Литературные Памятники"). 1972. С.402
 <sup>142</sup> Там же. С.400

отдален от общества, но суть его преступления зачастую остается за рамками повествования.

Таким образом, своими характеристиками готический злодей оказывается близок романтическому герою. «Возможно, это даже две грани одного типа героев. Их обоих преследует одиночество и чувство отверженности от общества; оба этих типа, в общем, «козлы отпущения» или мучимые виной странники. Для такого героя характерен поиск убежища от неизвестной вины, он также преследуем острым чувством противоречия между добром и злом, и оба эти мира живут в нем в преувеличенной форме. Этот герой обладает некоторыми неординарными качествами научным талантом, силой, святостью которые какой-то момент трансформируются сверхъестественный порок» 143. Но несмотря на то, что каждая литературная эпоха наделяет демонического злодея новыми качествами, неизменной остается изначальная оппозиция — добро не может существовать без зла.

Постепенно, проникновения ПО мере готического течения героев-носителей зла романтическую литературу, характеры трагическую окраску. Таковы Франкенштейн у Мэри Шелли и Хитклиф у Эмили Бронте. При этом Хитклиф, которого Шарлотта Бронте характеризует как злодея, имеющего лишь одну человеческую черту — «грубо выражаемое Гэртона Эрншо, юноши, которого он обездолил, признание полуосознанное уважение к Нелли Дин», и не будь которых его можно было бы назвать «демоном в образе человеческом, злым духом, исчатием ада» 144 несмотря на все творимые им злодеяния вызывает сочувствие у читателя как глубоко несчастный человек — он лишен всего: любви, тепла, семьи — и потому мстит окружающим его людям с беспощадной жестокостью.

Именно отверженность побуждает творить зло и чудовище, созданное Франкенштейном. Его лицо ужасно, но душа рождается незапятнанной и

<sup>&</sup>lt;sup>143</sup> Critical Concept in Literary and Cultural Studies//Gothic. Ed. By Fred Botting and Dale Townshend. Vol.1 London and N-Y, 2004. P.47-48

<sup>&</sup>lt;sup>144</sup> Бронте Ш. Предисловие редактора к новому изданию «Грозового перевала»// Писатели Англии о литературе XIX-XX вв. Сборник статей. Пер. с английского. М.: Прогресс, 1981. С.88.

только невозможность социализации делает героя маниакальным демоном. «Самые злодеяния и ярость одинокого Чудовища — как ни жутки они — не вызваны роковым стремлением к злу, но неизбежно следуют из известных причин, которые вполне их объясняют, — пишет в своем эссе «О романе "Франкенштейн" П.Б.Шелли. — Они являются как бы порождениями Необходимости и Человеческой Природы... Причините человеку зло, и он станет злым. Ответьте на любовь презрением; поставьте человека, по какой бы то ни было причине, в положение отверженного; отлучите его, существо общественное, от общества, и вы неизбежно принудите его быть злым и себялюбивым. Именно так слишком часто происходит в обществе: тех, кто скорее других могли стать его благодетелями и украшением, по какому-нибудь случайному поводу клеймят презрением и, обрекая на душевное одиночество, превращают в бич и проклятие для людей» 145.

## 3.3. Портретная характеристика готического злодея

Портретная характеристика демонического злодея отражает зловещую суть его характера — он мрачен, угрюм, нелюдим, у него тяжелый взгляд, отражающий его связи с инфернальными силами. В первом готическом романе «Замок Отранто» портрет героя-злодея схематичен, лишен детального описания. В первых же диалогах мы видим вспыльчивость и деспотичность Манфреда, князя Отранто. Им завладела идея любой ценой удержать за своими предками княжество Отранто, права на которые были получены преступным путем. Его страшит возмездие за преступления предков. «Манфред не был одним из тех тиранов, кто получает удовольствие от бессмысленной жестокости. Обстоятельства его судьбы сделали неуравновешенным его характер, который был не чужд гуманности, когда страсти не затуманивали

. .

<sup>&</sup>lt;sup>145</sup> Шелли П.Б.. О романе «Франкенштейн»//Шелли. Письма.Статьи. Фрагменты. М.: Наука, 1972. С. 389

разум»<sup>146</sup>. Манфред отвергает законную супругу, преследует невесту своего погибшего сына и невольно убивает собственную дочь. Однако, злодеяния Манфреда не продуманны, импульсивны и иногда случайны. Он лишен хладнокровия и здравомыслия, его поступками движет нетерпимость и вспыльчивость.

Клара Рив пренебрегает портретной характеристикой персонажа-злодея старого барона Ловела в романе «Старый английский барон» и вообще отводит ему (несмотря на утвержденное название романа) роль второго плана. В романе Ловелл выступает в романе как герой, чью судьбу решают другие. О его характере можно судить лишь по вынужденной исповеди, когда он признается, что на преступление — убийство брата — его толкнула «губительная страсть — зависть». Жестокая ненависть овладела им после того, как его возлюбленная стала женой брата: «...и я поклялся отомстить, едва представится случай, за то, что считал оскорблением. Я скрыл обиду глубоко в тайниках души и делал вид, будто рад успехам соперника». Подобно шекспировскому Клавдию, Уолтер Ловелл собирается жениться на вдове своего брата. Однако та впадает в отчаянное состояние, утверждая, будто ей явился дух убитого и поведал, что был предательски убит. Через месяц она умирает, а Уолтер Ловел становится полноправным владельцем замка. Однако вскоре продает его, так как по ночам ему не дают спать призраки умерших супругов.

Совсем другие характеры у злодейских образов, созданных Анной Радклиф. «Мрачный и величественный, хищный и властный, с печатью тайны и преступлений на высоком бледном челе, нарушитель законов общества — вождь банды разбойников как Монтони в "Удольфских тайнах" или преступный монах как Скедони в "Итальянце", он в самых своих злодеяниях проявляет силу духа и личной воли, подымающую его над окружающей средой. Образ этот по своей внешности и некоторым внутренним чертам сыграл существенную роль в создании типа разочарованного героя, отщепенца от

. .

<sup>&</sup>lt;sup>146</sup> Walpole Horace. The Castle of Otranro//Three Gothic novels, 1988. P.66-67

общества и борца против его законов, в романтических поэмах Байрона: разбойник Конрад в "Корсаре" напоминает Монтони, гяур, ставший монахом, в поэме того же названия заимствовал свой внешний облик от Скедони», пишет В.М. Жирмунский. 147

Монтони из «Удольфских тайн» сразу привлекает к себе внимание лицом, на котором отражен «острый, проницательный ум». При этом сразу отмечается основная черта его характера — притворство: «несколько раз на дню можно было подметить в этих чертах торжество искусного притворства над искренними побуждениями» 148. У Монтони было много заклятых врагов, но он гордился их ненавистью. Главной целью его жизни была власть, которую он намеревался получить с помощью выгодного брака. Как только его планы начинают осуществляться, он сбрасывает маску вежливости и учтивости и показывает свой надменный и грубый характер. «Эмилия с беспокойством отмечала, что после отъезда из Франции Монтони даже не старался притворяться перед теткой. Сперва он относился к ней с небрежностью, потом резкостью» <sup>149</sup>. грубой Его бесцеремонно третировать стал относительно богатства своей жены оказались обмануты — «он рассчитывал обмануть ее, а теперь вдруг сам оказался обмороченным» — и тогда он решает осуществить свои планы с помощью племянницы, заключив ее в замке как в тюрьме. Впрочем, Монтони слишком прямолинеен в своих интригах и похож на Манфреда Уолпола своей импульсивностью и жестокостью.

Коварная хитрость — главная черта характера Скедони, который как Амбросио носит маску благочестивого монаха, рьяно исполняющего обязанности своего сана. Но за этой маской скрывается демоническая натура — «за замкнутой внешностью угадывался незаурядный силы дух, однако, никто из монахов монастыря не бы мог припомнить его великодушия, все видели в нем

 $<sup>^{147}</sup>$  Жирмунский В.М. и Н.А. Сигал. У истоков европейского романтизма//Уолпол Г. Замок Отранто, Казот Ж. Влюбленный дьявол, Бекфорд У. Ватек. Л.: Наука, 1967. С. 259

<sup>&</sup>lt;sup>148</sup> Радклиф А. Удольфские тайны. Спб.: Азбука, 2010. С. 146

<sup>&</sup>lt;sup>149</sup> Удольфские тайны. С. 219

мрачную гордыню неудачника»<sup>150</sup>. Скедони говорит глухим и зловещим голосом, появляется в темноте как призрак и внезапно исчезает. «У него особая скользящая походка (gliding), он движется бесшумно как тень. Внушительна и загадочна внешность этого человека — без лица (он обычно появляется в полутьме, в тени зданий) и определенных очертаний человеческого тела (скрыто плащом); он представляет собой как бы инобытие земного существования: lacking the melancholy of sensible and wounded heart»<sup>151</sup>.

Скедони детально продумывает свои интриги, благодаря тому, что отлично разбирается в психологии и играет на человеческих слабостях своих жертв. «В черной сутане своего ордена он невольно внушал страх, ибо было в нем что-то не от человека. Тень от низко опущенного на лоб капюшона падала на его и без того темное с грубыми чертами лицо, подчеркивая его недоброе выражение, мрачный взгляд больших, подернутых печалью глаз отпугивал. Это не была печаль чувствительного, уязвленного сердца, а скорее печаль мрачной и озлобленной натуры... Зримые следы пережитых страстей как бы навсегда застыли на его лице и исказили его черты, не покидавшее его мрачное выражение проложило глубокие борозды морщин...» 152.

Ватек, главный герой одноименной повести Уильяма Бекфорда, бесконечным отличается тщеславием, гордостью И стремлением К наслаждениям. При этом он отнюдь не сильная натура, он способен впасть в уныние даже из-за отсутствия еды! В противоположность ему мать халифа колдунья Каратис — воплощение активного зла, она побуждает сына исполнять поручения Люцифера И тем способствует его гибели. По мнению В.М.Жирмунского, бунтарство натуры Ватека роднит его с продавшим душу дьяволу. Однако халиф отвергает религию и законы морали не из-за активного поиска истины и счастья, а в силу своего надменного и своевольного характера. Его манит не богатство нового знания, а могущество

<sup>150</sup> Радклиф А. Итальянец, или тайна одной исповеди//Готический роман. М.: Эксмо, 2009. С.211

<sup>151</sup> Соловьева Н. А. У истоков английского романтизма. С.97

<sup>152</sup> Радклиф А. Итальянец, или тайна одной исповеди. С. 212

власти и необычные драгоценности, которых он в своей жизни прежде не встречал.

Как и Ватек, Амбросио продал свою душу дьяволу за возможность познать плотские радости. В своем падении Амбросио проходит путь от отступления от обета целомудрия до нарушения библейской заповеди «не убивай». И если поначалу его страшит возмездие Бога, в служении которому он оказался слабым, то постепенно он свыкается с порочной жизнью и страшится лишь гнева толпы, обманувшейся в своем кумире. Льюис утрирует чудовищность преступлений монаха — обет целомудрия Амбросио нарушает прямо в стенах монастыря. Страсть влечет его к родной сестре, которую, будучи отвергнут, он убивает.

В начале романа Амбросио описан глазами прихожан церкви, которые считают его святым за безупречный образ жизни. «Он достиг тридцати лет, и каждый их час прошел в благочестивых занятиях, полной удаленности от мира и умерщвлении плоти... Знания его, говорят, чрезвычайно глубоки, красноречие на редкость убедительно. За свою жизнь он, насколько известно, ни в чем не нарушил устава своего ордена, ни единое пятнышко не грязнит белоснежных его риз, и, по слухам, он так строго блюдет обет целомудрия, что не знает, в чем заключено отличие мужчины от женщины...» 153. Когда Амбросио появляется на проповеди, «душевное спокойствие, которым дышали его черты, казалось, свидетельствовало, что человеку этому не ведомы ни суетные заботы, ни соблазны». Однако Лоренцо во время проповеди невольно предсказывает страшное будущее безгрешного священника: «теперь, когда новые обязанности вынуждают его соприкасаться с миром сует и подвергаться соблазнам, именно теперь ему и надлежит явить весь блеск своих добродетелей. Испытание очень опасное: ведь он как раз достиг возраста, когда страсти обретают особую силу, необузданность и власть. Слава его святости делает его желанной добычей искушения $^{154}$ . Впрочем, первое искушение ждет Амбросио в стенах

<sup>&</sup>lt;sup>153</sup> Льюис М.Г. «Монах». М.: АСТ-Астрель. М, 2010. С. 19

<sup>&</sup>lt;sup>154</sup> Там же. С. 23

монастыря. Под одеждой его друга-послушника скрывается красивая женщина, устоять перед которой он не сможет.

Второй портрет Амбросио дан после проповеди. Монах наедине с собой и больше не должен притворяться. «Едва он остался один, как дал волю тщеславию. Он вспоминал бурю восторгов, которую вызвала его проповедь, и сердце преисполнилось радости, а воображение рисовало картины будущего возвеличивания. Он посмотрел вокруг себя с ликованием, и гордыня сказала ему громовым голосом, что он — выше всех прочих смертных...» <sup>155</sup>.

Если Льюис срывает маску с добродетельного монаха, показывая его истинную порочную сущность и обнаруживая злодейскую натуру, то Мэри Шелли, создает в образе Демона в романе «Франкенштейн» более сложный и неоднозначный характер. Демон — злодей, он убивает невинных людей и несет зло, но Шелли постоянно подчеркивает, что источником зла изначально выступает добродетельный персонаж — Франкенштейн. Он создал зло — и буквально, и символически. И он, как создатель, в конечном счете, расплачивается за содеянное.

В результате постепенно отступают на второй план или вовсе исчезают непременные атрибуты готического романа XVIII века — таинственные и пугающие пространства, кладбища и склепы. В романе Шелли ужас — результат поступков главного героя. Вся атмосфера вокруг героя абсолютно нормальна и лишена привычного для готики ореола сверхъестественности. Автор постоянно подчеркивает мысль о том, что причиной гибели главного героя становится его собственный эксперимент — от момента создания Демона, затем бегства от него и наконец, отказа выполнить его просъбу — создать подругу по его образу и подобию — за исполнение которой гомункул обещает не совершать больше зла.

Мэри Шелли наполняет образ Демона новыми чертами характера. Он способен любить, он хочет быть понят людьми, но всюду он встречает

\_\_\_

<sup>155 «</sup>Монах». С.41-42

отвращение и презрение и в первую очередь — от человека, создавшего его. Между тем, Мэри Шелли подчеркивает, что изначальный порок Демона — физическое уродство, в котором он не виноват. Фактически все преступления Демона — это месть за одиночество и отверженность, а не следствие его злодейской натуры. Демон Шелли — сложный, неоднозначный персонаж. Злым и мстительным его сделали люди, не готовые простить ему физическое безобразие.

Переломным моментом В романе становится разговор между Франкенштейном и монстром, в котором последний рассказывает о своих безуспешных попытках сблизиться с людьми, быть им полезным и отчаянии оттого, что люди избегают его. Гомункул обещает никогда не причинять никому зла, если рядом с ним будет любящий человек, подобный ему самому. Перед создателем возникает дилемма — спасти своих близких от мести Демона или спасти все человечество от двух демонов, сила которых несопоставимо выше человеческой, и осознание ее может сделать их неуправляемыми. Выбор Франкенштейна — это и есть конфликт романа. Он бежит от ответственности за совершенное преступление и тем самым становится причиной творимого Демоном зла.

#### 3.4. Типология готических злодеев

Элизабет МакЭндрю делит готических злодеев на три основных типа. К первому относятся Манфред Уолпола, Амбросио Льюиса и Франкенштейн Мэри Шелли. Их безумие проистекает из конфликта внутри них самих. Они близки сентиментальным героям. Манфред — сопротивляющийся злодей, Амбросио — отступающий злодей, а демоническая сущность Франкенштейна требует создания отдельного характера. Во втором типе готического злодея очень мало от сентиментального героя, его суть — «быть темнотой против света». К ним исследовательница относит героев Анны Радклиф — Монтони

(«Удольфские тайны») и Скедони («Итальянец»). И наконец, третий тип — гротескно-демонические фигуры — Ватек и Мельмот-Скиталец. Варма прослеживает трансформацию каждого из трех типов на протяжении классического периода готической литературы (со второй трети XVIII века до конца первой трети XIX века). Он отмечает, что Манфред Уолпола снова появляется в «Старом английском бароне» Рив под именем лорда Ловелла. Черты ранних злодеев Анны Радклиф мы встречаем в характере Монторио и Гусмана у Метьюрина. И наконец, в образе Ла Мотта в «Романе в лесу» и Фолкланда в «Калебе Уильямсе». Третий тип злодея проходит эволюцию от Иблиса, Ватека к Амбросио 157.

Однако, нам подобная классификация не представляется нам исчерпывающей. Более того, на наш взгляд, Манфред, Амбросио и Франкенштейн не могут быть отнесены к одному типу героя, так как между ними мало общих черт.

Мы предлагаем выделить три типа героев-злодеев исходя из цели их злодеяний (преступлений): стремление к власти и богатству (Монтони в «Удольфских тайнах», Скедони в «Итальянце», Хитклиф в «Грозовом перевале»), стремление к обладанию возлюбленной любой ценой (Амбросио в «Монахе», Манфред в «Замке Отранто», Ловелл в «Старом английском бароне») и стремление к тайному знанию (Ватек, Франкенштейн, Мельмот, доктор Джекил). Иногда один герой может преследовать две цели, например, Манфред стремится обладать Изабеллой, чтобы, в том числе, узаконить узурпированную власть в Отранто.

Неоготический роман XX века наследует иерархию персонажей, во главе которой стоит демонический герой. Характер этого героя позволяет не только исследовать природу зла, но и относительность моральных категорий в современном мире. Айрис Мердок, ссылаясь на Платона, пишет в эссе «Искусство — подражание природе», что «негодяй или демонический герой,

<sup>&</sup>lt;sup>156</sup> MacAndrew El. The Gothic tradition in fiction. P.81-82

<sup>&</sup>lt;sup>157</sup> Varma D. Ibid. P.215-216

который всегда пребывает в нервном возбуждении, всегда изменчив, являет собой более интересный характер, чем добродетельный персонаж, который уныл, скромен, ненавязчив и всегда верен себе» («the bad dynamic or daemonic man who is always agitated, always changing, is a more interesting character to us than the good man who is dull, modest, unobtrusive and always the same»)<sup>158</sup>. А в более раннем эссе «Против бесстрастия» (1961) она отмечает отсутствие «убедительного изображения зла» в современном романе как симптом этической слабости самих писателей: «Наша неспособность представить настоящее зло вызвана тем, что мы имеем дело с поверхностным и оптимистичным (несмотря на Гитлера) представлением о самих себе» («Оиг inability to imagine evil is a consequence of the facile, dramatic and, in spite of Hitler, optimistic picture of ourselves with which we work»)<sup>159</sup>.

Однако в романах Мердок и Фаулза характер демонического злодея претерпевает эволюцию. Так в современном варианте готического романа отсутствует типаж властного тирана, жаждущего денег и славы. Развитие получает лишь образ маниакального влюбленного, а образ охотника за тайным знанием трансформируется в образ квазибога 160. Суть трансформации в том, что если Ватек, Мельмот, Франкенштейн или доктор Джекил стремятся познать недоступные простым смертным тайны природы для удовлетворения собственного тщеславия, то их «последователи», вторгаясь в тайны природы, полны альтруистических замыслов.

В традиционном готическом романе существует такая иерархия действующих лиц: злодей (тиран, чародей, загадочная личность), помощник злодея (слуга) и жертва. В общем виде она сохраняется и в романе XX века, но характер представителя каждой группы меняется.

<sup>&</sup>lt;sup>158</sup> Murdoch I. Art is the Imagination of Nature//Murdoch I. Existentialists and Mystics. P. 246

<sup>&</sup>lt;sup>159</sup> Murdoch I. Against Dryness//Murdoch I. Existentialists and Mystics. P. 294

<sup>&</sup>lt;sup>160</sup> Здесь стоит оговориться, что еще один демонический характер XIX века – лорда Генри из «Портрета Дориана Грея» Оскара Уайльда можно считать прообразом будущих «альтернативных богов», однако, он «лепит» Дориана Грея по своему усмотрению не ради счастья юноши, а ради собственного развлечения.

В неоготическом романе можно выделить два типа злодеев. Первый, уже знакомый читателю по классическому готическому роману — маниакальный влюбленный. Фредерик Клегг в «Коллекционере», Чарльз Эроуби в «Море, море», Хилари Берд в «Дитя слова» и Питер Крин-Смит в «Единороге» являются носителями разрушительной страсти, определяющей все их поступки. В своем эгоистическом стремлении обладать возлюбленной любой ценой они лишены малейшего сострадания к ней.

Злодеи второго подчеркнуто бесстрастны типа, напротив, хладнокровны. Они выступают в роли режиссеров чужих судеб. Им, правда, тоже не свойственно сострадание к жертвам своих воспитательных опытов, но они считают, что причиняемое ими зло имеет целительную силу. Вмешиваясь в судьбы других людей, Кончис в «Волхве», Миша Фокс в «Бегстве от волшебника», Бартоломью в «Причуде», Макс Лежур в «Единороге», Карел Фишер в романе «Время ангелов» и Чарльз Эроуби («Море, море») пытаются играть роль Бога (Творца), то есть, выступая в роли некоего подражателя богу<sup>161</sup>. Таким образом, цель злодеев-тюремщиков — обладать другим человеком *для себя*, а цель альтернативного Творца — дать другому человеку возможность обладать собой, то есть, раскрыть свое истинное «я».

Несмотря на то, что главный герой романа «Море, море» сочетает в себе черты сразу двух типов злодеев, являясь с одной стороны *играющим в Бога*, с другой — маниакальным возлюбленным, однако, на наш взгляд, доминирует тип злодея — маниакального возлюбленного (тюремщика), так как воспитание свободой, которое он осуществляет с Хартли, преследует, прежде всего, эгоистическую цель. Безусловно, как и другие герои-творцы в романах Фаулза и Мердок, Эроуби режиссирует свой спектакль, вмешиваясь в судьбы других людей, манипулируя их чувствами и *навязывая* им свое (как ему кажется, истинное) понимание свободы. Но свобода Хартли необходима Чарльзу как

<sup>&</sup>lt;sup>161</sup> В своей статье об игровой поэтике романов Фаулза Р.М. Хилл говорит о том, что Фаулз представляет в своих романах «человеческие версии враждебного бога» (human versions of an antagonistic god)/ Hill R.M. Power and Hazard: John Fowles's Theory of Play//Journal of Modern Literature. 1980-1981. Vol.8, №2. P.212.

условие ее возвращение к нему, ее бывшему возлюбленному. Закономерно, что ему не удается *преображение* Хартли, «ибо путь, который он выбирает, — это самообольщение тем, что он, преуспевающий театральный режиссер, способен осчастливить и даже воскресить подобно господу Богу, другого человека» <sup>162</sup>, справедливо отмечает Н.Рейнгольд.

Образ Карела Фишера из романа «Время ангелов» тоже, на первый взгляд, не имеет однозначной трактовки — он сочетает черты злодеятюремщика (держит взаперти собственную дочь, намеренно ограждает ее от внешнего мира) и черты злодея, играющего в бога. Однако, ключевой чертой его характера является стремление к власти над другими. Опосредованно он дает опыт осознания свободы своей старшей дочери Мюриэль, но это не является его целью. Главное наполнение его жизни — играть другими людьми как марионетками. И как только марионетки выходят из-под его контроля и проявляют самостоятельность, Карел теряет свое могущество и уходит из жизни.

Существенно меняются и помощники злодеев. Если в классическом готическом романе они выполняли формальную функцию, то теперь эти герои перестают быть только лишь исполнителями. Они приобретают собственный загадочный характер и реализуют собственные роковые замыслы (Калвин Блик в «Бегстве от волшебника», Джеральд Скоттоу в «Единороге», сестры Холмс в «Волхве», Бисквитик в «Дитя слова», Дик в «Причуде»).

И, наконец, жертвы злодеев в романах Мердок и Фаулза, перестают быть носителями высоконравственных черт. В соответствии с разделением функций злодеев на «маниакально-тиранические» и «воспитательно-божественные» жертвы также выступают в двух ипостасях — учеников, которым открывают путь самопознания и свободы (Николас Эрфе в «Волхве», Роза Кип в «Бегстве от волшебника», Ребекка Ли в «Причуде») и заключенных, которых насильственно лишают свободы (Миранда Грей в «Коллекционере», Хартли в

\_

<sup>&</sup>lt;sup>162</sup> Рейнгольд Н. Цит. соч. С. 155

«Море, море», Элизабет в романе «Время ангелов»), или даже лишают жизни (Энн и Китти Ганнер).

Однако эта классификация злодеев-жертв не подходит к роману «Единорог», где происходит намеренное смешение функций героев, что усложняет их характеристику. Согласно легенде, Ханна Крин-Смит выступает в роли жертвы своего мужа, заключившего ее в доме как в тюрьме в наказание за совершенное прелюбодеяние. Таким образом, в роли злодея представлен ее муж Питер, а его помощником выступает Джеральд Скоттоу. Как указывает исследовательница мердоковского творчества Элизабет Диппл, Питер Крин-Смит изображен как носитель демонического возмездия, Джеральд Скоттоу его хорошо выдрессированный исполнитель, также играющий отрицательную роль. «Его (Питера. — Ю.Л.) образ связан с [греческой богиней обмана] Ата, что усиливает в романе тему страдания как зла, но при этом необходимого зла, и его роль как справедливого судьи очень важна. Ханна подчиняется его решению (заключить ее в доме как в тюрьме. — Ю.Л.) не как злодеянию, а как необходимости. Значительно менее двусмысленна демоническая Джеральда Скоттоу. Будучи привлекательным для обоих полов, Джеральд использует свои таланты для установления власти и тирании над группой жертв, из которых Ханна — главная» 163.

Эта иерархия оказывается фальшивой уловкой, ведь Ханна в финале признается в том, что «играла роль Бога, но оказалась ложным божеством» <sup>164</sup>. Действительно, в роли бога Ханна выполняет именно те функции, которые мы обозначили выше — манипулирует другими людьми, режиссируя их судьбы. «Знаете, кого я играла? Бога. А кем я была в действительности? Легендой. Рука, протянутая из реальности, проходила сквозь меня, словно бумага.

- Играла Бога? Конечно, нет. Бог тиран.
- Ложный Бог тиран. Или, скорее, тираническая мечта, и это то, чем была я. Я жила своими зрителями, их мыслями, вашими мыслями, как вы

<sup>&</sup>lt;sup>163</sup> Dipple El. Iris Murdoch: Work for the spirit. London, 1982. P. 271

<sup>&</sup>lt;sup>164</sup> Murdoch I. Unicorn. P. 218

думали, что живете мыслями обо мне. И мы обманули друг друга... Ваша вера в мои страдания давала мне силы. Ах, как я нуждалась в вас, как тайный вампир. Даже в Максе Лежуре. Мне нужна была своя аудитория, я жила под вашим пристальным взглядом как фальшивый бог... Но наказание ложного бога — стать нереальным. Я стала нереальной. Вы сделали меня нереальной, думая обо мне так. Вы превратили меня в объект рассмотрения...» 165. В результате, в роли жертв оказываются все обитатели особняка — ее завороженные слуги. Таким образом, в романе «Единорог» дихотомия «злодейжертва» неоднозначна, ибо в сознании одних героев злодеем выступает Питер Крин-Смит, а Ханна — его жертвой (и пленницей его слуг, главный из которых Джеральд Скоттоу), в сознании других — деление прямо противоположное. Фактически Мердок в этом романе пытается опробовать экзистенциальный тезис о том, что все люди одновременно палачи и жертвы. Эта проблематика также берет истоки в готическом романе, ведь в основе его конфликта совмещение функций палача и жертвы (Манфред Уолпола, Амбросио Льюиса, Франкенштейн Мэри Шелли, Хитклиф Эмили Бронте, Мельмот Метьюрина и другие)<sup>166</sup>.

Однако по мере развития сюжета выявляются другие альтернативные боги. Так становится более отчетливой роль Макса Лежура, который живет как философ-отшельник, однако, с самого приезда в Гейз Мэриан обнаруживает, что некто (впоследствии оказавшийся Лежуром) наблюдает в бинокль за происходящим в особняке. Макс Лежур и есть истинный режиссер всего спектакля о пленении прекрасной принцессы, которая должна погибнуть, как только покинет свою тюрьму. В отличие от обитателей Гейза Макс Лежур не является поклонником Ханны и не рвется спасать ее из тюрьмы. Он наблюдает, изучает происходящее и ждет. Ханна для него — это поле борьбы противоположных сил, она преступница и жертва преступления одновременно.

<sup>&</sup>lt;sup>165</sup> The Unicorn. P. 218

<sup>&</sup>lt;sup>166</sup> О конфликте «палачей» и «жертв» в готическом романе см. Зыкова Е.П. Джозеф Феридан Ле Фаню и готическая традиция в английской литературе//Ле Фаню Дж. Дядя Сайлас. История Бартрама-Хо. М.: Ладомир, 2004. С. 24-25

«Единорог — образ Христа, говорит Макс Лежур. — Я не христианин. Говоря, что она виновна, я только хочу сказать, что она такая же как мы. И если она не чувствует вины, тем лучше для нее. Вина заставляет людей заключенными в своем сознании как в тюрьме. Мы не должны забывать, что было совершено преступление. Только это, вероятно, не имеет значения в настоящем...» <sup>167</sup>. Лежур признается, что природа Ханны также таинственна для него, как и для других: «Она может быть колдуньей, Цирцеей, духовной Пенелопой, порабощающей своих поклонников» <sup>168</sup>. Символично, что именно Лежуру, с которым на протяжении всего романа не имеет никаких контактов, Ханна оставляет наследство.

Впрочем, символично и другое. Единорог, давший название роману — христианский символ, а анаграмма имени Ханны — Иисус Христос<sup>169</sup>. Но ее финальное признание о том, что она оказалась «ложным» божеством, ставит вопрос о том, был ли в романе истинный бог. Чтобы ответить на него, стоит обратить внимание на другой важный христианский символ в романе. В романе присутствует навязчивый образ рыб, которых разводит Дэнис Нолан. Символично, что именно Нолан убивает Питера, приезд которого грозит катастрофой для Ханны. В финале романа Денис уходит из особняка на болота и забирает с собой рыб. Но прежде он делает странное признание, будто он «должен был стать Ханной». Как истинный и фальшивый боги Ханна и Денис противостоят друг другу, но при этом немыслимы друг без друга.

Символ рыбы — центральный и в другом романе Мердок — «Бегстве от волшебника». Большой аквариум с рыбами стоит в центре зала Мишиного дома, где собрались все марионетки его спектакля. В момент острого психологического напряжения Роза разбивает аквариум: «Вода образовала огромный круг на полу, и вокруг как части пирога были рассыпаны фрагменты пресс-папье. Рыбы, казалось, были везде — задыхались на ковре, цеплялись за

<sup>&</sup>lt;sup>167</sup> Unicorn. P. 98

<sup>&</sup>lt;sup>168</sup> Ibid. P. 99

<sup>169</sup> Подробнее об этом см.: Conradi P. Iris Murdoch: the Saint and the Artist. N-Y, 1986. P. 122

абажуры, скользили по полированным столам, извивались на стульях и диванах. Люди стали хватать их и бежать по комнате, чтобы найти что-то, куда бы их можно было поместить...» $^{170}$ .

О рыбах напоминает читателю фамилия главного героя романа «Время ангелов» — Карела Фишера. Однако, fisher — это не только «рыбак». Так называли апостолов — «ловцы человеков» («ловцы душ»). В Новом завете, в Евангелии от Матфея приведены слова, сказанные Иисусом двум рыбакам будущим апостолам Петру и Андрею (гл. 4, ст. 18-19): «Проходя же близ моря Галилейского, Он увидел двух братьев: Симона, называемого Петром, и Андрея, брата его, закидывающих сети в море, ибо они были рыболовы, и говорит им: идите за Мною, и Я сделаю вас ловцами человеков». Карел Фишер - это пародия на лики бога, и он ловит людей не в евангельскую сеть. Он отрицает Бога, но, отказавшись от Него, он сам возомнил себя богом. «Будешь ли ты распята за меня?», спрашивает Карел Пэтти и добавляет, что хочет сделать ее своей «черной богиней, своей антидевственницей, своей Анти-Марией» <sup>171</sup>. В этих словах отчетливо звучит идея соперничества, но не с христианским, а ветхозаветным Богом. «Где ты был, Маркус, когда я полагал основания земли, когда утренние звезды пели в едином хоре и все сыны Бога кричали в радости?» <sup>172</sup>, повторяет Карел вопрос Яхве, обращенный к Иову.

В образе Карела Фишера Мердок показывает гротекстно-пародийный тип героя, играющего в бога. Карел является настоятелем несуществующей церкви, отрицает Бога и нарочито преступает все нормы религии и морали, решив, что ему «все позволено». В своей игре в Бога он доходит до крайности. Даже его смерть становится пародией на библейский сюжет. Его «воскрешение» — в руках Мюриэль, и она отказывается его спасти.

#### 3.5. Миссия неоготического злодея

Murdoch I. The Flight from the Enchanter. Penguin books, 1969. P. 196
 The Time of the Angels. P. 148, 149

<sup>&</sup>lt;sup>172</sup> Ibid. p. 166

Ключевая миссия каждого из злодеев — исследовать суть понятия «свобода». Однако в своем отношении к свободе два типа злодеев мердоковских и фаулзовских романов выступают в прямо противоположных ипостасях. Так герои-маги (или творцы) играют роль учителей или воспитателей для своих подопечных, проводя их через экзистенциальный опыт морального взросления и открывая тем самым суть бремени свободы выбора. Но в отличие от своего прообраза — Франкенштейна 173, дерзнувшего по опыту Бога создать человеческое существо и погубленного своим созданием, эти герои, взяв на себя роль Провидения, Рока, Судьбы, всегда оказываются морально сильнее своих учеников. То есть, бремя истинной свободы оказывается чрезмерным.

Само понятие «зла» в неоготическом романе становится зыбким и требует пересмотра системы моральных координат. Если исходить из традиционной оппозиции «добро-зло», то адекватной будет оценка, данная известным отечественным англистом В.Ивашевой, которая, рассуждая о романах Мердок, пишет, что «обыкновенные люди оказываются носителями демонических сил и сами играют роль демонов, вторгаясь в жизнь близких, а иногда и далеких им людей, ломая эту жизнь и калеча судьбы. Обуреваемые недобрыми страстями, они оказываются сильнее своих жертв, хотя порой сами одновременно и палачи и жертвы (например, в "Единороге"), в соответствии, необходимо прибавить с философскими представлениями экзистенциализма, из которого писательница пришла в литературу и от которого, с моей точки зрения, она и по сей день не освободилась окончательно» 174. А исследователь мердоковского творчества Питер Вулф делает акцент на бездумном эгоизме

<sup>&</sup>lt;sup>173</sup> Повесть «Франкенштейн, или современный Прометей» Мэри Шелли находится на стыке готической и романтической традиции, однако, упоминая ее в контексте нашей работы, мы опираемся на авторитетные источники – Birkhead E. The Tale of Terror; MacAndrew E. The Gothic tradition in fiction и др. Строго говоря, Виктор Франкенштейн не является злодеем, потому что совершает зло невольно. Прежде всего, им движет тщеславие, он стремится оживить мертвую материю и тем самым совершить то, что доселе было неподвластно науке. Однако после завершения научного эксперимента Виктор отворачивается от своего Творения, бежит от него, обрекая тем самым порожденного им Демона на одиночество, отверженность и впоследствии – совершение череды убийств. Это «злодейство поневоле» будет характерно и для героев литературы XX века, которые присваивая себе функции Бога, проводят эксперименты над «живой материей», иными словами - душами других людей.

<sup>174</sup> Ивашева В. Эпистолярные диалоги. М.: Советский писатель, 1983. С. 218-219

такого типа героев, отмечая, что «в романах писательницы зло не носит свои традиционные маски. Ее «злодеи» сами страдают и часто причиняют боль другим, не предвидя последствий своих действий. Романистка понимает грех как нежелание понимать потребности и желания других так же отчетливо, как собственные. Как и Сартр, она с недоверием относится к абсолютным истинам и императивам» <sup>175</sup>.

В контексте философской проблематики романов Фаулза и Мердок зло становится синонимом необходимости пережить болезненный моральный опыт познания свободы. По мысли романистов, такой опыт не может быть подобен безмятежной прогулке, его форма, пользуясь терминологией Фаулза — «эвристическая мельница». Единственная альтернатива этой страдательной свободе, заявляет Фаулз в «Аристосе» — несвобода без страдания 176.

И Фаулз, и Мердок переосмыслили экзистенциалистское понимание свободы и подвергли сомнению возможность абсолютной свободы. Свою этическую концепцию Фаулз объясняет в предисловии к роману «Волхв», где говорит, что не оправдывает «пытки Кончиса», но понимает вставшую перед ним дилемму. «Бог и свобода — абсолютно противоположные понятия, и люди верят в воображаемых богов чаще всего потому, что боятся поверить в другие вещи... Но я хотел выразить в своем романе такой основной принцип: настоящая свобода — между ними, а не что-то единственное, и абсолютной свободы не может быть. Всеобщая свобода, даже самая относительная, может быть фикцией, но что касается меня, то я до сих пор предпочитаю другие гипотезы» <sup>177</sup>. Мердок более категорична: «Идея полной свободы — ложная идея. В ней нет... да, в ней нет нравственного стержня и моральной рефлексии» 178.

Идею пути человека к осмыслению свободы любопытно рассмотреть через призму тезиса Жоржа Батая о том, что человечество преследует две цели,

<sup>&</sup>lt;sup>175</sup> Wolfe P. The Disciplined Heart: Iris Murdoch and her novels. Columbia, 1966. P. 75-76

<sup>&</sup>lt;sup>176</sup> Fowles J. Aristos. P.21.
<sup>177</sup> Fowles J. The Magus. P. 10
<sup>178</sup> Рейнгольд Н. Указ. соч. С. 152

из коих одна — негативная — сохранить жизнь (избежать смерти), а другая позитивная — увеличить ее интенсивность. «Но интенсивность никогда не возрастает без опасности...Интенсивность можно определить как ценность (это единственная позитивная ценность), а длительность — как Добро (это главная цель, предлагаемая добродетели) <...> поиск интенсивности заставляет нас с самого начала пойти навстречу болезненному беспокойству, на грани потери чувств <...>Ценность располагается по ту сторону Добра и Зла, но выступает в двух противоположных формах: одна связана с началами Добра, другая — с началами Зла. Желание Добра ограничивает движение, увлекающее нас к поиску ценности. Тогда как свобода в направлении Зла, наоборот, открывает доступ к чрезмерным формам *иенности*» <sup>179</sup>. Однако, в романах Мердок и Фаулза этот «поиск ценности» всегда не самостоятелен, а является навязанным извне и потому неоправданно жестоким. Навязывая своим «ученикам» страдательную свободу альтернативные боги — Кончис, Миша Фокс и (отчасти) Бартоломью и Карел Фишер не стремятся причинить зло, но их эгоистическое добро становится злом.

Герои-тюремщики, наоборот, лишают своих жертв даже надежды на свободу, и их жертвы живут в строго определенном времени и ограниченном пространстве, покинуть которое не властны. Однако как ни странно, и в этих условиях происходит опыт осознания свободы. В романе «Коллекционер» Миранда, только попадая в плен к Клеггу, осознает цену утраченной свободы, заключение в собственном доме Ханны Крин-Смит в «Единороге» становится уроком свободы для ее гувернантки Мэриан, а Хартли в романе «Море, море» отвергает понятие свободы, навязываемое ей Чарльзом.

Показательно, что лишение свободы является метафорической расплатой за любовь пленницы к другому мужчине. Миранда любит некоего Дж.П., Ханна Крин-Смит — Филиппа Лежура, а Хартли — своего мужа Бена. Бессильный

 $<sup>^{179}</sup>$  Батай Ж. Литература и зло. М.: Изд-во Московского Университета, 1994. 57-58

изменить чувства своей жертвы, злодей-тюремщик выбирает единственное доступное ему в этих обстоятельствах средство — насилие.

Важной чертой демонического злодея в классическом готическом романе XVIII века является таинственное прошлое, в котором было совершено некое преступление. Суть этого преступления раскрывается по мере развития сюжета. Загадочное прошлое постоянно напоминает о себе в настоящем и определяет будущее преступников и их жертв. И в настоящем демонические злодеи продолжают идти по пути преступлений, преследуя своих жертв ради получения богатства или социального статуса или просто мстя за нанесенные обиды. Таковы характеры Монтони и Скедони у Анны Радклиф, старый Ловел у Клары Рив, Амбросио у Льюиса, Манфред у Уолпола, Ватек у Бекфорда.

Уже в романтической традиции роль прошлого становится иной. Самый яркий пример — Манфред Байрона, который мучается воспоминаниями о совершенном преступлении, но суть содеянного зла так и остается загадкой. То есть, прошлое демонического злодея покрыто завесой тайны.

В неоготическом романе присутствуют оба варианта изображения прошлого злодея, и каждый из них относится к определенному типу героя. Так соперник Творца (или — квазибог), цель которого — раскрыть суть истинной свободы для своего подопечного — лишен прошлого. Точнее, его прошлое — загадка. Мы ничего доподлинно не знаем о Мише Фоксе, каждый из героев, знавших его в прошлом, признается, что не имеет истинного представления о том, кто такой этот человек. Питер Сейорд, размышляет о том, что зная Мишу, казалось бы лучше всех, он ничего о нем на самом деле не знает. «Миша был загадкой, которую, как он чувствовал, ему никогда не решить, хотя он имел для этого гораздо больше оснований, чем все остальные. Казалось, что чем больше Миша раскрывал себя такими неожиданными способами Питеру, тем более загадочным становился» Более того, как справедливо отмечает в своей работе о творчестве А. Мердок Н. А. Малишевская, «мы не можем со всей

 $<sup>^{180}</sup>$  Murdoch I. The Flight from the Enchanter. P. 206-207

определенностью сказать, действительно ли Миша Фокс является «чародеем» — о нем слишком мало известно. Фактически «имидж» волшебника создается воображением читателя. Ведь на протяжении всего романа Миша не совершает ничего сверхъестественного» <sup>181</sup>. Абсолютно таков же Кончис в романе «Волхв», его прошлое — художественный вымысел, не более. Ничего не известно и о прошлом героя «Причуды» мистера Бартоломью и Карела Фишера из «Времени ангелов». И в этом обнаруживается аллюзия на ветхозаветного Яхве, у которого нет ни дома, ни семьи, ни прошлого — в общем, человеку о нем ничего неизвестно.

Таинственность прошлого непосредственно связана другой отличительной чертой неоготического злодея — зашифрованностью его замыслов. Иногда они очерчены пунктиром — как в случае с Кончисом, воспитывающим Николаса в «Волхве», а чаще — остаются неразгаданными и после финала, как в романах «Бегство от волшебника», «Время ангелов» и «Причуда». Кто такой Миша Фокс, задаются вопросом герои романа «Бегство от волшебника», чего он хочет, откуда он пришел и зачем так настойчиво вмешивается в их судьбу. Никто из них не получает ответа, но каждый полагает, что такой ответ должен знать сам Миша и это вмешательство имеет свои веские основания. Кто такой таинственный мистер Бартоломью в «Причуде» также остается загадкой. В финале как будто никого уже и не волнует, куда и как он исчез, хотя именно расследование его исчезновения было сюжетной интригой всего романа. Не более понятен и смысл театральных представлений Кончиса в «Волхве» (особенно, если помнить о том, что Николас далеко не первый «подопытный»). О прошлом Карела Фишера известно крайне мало, автор дает лишь смутные намеки о его «странных выходках» на прежнем месте и «склонности к скандалам». Его замыслы еще туманнее: Карел подчиняет своей власти всех обитателей своего дома, порабощает их волю, внушает невероятный страх, но цель этого тотального

<sup>&</sup>lt;sup>181</sup> Малишевская Н.А. Жанровое своеобразие романов Айрис Мердок: к проблеме пародирования жанровых моделей в современной метапрозе. Дис. . . . канд. фил. наук. Ростов-на-Дону, 2001. С.82

контроля за судьбами других людей остается до конца невыясненной и потому характеристика, данная ему Норой Шедокс-Браун — «он только несчастный безумец, нуждающийся в лечении электрошоком» 182 — кажется вполне оправданной.

Герои-тюремщики, напротив, имеют довольно подробно рассказанное прошлое. Клегг посвящает описанию своей жизни до встречи с Мирандой едва ли не половину своего дневника. Чарльз Эроуби также предваряет встречу со своей жертвой длинным ретроспективным повествованием. Питер Крин-Смит остается «за кадром» подобно беккетовскому Годо, но о нем, точнее о его прошлом, рассказывают все обитатели особняка Гейз. Наличие конкретного прошлого у этого типа героя связано с их одержимостью вполне «земными» страстями (в отличие демонических «соперников Творца», полных высоких замыслов и свободных от каких бы то ни было страстей).

### 3.6. Этическая дидактика неоготической прозы

Злодеи — альтернативные боги (или соперники Творца) выполняют двойственную функцию, болезненно разрушая привычные нормы обыденной жизни, создавая вместо них нечто новое, что с трудом доступно обычному тривиальному Они противопоставлены обычным сознанию. «среднестатистическим» персонажам и в лице последних порой и всему миру. Такова философская оппозиция «Волхва», где Кончис открывает новый мир и расширяет пределы сознания своего подопечного Николаса Эрфе, на этом строится театральное представление романа «Причуда», где загадочный мистер Бартоломью путем фантастических манипуляций совершает переворот в сознании простой девушки Ребекки. Таинственный Миша Фокс в романе «Бегство от волшебника» держит в своих руках нити судеб всех героев книги и манипулирует ими словно кукловод. В этом он близок фаулзовскому Волхву,

1

 $<sup>^{182}</sup>$  Murdoch I. The Time of the Angels. P 186  $\,$ 

хотя игры последнего более эффектны. Однако по диапазону эмоциональных состояний Миша намного превосходит угрюмого отшельника Кончиса парадоксальным образом Мердок совмещает в характере одного героя способность быть сострадательным к маленькой бабочке, ящерице, сбросившей от испуга свой хвост, и выпавшим из разбитого аквариума рыбам и при этом признаваться в том, что он убивал животных. Объяснение этого у Миши парадоксально как он сам. «Мне было их так жаль, — говорит он. — Они были так беззащитны. Что угодно могло их ранить. И я не мог это вынести. Однажды кто-то подарил мне котенка, и я убил его» 183. Это высказывание напоминает о характеристике, данной Дьяволу в эссе «О Дьяволе и дьяволах» П.Б.Шелли. Шелли отмечает подобную двойственность: «Дьявол постоянно терзается состраданием и любовью к тем, кого он губит; его мучит бессильное негодование против бедствий, какие он навлекает на людей; он подобен человеку, которого некий тиран заставляет поджигать собственное имущество, выступать свидетелем против самых дорогих друзей и близких, затем выполнять роль их палача и подвергать их самым изощренным и длительным пыткам» <sup>184</sup>.

Но при ближайшем рассмотрении мы видим, что это суть его двойственной природы. Зло не самоцель Миши Фокса, а способ, с помощью которого волшебник пытается спасти человека, называя такое вмешательство покровительством. «Если боги убивают нас, то не ради веселья, а потому что мы вызываем у них настолько сильное сострадание, которое подобно отвращению. Чувствовал ли ты когда-нибудь, что всё в этом мире нуждается в твоей защите? Ужасающее чувство. Всё — даже этот коробок спичек» 185.

Тема сострадания отсылает читателя к рассуждениям Ницше о том, что «сострадание... воздействует угнетающе» и «сострадание во много крат увеличивает потери в силе» 186. Для Ницше сострадание — отнюдь не

<sup>&</sup>lt;sup>183</sup> Murdoch I. The Flight from the Enchanter. Penguin books, 1969. P. 208

 $<sup>^{184}</sup>$  Шелли П.Б. О Дьяволе и дьяволах//Шелли П.Б. Статьи. Фрагменты. - М.: Наука, 1972. С. 405

<sup>&</sup>lt;sup>185</sup> The Flight from the Enchanter. P. 208-209

<sup>&</sup>lt;sup>186</sup> Ницше Ф. Антихристианин//Сумерки богов. М.: Изд-во политической литературы, 1989. С. 21

добродетель, а источник зла. И сострадание как основа религии христианства для него неприемлема, она препятствует развитию человека. Миша рассуждает о сострадании *неких* богов, но при этом как будто не отожествляет себя с ними (здесь стоит вспомнить о том, что Мердок — поклонница идей Канта, которого отрицает Ницше). По мнению британской романистки Антонии Байатт, написавшей несколько работ о творчестве Айрис Мердок, именно состраданием к своим жертвам определяется парадоксальность природы Волшебника, потому что «он понимает власть как защиту, но это приводит к разрушительным результатам» <sup>187</sup>.

Вообще сама тема эксперимента с воспитательной целью отнюдь не изобретение послевоенной английской литературы. Образ Кончиса из «Волхва» во многом напоминает одного из главных героев «Человеческой комедии» Оноре де Бальзака — Жака Коллена (Вотрена). В обоих случаях учитель превосходит своего ученика по моральной силе, из-за чего усвоение урока оказывается под большим вопросом. Люсьен Шардон погибает, не выдержав этических манипуляций своего «духовного» наставника, Николас Эрфе приведен к «правильному» мировоззрению насильственным путем. Будучи зеркалами разных литературных эпох «нравственные» хирурги Вотрен и Кончис преследуют разные цели, и потому Вотрен культивирует эгоизм Люсьена, желая через него отомстить отвергнувшему его обществу, а Кончис, напротив, борется именно с чрезмерным себялюбием Николаса. Общей чертой этих роковых персонажей становится данная ими самим себе нравственная индульгенция на проведение чудовищного эксперимента над личностью каждый желает «вылепить» свой идеальный образ, превращая этот процесс в дьявольскую игру с непредсказуемым финалом.

С рациональной точки зрения, происходящее на вилле Бурани — бессмысленное сумасбродство Кончиса и его актерской свиты, порой переходящее в откровенный фарс и бред. Однако экзистенциальный замысел

<sup>&</sup>lt;sup>187</sup> Byatt A.S. Iris Murdoch. London, 1976. P. 18-19

писателя оправдывает безумие и издевательство над человеческой личностью высокими помыслами о необходимости нравственного взросления. Следуя формулам Сартра, Фаулз пытается художественным методом доказать тезис о том, что «человек просто существует, и он не только такой, каким себя представляет, но такой, каким он хочет стать» и «человек ответственен за то, что он есть» 188.

Греция как «точка отсчета» для европейской культуры становится метафорой «чистого листа» для преображения Николаса. Он должен отбросить свои стереотипные представления о мире, выйти за пределы своего образования, чтобы приобщиться к Знанию и научиться читать Книгу Мира. c Фаулзом параллель шекспировской Нескрываемая явная приоткрывает суть замысла Мага-Кончиса. «С одной стороны, мы, благодаря Просперо, имеем «срежиссированный» ИМ спектакль, имеющий свою «сверхзадачу». С другой стороны, Остров, уже под воздействием своего собственного хронотопа, оказывается сценой экзистенциального Магического театра, в орбиту которого вовлекаются все без исключения герои, в том числе и сам Просперо» 189.

Путешествие Николаса предваряет его же собственное предчувствие — «Я не знал, куда я отправлюсь, но я знал, что мне необходимо. Мне нужна была новая земля, новый народ, новый язык, и хотя я не мог тогда облечь это в слова — мне нужна была новая тайна» 190. Итак, в самом начале романа заявлены готические предпосылки — чужое, таинственное и загадочное, без ориентиров и подсказок, без опоры на знакомое. Все это позволяет герою попробовать

<sup>&</sup>lt;sup>188</sup> В своей работе «Человек для себя» Э. Фромм так объясняет эту ответственность: «Он (человек. – Ю.Л.) может пытаться бежать от своего внутреннего беспокойства, погружаясь без остатка в удовольствия и дела. Он может пытаться отменить свою свободу и превратить себя в инструмент внешних сил, топя в них свое Я. Но он остается неудовлетворенным, тревожным и беспокойным. Есть только одно решение проблемы: посмотреть в лицо истине, осознать свое полное одиночество и предоставленность самому себе во Вселенной, безразличной к судьбе человека, признать, что вне человека нет силы, способной за него решить его проблемы. Человек должен принять на себя ответственность за саого себя и признать, что только собственными силами он может придать смысл своей жизни (курсив мой. – Ю.Л.) (Фромм Э. Человек для себя. Исследование психологических проблем этики. Минск, 1992. С. 50).

<sup>&</sup>lt;sup>189</sup> Смирнова Н.А. Джон Фаулз: текст, интертекст, метатекст. Учебное пособие по курсу «Английская литература XX века». Ч. 1. Нальчик, 1999. С.24

<sup>&</sup>lt;sup>190</sup> Fowles J. The Magus. P. 19

начать жизнь с чистого листа. Вот только он далеко не сразу поймет, что этому будет предшествовать череда жестоких испытаний, итогом которых должно стать полное переосмысление своего «я». Однако станет ли — открытый финал оставляет вопрос без ответа<sup>191</sup>.

И все же закономерен упрек И.Ильина в отношении фаулзовского «Волхва»: «"Обучение" Николаса осуществляет "Маг" Кончис при помощи различных театрализованных розыгрышей и хэппинингов, причем с такой жестокостью и нечистоплотностью средств, что это неизбежно вызывает сомнение не только в необходимости подобной "свободы", но и серьезные размышления о допустимых пределах экспериментирования с человеком даже с самыми благими намерениями...» 192 можно отнести и к мердоковскому «Бегству от волшебника». Трудно отделаться от ощущения, эксперимент в романах становится важнее его заявленной цели. По замечанию Х.У. Фокнера, «Николас Эрфе приезжает на остров, где получает неоднозначный длительный экзистенциальный урок, который оказывается вневременным миром жутких образов. Николас бежит на остров от обыденной реальности, где его тяготит относительность чувств и их временность. Его бесконечными маловажными буднями повседневной страх перед заурядностью скоро превращается в своеобразную патологию. Он теряет ощущение времени, его восприятие собственной идентичности и социальной принадлежности радикально слабеет. Кончис осуществляет шоковую терапию для того, чтобы юноша осознал настоящие жизненные ценности» <sup>193</sup>.

<sup>&</sup>lt;sup>191</sup> Неоднозначность финала «Волхва» один из исследователей творчества Фаулза трактует так: «"Природный разум" внушает Эрфе любовь к исчезнувшей Алисон, поскольку в финале он, кажется, наконец, осознал разницу между любовью и сексом, и между ними обоими и нарцистским самолюбованием. Но по другим соображениям, экзистенциальная тема возможности и ее эстетического коррелята требует, чтобы финал «Волхва» был открытым и неопределенным...однако, роман завершает рефрен о том, что «завтра полюбит тот, кто не любил..». И наиболее важный момент в финале «Волхва» (в любой из его версий) – это возможность любви для Эрфе, основанной на взаимной потребности в реальном мире, с его «жгучим запахом обжигающих расставаний». (McSweeney K. Four Contemporary Novelists. Angus Wilson, Brian Moor, John Fowles, V.S. Naipaul. Kingstone, 1983. P. 124-125).

<sup>&</sup>lt;sup>192</sup> Ильин И. Общая характеристика постмодернизма//Теория литературы. Литературный процесс. М.: ИМЛИ РАН. «Наследие», 2001. С. 373

<sup>&</sup>lt;sup>193</sup> Fawkner H.W. The Timescapes of John Fowles. London and Toronto: Associated University Press, 1984. P. 125-126

Сами злодеи, играющие в богов, подчеркивают альтруистичность своих «благодеяний». Кончис задумывает сложнейший перфоманс с привлечением актеров и использованием сложных декораций ради нравственного перевоспитания ничем не примечательного Николаса Эрфе, похожим образом действует и мистер Бартоломью в романе «Причуда», устраивая театральное представление для простой девушки из дома свиданий. Миша Фокс, сталкивая лицом к лицу героев своей интриги, тоже ничего не выигрывает для себя. «Я не сделал ничего плохого вам и вашему брату, — скажет в финале романа Калвин Блик, слуга Миши Фокса. — Но я предоставил вам довольно абсурдные поводы для того, что делать то, что вам действительно хочется» 194.

Фактически, демонические злодеи, играющие в богов, берут на себя роль Провидения, позволяя себе смелость кроить человеческие судьбы по собственному желанию. Однако было бы преувеличением считать, что на такие поступки у них есть этическая индульгенция. Финалы, демонстрирующие перевоспитание героев, хотя и должны убедить читателя в необходимости зла проводника к миру истинной свободы, выглядят как художественно неубедительными. Формально воспитательные эксперименты имеют успех — Николас Эрфе возвращается к Алисон, Роза Кип — к Сейорду, а Ребекка начинает праведную жизнь в вере. Однако, если опустить преображение Ребекки в «Причуде», основанное на фантастических событиях в заброшенной пещере (и потому неправдоподобных), то возвращение Николаса к Алисон, а Розы Кип к Сейорду выглядит неубедительным и скорее — вынужденным. Сама же Мердок в романе «Дикая роза» устами одной из главных героинь Эммы Сэндс скажет: «Не следует играть роль бога в судьбе других людей. В любом случае ни у кого это не получится» 195.

Таким образом, сомнительность цели демонического учителя приводит нас к мысли о том, что его истинной целью является не перевоспитание, а власть над другими людьми. Эрих Фромм в своей работе «Человек для себя»

<sup>&</sup>lt;sup>194</sup> Murdoch I. The Flight from the Enchanter. P. 278

<sup>&</sup>lt;sup>195</sup> Murdoch I. An Unofficial Rose. London, 1989. P.207

называет эту власть «садистским побуждением», цель которого — сделать человека «беспомощным объектом чужой воли». «Человек, над которым властвуют, и воспринимается, и рассматривается как вещь для использования и эксплуатации, а не как человеческое существо, являющееся целью само по себе. Чем более эта жажда господства соединена с деструктивностью, тем более она жестока; но и благосклонное господство, часто выступающее под маской «любви», — это тоже проявление садизма…» <sup>196</sup>.

В своей книге «Монстр власти» исследователи массовой психологии Элиас Канетти и Серж Московичи (кстати, Канетти посвящен роман Мердок «Бегство от волшебника») приводят интересную иллюстрацию, демонстрирующую принципы власти и насилия на примере кошки и мыши. Мышь находится во власти кошки, когда последняя поймала ее и собирается умертвить. Но как только кошка начинает играть с мышью, начинается уже не власть, а насилие. Кошка дает мыши пространство, в котором мышь под ее контролем, но уже обладает надеждой спастись. И все это вместе — «пространство, надежда, надзор и заинтересованность в умерщвлении можно назвать сущностью власти или просто самой властью» <sup>197</sup>.

Наслаждение властью над другим человеком — общее свойство обоих типов готических злодеев, однако, злодеям-тюремщикам свойственно еще и желание подменить суть жестоких поступков благородными чувствами. Так Фредерик оправдывает свою жестокость к Миранде и насильное вмешательство в ее жизнь любовью. Он не считает свои поступки преступлением, он готов сделать ее счастливой 198. Но при этом совершенно простодушно признается,

<sup>&</sup>lt;sup>196</sup> Фромм Э. Человек для себя. С. 108

<sup>&</sup>lt;sup>197</sup> Канетти Э., Московичи С. Монстр власти. М., 2009. С. 152. Заметим здесь, что в анализируемых нами произведениях смерть не является целью злодея, а может только стать невольным результатом его действий («Коллекционер», «Бегство от волшебника», «Единорог»), при этом смерть можно рассматривать шире – метафорически – и обнаружить, что объединяющей целью большинства злодеев становится нравственное перевоплощение подопытного (мыши), то есть, символическая смерть его «прежнего» ради рождения его «нового».

 $<sup>^{198}</sup>$  «Клегга нельзя отнести к обычным злодеям. Фаулзу крайне важно показать Клегга непохожим на тех людей, которых мы знаем. Миранде требуется немало времени, чтобы отбросить свои стереотипные представления о Клегге как о насильнике, вымогателе или психе. Она осознает, что он восхищается ею, и это сбивает ее с толку. Он бросает вызов стереотипной характеристике» (Bagghee S. *The Collector*: The Paradoxical Imagination of John Fowles//Journal of Modern Literature. 1980/1981. Vol.8, №2. P.226)

что однажды (не искушенный чтением Клегт!) прочитал книгу «Тайны Гестапо» с описанием нацистских пыток. Одиночество в тюрьме и полная изоляция от внешнего мира оказывались сильнейшим средством сопротивления воли заключенных. «Конечно, я не хотел сломать ее (break her down), как Гестапо хотело сломать своих заключенных. Но я думал, что было бы лучше, если она будет отрезана (cut off from) внешнего мира, ей придется больше думать обо мне» (курсив мой. — Ю.Л.) При этом жестокость Клегга подчеркивается и своеобразием его увлечений — он коллекционирует бабочек, то есть, его страсть — мертвая красота, и потому Миранда обречена на гибель. В этой связи любопытна параллель с Мишей Фоксом, который убивает животных из любви к ним. То есть, перефразируя знаменитую фразу из «Фауста», эти герои олицетворяют силу, которая «творит зло, всему желая добра» (или верит в то, что желает).

Но, так или иначе, в произведениях Мердок и Фаулза сохраняется утвержденная готическим романов оппозиция между демоническими героями и обычными людьми, а вместе с ними — миром в целом. Кончис в «Волхве», расширяющий пределы сознания своего подопечного Николаса Эрфе, Бартоломью, совершающий духовное преображение Ребекки, Миша Фокс, вовлекающий других людей в свою театральную постановку, как будто не принадлежат этому — реальному — миру и потому — непознаваемы.

#### 3.7. Тема двойничества

В контексте инфернальной мифопоэтики готического романа исключительно важна тема двойничества. «Мифологема двойничества, восходящая к близнечным мифам, в контексте христианской культуры связывается с идеей дьявольского подражания благодатной силе творца...» <sup>200</sup>. Мы уже писали выше о злодеях — *подражателях* Творца. Вероятно, осознанным художественным приемом в неоготических романах Мердок и

<sup>&</sup>lt;sup>199</sup> Fowles J. The Collector, P. 40

<sup>200</sup> Тюпа В.И. Аналитика художественного (введение в литературоведческий анализ). М.: Лабиринт, 2001. С. 83

Фаулза становится утрированная пародия на бога — то есть, героям, играющим в бога, противопоставлены двойники, являющие собой вторую часть их «я».

Эта идея берет начало в романе «Франкенштейн», где ученый, создавший человека по своему образу и подобию, в ужасе отворачивается от своего творения, не признавая, что его создание — часть его самого. В частности, Э. МакЭндрю объясняет двойничества этой так суть «"Франкенштейн"...готическая повесть...содержит в себе антитезу «геройзлодей». Использование «дублирующей» фигуры необходимо здесь для установления относительности сложных моральных понятий. Виктор не просто «хороший, ставший плохим». Мэри Шелли изображает его отчаянным человеком, символически спроецировавшим собственное внутреннее зло в демоническую внешность своего творения»<sup>201</sup>. Двойник, отвергнутый своим создателем, убивает всех родных и близких ученого и в итоге вступает в схватку со своим творцом. Франкенштейн пытается спасти себя и своих родных, пытается убежать от своего преследователя, но нигде не может найти покоя, монстр преследует его словно тень. Далее в XIX веке активно используется тема раздвоения души — «Вильям Вильсон» Эдгара По, «Странная история доктора Джекила и мистера Хайда» Стивенсона, «Портрет Дориана Грея» Уайльда и др.

В неоготическом романе двойники предстают в образах «хозяин (господин)-слуга» (Бартоломью-Дик в «Причуде», Миша Фокс-Калвин Блик в «Бегстве от волшебника, Ханна Крин-Смит-Денис Нолан в «Единороге», Карел Фишер-Пэтти). Примечательно, что в паре «хозяин-слуга» нет вертикального подчинения одного другому. Наоборот — хозяин и слуга выступают на равных. В своих показаниях на допросе Ребекка Ли говорит о Дике, что он вел себя так, как будто ее взяли для его собственного удовольствия. И другие герои отмечают, что роль слуги была слишком ничтожна для его характера<sup>202</sup>. Важно,

<sup>&</sup>lt;sup>201</sup> MacAndrew E. Ibid. P. 100

<sup>&</sup>lt;sup>202</sup> Любопытный анализ темы двойничества в романе «Причуда» содержится в работе Сьюзан Онеги «Форма и смысл в романах Джона Фаулза». Исследовательница представляет четырехугольник христианских символов,

что смерть Дика происходит одновременно с исчезновением мистера Бартоломью. Калвин Блик, слуга Миши Фокса, тоже отнюдь не простой исполнитель его желаний. «Миша, как предполагают некоторые герои, использует Блика для воплощения своих зловещих планов, но всегда существует и такая возможность, что в определенных ситуациях Блику дается карт-бланш на достижение определенной цели любой ценой или даже его поступки могут иметь мало общего с пожеланиями Фокса»<sup>203</sup>.

В романах «Единорог» и «Время ангелов» прямо говорится о том, что герой, играющий в бога, и его альтер-эго — одно целое. Как Денис «должен был стать Ханной», Пэтти осознает, что «она и есть Карел». Сразу после смерти Ханны Денис исчезает в неизвестном направлении. Пэтти, покинувшая дом Карела, толкает его на самоубийство.

Впрочем, в романе «Время ангелов» тема двойничества развивается сразу в трех направлениях. Пара Карел-Пэтти как «бог-антибог» противостоит паре «Карел-Евгений», в которой Карел олицетворяет темные силы, а Евгений — светлые. Именно у Евгения в отчаянии ищут спасительного утешения Мэриэль и Пэтти. Именно с ним Пэтти вдруг замечает, что туман рассеялся и мрак отступил. Третий вектор — пара «Карел-Маркус» (очевидный намек на Карла Маркса), в которой также намечено антитеза: Маркус пишет книгу о морали в мире без Бога, а Карел живет в мире без бога, присвоив себе божественные функции. Но этим Мердок не ограничивается. В образах Карела, Маркуса и их умершего брата Джулиана она пародирует Троицу, икону с изображением которой крадет сын Евгения Пешкова.

Одним из воплощений темы двойничества в романах Джона Фаулза и Айрис Мердок становятся имена героев. В первом фаулзовском романе «Коллекционер» главный герой Фредерик Клегг пытается присвоить себе имя

где Бартоломью – это Бог-Сын, безымянный Лорд – это Бог-Отец, Дик – это Дьявол, а Ребекка Ли – это Дух (Onega S. Form and Meaning in the Novels of John Fowles. L.: Ann Arbor, U.M.I. Research Press, 1989. P. 154). <sup>203</sup> Baldanza F. Iris Murdoch. P. 46 Кроме того, много интересных замечаний о природе зла в романе «Бегство от волшебника» содержится в главе монографии "Versions of Evil: Refugees and Alien God (Baldanza F. Iris Murdoch. P. 44-56)

героя шекспировской бури — Фердинанда, ведь имя его возлюбленной созвучно шекспировской героине. Однако, Миранда, высмеивая это желание, категорически нарекает его Калибаном. Кстати, многие исследователи проводят прямые параллели между характерами фаулзовских и шекспировских героев. «Она не случайно носит имя нежной и поэтичной героини шекспировской "Бури", — пишет Н.Я.Дьяконова. — Ее обаяние заключено во внутренней свободе и раскованности, в бесстрашии, позволяющем ей обстоятельствах, даже в заточении, даже перед лицом смерти оставаться собой и не покоряться грубой силе. Своего тюремщика она называет Калибаном, чудовищем из той же пьесы. Напрасно силится он возвыситься до нее и присвоить себе имя Фердинанда, прекрасного принца и возлюбленного шекспировской Миранды, он остается убогим и жалким, духовно связанным мещанскими предрассудками и скудоумием...»<sup>204</sup>. В таком же духе героиню характеризует и другой исследователь: «С большой художественной силой и убедительностью писатель продемонстрировал духовную нищету всесильного волею обстоятельств Калибана... и душевное богатство плененной им, но внутренне свободной Миранды»<sup>205</sup>.

В романе «Причуда», как мы уже указывали выше, двойные имена героев служат своеобразной разделяющей чертой между реальностью и воображаемым миром. Вспомним здесь, что тема двоемирия — центральная для романтизма, но в постмодернистском романе она получает новую интерпретацию. Мир не делится на реальный и идеальный, они оба существуют в сознании человека. Двойное обыгрывание роли каждого персонажа в «Причуде» подчинено основному замыслу произведения — показать поиск сути свободы человеком. Двойные имена каждого участника «спектакля» в «Причуде» связаны с темой двойственности главной героини — фактически ее жизнь раздваивается на «до» и «после» встречи с мистером Бартоломью:

<sup>&</sup>lt;sup>204</sup> Дьяконова Н. Шекспир и английская литература XX века// Дьяконова Н. Из истории английской литературы. Статьи разных лет. Спб.: Алетейя, 2001. С. 163.

<sup>&</sup>lt;sup>205</sup> Пальцев Н. Роман как игра в Бога или Магический театр Джона Фаулза/Фаулз Дж. Коллекционер. Волхв. М.: НФ «Пушкинская библиотека», 2004. С. 12

лондонская проститутка по имени Фанни переживает духовное очищение и становится Ребеккой Ли. Принцип бинарности сохраняется и в описании событий, предшествующих этой метаморфозе — один в интерпретации Джонса (сатанинская оргия с ведьмами), другой — в интерпретации самой Ребекки (идиллическая картина трудящихся в стране Вечного Июня).

Прием двойного обыгрывания имени использует и Айрис Мердок в романе «Бегство от волшебника», где Хантер, чье имя — синоним имени греческой богини, выступает в роли редактора газеты «Артемида», которую хочет купить Миша Фокс. Сестра Хантера — Роза — в свою очередь играет роль Аполлона (брата Артемиды). «Ее ироническое представление в роли Аполлона, многогранного олимпийского бога, подчеркивает, в первую очередь, мужскую неуверенность Хантера. Будучи современной копией политической жизни и земледелия, она быстро становится политически циничной живет недозволенной сексуальной жизнью, не собирая фактический урожай»<sup>206</sup>.

Нравственная двойственность — отличительная черта демонического героя в романах Фаулза и Мердок. Мотив двойничества в романах Мердок и Фаулза неразрывно связан с темой нецелостности «я» главного героя, разорванности его сознания и недостижимости внутренней гармонии. Поэтому одной из основных специфических черт художественного мира Мердок становится неустойчивость и раздвоенность как следствие двоемирия главных героев, подчеркивающего сосуществование явлений земного, реального и религиозного, мистического характера, отмечает в диссертации о творчестве Айрис Мердок Сергей Толкачев. «Прием контраста становится основным признаком художественной структуры романа, в чем отражается главная сущность человека, сосуществования в нем двух "бездн": темной и светлой»<sup>207</sup>.

Средневековая полярность добра и зла перестает быть безусловной в готической, а потом и в романтической традиции. В литературе XX века сама

<sup>&</sup>lt;sup>206</sup> Wolfe P. Ibid. P. 86

<sup>207</sup> Толкачев С. Художественный мир Айрис Мердок: дис. ... канд. филол. наук. М., 1999. С.12

возможность подобной антитезы выглядит абсурдом и отчетливо прослеживается тезис о том, что зло не противоположно добру, оно является одной из форм жизни. Еще Ницше говорит о том, что «злой бог нужен не менее доброго... какой прок от бога, если ему неведомы гнев, зависть, хитрость, насмешка, мстительность и насилие?..» Бог-злодей обретает важную функцию — воспитательную, его зло целительно, хотя и жестоко. Является ли такой опыт морально допустимым? Вопрос, которым не задаются ни авторы, ни сотворенные их воображением злодеи.

Таким образом, трактовка моральных категорий добра и зла в контексте неоготических романов А.Мердок и Дж.Фаулза лишена однозначности. Амбивалентность целей и поступков героев-носителей зла, смена ролей и статуса персонажей, а также неоднозначность самих ситуаций в текстах исключает абсолютное разделение персонажей на добрых и злых. И эта установка оправдывает постмодернистское прочтение канона готического романа.

Отдельно стоит сказать и о приеме «раздвоении» героя-рассказчика в романах от первого лица, что также берет истоки в предшествующей готической традиции. Благодаря этому возникает прием ненадежности рассказчика, который раздваивается на я-действующее и я-повествующее. Благодаря этому приему возникает вопрос доверия рассказчику и его интерпретации описываемых событий. «Основная функция введения приема ненадежного рассказчика отнюдь не в том, чтобы поставить под сомнение правдивость истории. Фокус сосредоточен не на ней, а на самом рассказчике. Усомнившись в его надежности, читатель начинает задаваться вопросом о мотивах искажения и сокрытия правды. Таким образом, собственно сюжет романа с ненадежным рассказчиком сфокусирован не на разворачивающих фабульных перипетиях, а на «внутреннем сюжете», связанном с личностью повествователя<sup>209</sup>.

<sup>&</sup>lt;sup>208</sup> Ницше Ф. Антихристианин. С. 30

<sup>&</sup>lt;sup>209</sup> Джумайло О. Английский исповедально-философский роман 1980-2000. Ростов-на-Дону. 2011. С. 195

Наиболее ярким примером такой «ненадежности» я предшествующей традиции является «Поворот винта» Г.Джеймса. Айрис Мердок и Джон Фаулз используют этот прием, в частности, в романах «Коллекционер», «Причуда», «Единорог», «Море, море», «Дитя слова» и «Волхв». Во всех этих текстах вопрос доверия к рассказчику является важнейшим фабульным компонентом, создающим равноправную множественность интерпретаций.

Глава 4. Готические мотивы в постмодернистской интерпретации

### 4.1. Функции мотива как сюжетообразующего элемента

Понятие «мотива» было введено А.Н.Веселовским, который определил его следующим образом: «Под мотивом я разумею формулу, отвечавшую, на первых порах, общественности на вопросы, которые природа ставила человеку, либо закреплявшую особо яркие, казавшиеся важными или повторявшиеся впечатления действительности» Д.Благой рассматривает мотив как «основное психологическое или образное зерно, которое лежит в основе каждого художественного произведения» (Мотив — это прежде всего повтор. Но повтор не лексический, а функционально-семантический: один и тот же традиционный мотив может быть манифестирован в тексте нетрадиционными средствами, одна и та же фабула может быть "разыграна" не свойственными ей персонажами» (Таким образом, мотив — это важное образное звено в сложной системе сюжетной ткани художественного произведения.

Б.М.Гаспаров, анализируя роман М.Булгакова «Мастер и Маргарита», пишет о «принципе лейтмотивного построения повествования». Это «такой принцип, при котором некоторый мотив, раз возникнув, повторяется затем множество раз, выступая при этом каждый раз в новом варианте, новых очертаниях и во все новых сочетаниях с другими мотивами. При этом в роли мотива может выступать любой феномен, любое смысловое "пятно" — событие, черта характера, элемент ландшафта, любой предмет, произнесенное слово, краска, звук и т.д. Единственное, что определяет мотив, — это его репродукция в тексте, так что в отличие от традиционного сюжетного

 $<sup>^{210}</sup>$  Веселовский А.Н. Историческая поэтика. Л., 1940. С. 494

<sup>&</sup>lt;sup>211</sup> Благой Д. Мотив//Литературная энциклопедия. Словарь литературных терминов и понятий. В 2т. М.-Л., 1925. Т.1. С. 466-467

<sup>&</sup>lt;sup>212</sup> Тюпа В.И., Ромодановская Е.К. Словарь мотивов как научная проблема//Материалы к «Словарю сюжетов и мотивов русской литературы: от сюжета к мотиву. Под ред. В.И. Тюпы. – Новосибирск. Институт филологии CO PAH, 1996. С. 6

повествования, где заранее более или менее определено, что можно считать дискретными компонентами ("персонажами" или "событиями") здесь не существует заданного "алфавита" — он формируется непосредственно в развертывании структуры и через структуру»<sup>213</sup>. Так в романах «Море, море» и «Единорог» навязчивым повторением становится лейтмотив угрожающего моря, сквозь повествовательную линию романа «Бегство от волшебника» проходит мотив загадочного прошлого Волшебника Миши Фокса, этот же многократно обнаруживается романе «Волхв». мотив И В «вымышленного мира» является стержнем идейного содержания романа «Единорог», а в романе «Причуда» центральный лейтмотив — ускользающая истина в результате противоречия интерпретаций событий каждым из персонажей.

Система лейтмотивов готического романа непосредственно связана с его главной идеей. Жизнь в классическом «готическом» романе не постижима разумом, а полна таинственных и роковых загадок. Судьба человека — это поле борьбы неведомых, подчас сверхъестественных сил. Потому движущей силой «готического» сюжета становятся роковые совпадения, смутные предчувствия, зловещие знаки и фатальные ошибки, приводящие к трагическим событиям. Все эти приемы существенно обогащают повествовательные техники Джона Фаулза и Айрис Мердок, причем, даже в тех романах, которые не принято относить к «готическим» (например, «Дитя слова» и «Черный принц» Айрис Мердок).

# 4.2. Система лейтмотивов готических романов Айрис Мердок и Джона Фаулза

Сквозные мотивы, объединяющие классический готический роман и его современные вариации — борьба человека с Роком и бессилие перед ним

\_

<sup>&</sup>lt;sup>213</sup> Гаспаров Б.М. Литературные лейтмотивы. М.: Наука, 1993. С.30-31

(«Единорог», «Бегство от волшебника», «Время ангелов», «Дитя слова»), мотив лишения свободы («Коллекционер», «Время ангелов», «Единорог», «Море, море»), мотив пророческих снов, предупреждений, видений («Единорог», «Море, море», «Бегство от волшебника», «Причуда»); мотив бегства и преследования («Коллекционер», «Волхв», «Mope, море», «Единорог», «Бегство волшебника», «Дитя слова»), мотив насилия противоестественной страсти («Единорог», «Коллекционер», «Время ангелов», «Бегство от волшебника», «Причуда»), мотив таинственного происхождения «Единорог», «Причуда», «Бегство OT волшебника»), двойничества и маскарада («Волхв», «Причуда», «Бегство от волшебника»).

Мотив замкнутости и заключения — один из важных сюжетообразующих компонентов в готическом романе. «Этот мотив становится эпически наглядной реализацией одного из главных фабульных компонентов готической поэтики: заключения героя в непреодолимые рамки загадочных неуправляемых обстоятельств, отсутствие свободы воли с его стороны...» <sup>214</sup>. Заключению героя предшествует сужение пространства, по словам В.Э.Вацуро, «вход в ловушку», ибо мнимое убежище — иного, более «страшного» качества. «Суггестирующая роль "входа в ловушку" значительно выше, нежели «опасного путешествия», так как герои попадают в него не по своей воле, а под воздействием внешне случайных обстоятельств, фатально действующих в одном направлении» <sup>215</sup>.

Усиление сюжетообразующей роли мотивов заключения и изоляции происходит за счет особенностей «готического» хронотопа, где основной топос — это удаленный дом. Он может реализовываться в виде ограниченного, несвободного пространства («Коллекционер», «Единорог», «Время ангелов») или пространства, удаленного от реального мира («Волхв», «Море, море»). Напомним, что изоляция героя крайне важна для готического романа — это создает атмосферу страха и предчувствия угрожающей опасности.

Изоляция героя в «чужом» мире — это вызов, который он вынужден

 $<sup>^{214}</sup>$  Заломкина Г.В. Поэтика пространства и времени в готическом сюжете. Самара, 2006. С. 49 Вацуро В.Э. Готический роман в России. С.186

принять, но который не всегда оказывается ему по силам. В заключении у Клегга погибает Миранда, в волшебной изоляции от внешнего мира Бурани проявляет свою моральную несостоятельность Николас Эрфе, в ограниченном пространстве Гейза герои не могут вырваться из-под гнета трагического Рока.

С этим мотивом связана важная тема готического романа — преодоление поставленных человеку рамок и пределов. Преодоление зачастую приводит к трагическим последствием — гибель дочери Манфреда в «Замке Отранто», инцест Амбросио и убийство собственной сестры в «Монахе», вечные муки Ватека в подземном царстве Иблиса, создание чудовища, обрекшего на смерть всех близких Франкенштейна. Таким образом, герой оказывается заключен в тюрьму собственной судьбы.

Однако, в неоготическом романе этот мотив приобретает более глубокое значение. Заключенный в «тюрьму собственной судьбы» герой проходит через круги ада к собственному нравственному взрослению. Миранда Грей так и не сумеет вырваться из подвала, куда ее посадил Клегг, но, находясь в изоляции, она пройдет трудный, но важный путь самопознания. Обреченная на гибель Ханна Крин-Смит сама не позволит себя освободить, как будто ее заключение — это добровольное испытание себя и своей воли. Но как признается Макс Лежур, ее испытание — урок для него, а в общем — урок для всех, кто причастен к этому опыту. Ханна погибнет, но Мэриан продолжит жить, но жить иначе. Такой же путь в романе «Время ангелов» проходит и Мюриэль Фишер.

Изоляция или уединение необходимы для решения ключевых философских вопросов, которые занимают Фаулза и Мердок. Именно в отдалении от реальности, законы и правила которой известны, но их предсказуемость мешает герою (или героине) приблизиться к сути своей личности (selfhood), можно раскрыть свое истинное «я». Реальность навязывает маски и роли, но за этим маскарадом человек теряет смысл своего бытия. «Наше стереотипизирующее общество вынуждает нас еще больше ощущать

свое одиночество, пишет Фаулз в трактате «Аристос». — Оно налагает на нас маски и изолирует наше истинное "я"». Суть (хотя не всегда цель) испытания — отделить маску от истинного лица.

Мотив маски присутствует в классическом готическом романе, однако, его функция — выразить контраст, не более. Амбросио изображает благочестивого монаха, Скедони — истового служителя церкви, Монтони — искреннего супруга. Все эти герои хорошо знают, где проходит граница между их маской и настоящей сущностью.

В романе XX века определение этой границы становится крайне сложным и, как правило, сам герой не способен пережить этот опыт без чьего-либо вмешательства. Мотив маски связан с идеей ее искусственности как преграды на пути самопознания личности, маска не позволяет человеку расти над собой. Но чтобы осознать ее искусственность и отказаться от этой маскировки души, герой должен оказаться в экстремальной ситуации, остаться наедине с собой. «В романах Фаулза главные герои, постоянно заключенные в замкнутых комнатах, часто под землей, остаются в изоляции, чтобы раскрыть самих себя. Подобно тому, как физически они насильственно заключены в стенах замкнутого пространства, ментально они также против воли погружены внутрь себя, чтобы познать глубину своей души» пишет в своей монографии о Фаулзе Уильям Палмер.

Но маска — это еще и внешний образ (символическое лицо) того, кто ведет героя по пути самопознания. Маска — это еще и прием показа иной реальности. Различные маски примеряют на себя Кончис, Миша Фокс, Карел Фишер и мистер Бартоломью, скрывая за ними собственное «я», которое так и остается до конца неразгаданным.

Маска — это предисловие к тайне, которая не может быть разгадана, ибо испытуемому не положено знать, что находится под маской. Это условие игры. Маска «многое выражает, но еще больше скрывает. Она представляет собой

\_\_\_

<sup>&</sup>lt;sup>216</sup> Palmer W.J. Ibid. P.80

раздел: скрывая за собой опасность, которую не положено знать, препятствуя установлению доверительных отношений, она приближается к человеку вплотную, однако именно в этой близости остается резко от него отделенной. Она угрожает тайной, сгущающейся за нею. Поскольку ее нельзя прочесть, как подвижное человеческое лицо, человек гадает и пугается неизвестного... Напряжение между застылостью маски и тайной, которая за ней сокрыта, может достигать необычайной силы»<sup>217</sup>.

В «готическом» сюжете всегда развивается мотив тайны. В «Замке Отранто» он связан с темой законных владельцев замка, в «Удольфских тайнах» — с судьбой хозяйки замка и Монтони, в «Итальянце» — с биографией Скедони, «Монахе» — с происхождением главного героя. «Ватек», «Мельмот Скиталец» и «Франкенштейн» объединены исполненной в разных вариациях темой страстного стремления главного героя постичь тайны мироздания и подняться на один уровень с Богом.

В романе «Волхв» мотив тайны связан с происхождением и замыслами Кончиса — именно это сильнее всего интригует Николаса и вовлекает его в Игру в Бога. В финале романа несмотря на сцену Суда, где Кончис и его помощники разоблачают цель эксперимента, тайна остается неразгаданной.

Обитатели Гейза в романе «Единорог» объединены некой тайной, разгадку которой Мэриан пытается собрать по отрывочным крупицам, но это ей так и не удается. Над домом висит некое «заклятье», а сама Ханна, отказывающаяся от свободы, или заколдована или лишена рассудка. В этом есть очевидное отклонение от нормы, что-то неживое и необъяснимое. Такое существование не может быть добровольным, за этим выбором есть какая-то тайна, которую Мэриан и Эффингам пытаются разгадать, но Ханна не дает им переступить границу недосказанности.

Мотив тайны приобретает особую важность в романе «Бегство от волшебника». Хантер узнает о том, что Роза была одновременно любовницей

<sup>&</sup>lt;sup>217</sup> Канетти Э., Московичи С. Монстр власти. С. 187-188

обоих братьев Лисевичей. Одновременно он узнает и тайну братьев, которые по закону не имеют права проживать в Англии. Это подавляет его волю и усиливает страх перед будущим. Роза, не зная об этом, сама не желает активно отстаивать свою свободу, надеясь, что ее судьбу решат Миша Фокс и Хантер. Тайна становится страшным оружием в руках Миши и его слуги Калвина Блика. Впрочем, и мистическая связь между Фоксом и Бликом — тоже одна из важных тайн романа, разгадка которой ограничивается лишь странной оговоркой Блика на восклицанием Розы в сеансе разоблачения магии: «Почему Миша не убил вас тогда?» — «Миша убил меня тогда»<sup>218</sup>. Тайна Нины, состоявшая в незаконном пребывании на территории Англии и угрозе департации, которую она так и не сможет доверить никому кроме Властителя своей судьбы Миши Фокса — становится причиной ее самоубийства. Таинственные нити связывают героев этого романа между собой, вопреки их желанию, возвращают их прошлое для расплаты за ошибки, о которых они стремятся забыть. Они испытывают безграничный страх перед неумолимым вмешательством таинственной силы в их судьбы, но отступают перед ее необъяснимой силой, сдаваясь на волю Рока.

В романе «Время ангелов» тайна воплощается в реальном персонаже. Ее имя — Элизабет (в романе это и незаконная дочь Карела Фишера и сестра Евгения Пешкова). Тайной является и существование Элизабет, ее происхождение, ее болезнь и жизнь, которой она живет. Скрытая в полутемной комнате, она общается только с сестрой и отцом. Ее образ — невинная девушка, живущая в мире фантазий — в финале оказывается фальшивой уловкой.

И это неслучайно. Тайна в неоготическом романе — это всегда элемент игры с читательскими ожиданиями, без которой не существует постмодернистский текст. Не случайно часто неоготический роман создается в форме «я-повествования» («Коллекционер», «Волхв», «Море, море», «Дитя

 $^{\rm 218}$  The Flight from the Enchanter. P.280

слова», «Причуда»). Читатель невольно воспринимает происходящее через призму сознания рассказчика, попадая в расставленные ему ловушки и следуя за ложными поворотами.

Наиболее ярко эта игра реализована в «Волхве», художественное пространство которого напоминает театральную декорацию. Создание некого параллельного мира, внешне идентичного реальному, становится главным условием эксперимента Мага. Здесь необходимо вспомнить тезис Хейзинги о том, что игра совершается внутри установленных границ времени и места по добровольно НО обязательным Процесс принятым, правилам. сопровождается чувством напряжения и радости, а также сознанием «иного бытия», нежели «обыденная» жизнь. На протяжении всего романа Николас хотя и мучается подозрениями, пытается уличить Кончиса в неправдоподобии и найти какое-нибудь противоречие, сам ΤΟΓΟ не замечая, оценивает происходящее как настоящий спектакль и не отказывается от предписанной ему неизвестным сценаристом. Иначе говоря, принимает правила игры.

Кончис тщательно организует игровой процесс, выступая в роли идеального режиссера, предусмотревшего любую деталь. Здесь все просчитано до мелочей — письма, доказательства, ловушки. Пожалуй, ни разу на протяжении романа Николас по-настоящему не заметит фальши в игре марионеток волхва. Запутавшись в себе и окружающей действительности, Николас входит в лабиринт, не думая о том, что там по правилам игры (и по законам жанра) его ждет Минотавр. Но когда маски сброшены, Николас подавлен и обескуражен, и все его последующие поступки — отказ выйти из игры. Ни на минуту он не готов признать, что точка поставлена. «Я бросился за незнакомкой, потому что хотел увидеть Лилию, поговорить с ней, постичь, наконец, непостижимое; а не потому, что тосковал по ней». И дальше — «Среди всего я искал хотя бы какой-нибудь след, хотя бы отпечатки пальцев,

чтобы поймать их в собственном искусстве обмана»<sup>219</sup>. Вовлеченный в игру, затеянную магом, Николас уже не в силах вернуться к реальности и забыть свой безумный сон и безумное испытание. Чуть раньше Николас пытаясь объяснить поведение кукловода, признается, что больше всего его задела не та роль, которую его заставили играть, а его «ненужность», ведь он самодовольно полагал, что без него «эксперимент обречен на провал». Самое страшное для него — вдруг его история — «всего лишь отступление от основного сюжета».

Николас Эрфе пытается разгадать истинный замысел режиссера и подозревает участников спектакля Кончиса в двойной игре, но тем не менее сам становится исполнителем навязанной роли и вплоть до саморазоблачения труппы не понимает смысла происходящего. Если поначалу он не доверяет ни магу, ни участникам его спектаклей, пытаясь обнаружить промах или противоречие, то постепенно, будучи не в силах распутывать клубок загадок в одиночестве, он решает, что две девушки — главные исполнительницы розыгрышей Кончиса — на его, Николаса, стороне. «Не разгадал он лишь то, что прекрасная, умная Джулия — тоже обман, маска, скрывающая холодный цинизм. То, что он принял за триумф любви, превращается в разнузданную вакханалию, способную умертвить все человеческие чувства» 220.

В роли режиссера человеческих судеб выступает и Карел Фишер. Неслучайно Пэтти кажется, что он знает обо всем, что происходит в его доме, а Мюриэль кажется, что все его действия — результат продуманной игры. У каждого из марионеток Карела своя роль, выходить за пределы которой они не властны. Как только Пэтти ускользает от его власти, Карел осознает свое бессилие. Он совершает самоубийство, зажав в руке письмо Пэтти. Показательно, что Мюриэль находит его почти сразу и на какой-то момент перенимает у отца власть режиссера. Она может его спасти, но отказывается от мысли разрушить замысел режиссера. Кроме того, она мечтает о том, что всесильный тотальный контроль Карела над жизнями других людей наконец

<sup>&</sup>lt;sup>219</sup> The Magus, P.577

<sup>&</sup>lt;sup>220</sup> Английская литература 1945-1980. Под ред. А.П. Саруханян. М.: Наука, 1987. С. 321

закончился. Со смертью режиссера театральное пространство уступает место обыденной действительности — бывшие актеры одной пьесы расходятся в разные стороны.

Воображаемое или театральное пространство немыслимо без фантазий, снов, видений, бреда и других атрибутов измененного психического состояния героя. Введение мотивов сна, фантазии, бреда и других иллюзий в сюжетную ткань готического романа отнюдь не случайно. Как отмечает Б.В.Томашевский, они дают возможность двойной интерпретации<sup>221</sup>. Провидческие сновидения становятся предисловием к будущему героев. В настоящем же они пытаются разгадать их смысл.

Глядя на «стальные челюсти» своей швейной машинки, героиня «Бегства от волшебника» Нина погружается в кошмарное видение, в котором машинка превращается в чудовище и начинает преследовать свою хозяйку. Оно поглощает ткань, и Нина боится, что сейчас ткань окутает и затянет ее. Обессиленная происходящим кошмаром, она едва может рассмотреть узор на ткани, который оказывается... географической картой мира. Той самой картой, на которой четко проведена граница между законными жителями Лондона и теми, кто вне закона. Эта граница станет наваждением для Нины и толкнет ее на самоубийство.

Состояние психики героя — зеркало его физического нахождения внутри пространственных границ<sup>222</sup>. При этом погружения в эти пограничные состояния позволяет показать саму личность героя. Кроме того, благодаря этому расширяются границы восприятия героя, позволяя ему увидеть «иную» реальность, пережить особый духовный опыт и пересмотреть собственную систему ценностей. «Итак, измененные состояния психики — "ночное сознание", видения, сны, безумие — как формы внутренней жизни персонажа,

<sup>221</sup> Томашевский Б.В. Теория литературы. Поэтика. М., 2002. С. 196

<sup>&</sup>lt;sup>222</sup> Хотя состояние психики также может быть элементом игры, театральной уловкой. Так в романе «Волхв» Жюли Холмс представлена Кончисом как больная шизофренией, а сам Кончис выступает в роли ее психиатра. Николас, вовлеченный в игру Мага, постоянно пытается разгадать, где проходит граница обмана. Не доверяя уловкам Мага, он тем не менее склонен верить его сообщницам.

становятся основным средством, с помощью которого автор разрабатывает образ своего героя, делая акцент на конфликте привычного опыта и постигаемой в результате расширения сознания иной, иррациональной реальности» <sup>223</sup>.

Фредерику в «Коллекционере» снится сон о том, что к нему в дом приходят полицейские и он должен убить Миранду. Он бьет и душит ее подушкой, а она смеется. Смех Миранды, раздающийся в бессознательном Клегга, отражает его панический страх перед ней — ее образованностью, воспитанием, вкусом. Страх Миранды перед варварским вторжением в ее жизнь маниакального Клегга трансформируется в сон о созданной ею прекрасной картине, которую изрезала в клочья черная лошадь.

Сон и фантазия становятся своеобразным фабульным стержнем в романе «Единорог». Читатель поставлен перед необходимостью соотносить между собой сны и фантазии каждого из героев. В романе тесно переплетены сны, становящиеся текстом (прежде всего, книга, которую создает Макс Лежур) и тексты, становящиеся сном (прежде всего, пародирование сюжета о Спящей красавице).

## 4.3. Трансформация природы страха в неоготическом романе

Страх — главный сюжетообразующий мотив готического романа, однако, его природа существенно трансформируется. Если в конце XVIII века страх был вызван потусторонним миром, призраками, посланцами прошлого, некоей ирреальной атмосферой кошмара, то уже к концу XIX века, когда готика переживает свое второе «рождение» объектом страха становятся темные бездны души человека.

Во второй половине XX века источник страха — абсурдный мир, в котором человек не может найти точки опоры, потому что все прежние идеалы

\_

 $<sup>^{223}</sup>$  Заломкина Г.В.Поэтика пространства и времени в готическом сюжете. С. 65

обесценены. Человек, переживший кошмары двух мировых войн, потерявший веру в основные человеческие ценности, но не уверовавший во что-то иное, утративший духовную почву по ногами — герой поствоенной европейской прозы. «Мы живем в эпоху третьего мощного взрыва страха, — писал французский философ Эммануэль Мунье в 1962 году. — Два первых (1000 и 1033 годы. — Ю.Л.) были по своей природе весьма схожи, и они значительно отличаются от эпохи Великого страха XX века»<sup>224</sup>. Он пишет о том, что «человек XX века ощущает себя затерявшимся в вселенной, которая в его глазах становится все более распавшейся и обесцененной... человек одинок, лишен цели, заброшен в абсурдный, бессмысленный и неразумный мир...»<sup>225</sup>.

Страх провоцирует бегство от абсурдной действительности, а не ее принятие. Это центральная тема, заявленная уже в заголовке романа А.Мердок — «Бегство от волшебника». Мотив бегства в этом романе реализуется одновременно в двух плоскостях: бегство как средство выживания и бегство как попытка спрятаться от реальности.

Бегство как средство выживание выбирают герои «без национальности» — портниха Нина, братья Лисевичи, которые живут в Англии не имея на то законных оснований, и Анетта, которая меняет города и дома, не привыкая ни к одному из них. О происхождении и национальности Миши Фокса ничего неизвестно, но его бегство реализуется в отсутствии у него страны для постоянного проживания, дома, дружеских связей. Он словно везде и нигде одновременно.

Другая группа героев — беглецы от реальности. Это Роза и Хантер Кип и влюбленный в Розу Питер Сейорд. У последнего бегство от реальности выражается в разгадывании иероглифов, которое в финале оказывается тщетным, разоблачая собой бессмысленность попыток бегства от реальности.

В романе «Бегство от волшебника» герои безропотно принимают навязанные им роли — не ропщет против заключения в стенах собственной

 $<sup>^{224}</sup>$  Мунье Э. Человечество время от времени содрогается от страха//Страх. Антология. М.: Алетейя, 1998. С. 106  $^{225}$  Там же. С. 112

квартиры портниха Нина, не бунтует Рейнборо, отступая перед сильной волей как в Департаменте, так и в собственном доме. Роза и Хантер, хотя и пытаются спасти журнал «Артемида» от поглощения всесильным медиамагнатом Мишей Фоксом, делают это скорее по необходимости, заранее принимая данность проигрыша. «Когда Миша появился в ее (Нины. — Ю.Л.) жизни, она не противоречила ему ни в чем. Он словно был наделен знаками великого могущества и в его неопределенной чужеземности было что-то от восточной магии. С самого начала она готова была стать его рабой, и она никогда даже не думала о том, что может претендовать на более значительное место в его жизни» $^{226}$ . И все же цель Миши — побудить своих жертв к активному действию, и даже — противодействию. Он провоцирует их на поступки, порой болезненные и даже драматические с тем, чтобы они смогли, наконец, раскрыть свою сущность. Таким образом, Миша выполняет двойную роль: вмешиваясь в жизнь каждого героя, побуждая его к активному действию для защиты собственного «я», он нарушает личные границы и становится причиной трагических событий. Мердок навязчиво подчеркивает его повышенную чувствительность в романе — он жалеет рыб и насекомых. Однако по отношению к людям, которые оказываются вовлеченными в волшебную сеть его сценария, он неоправданно жесток. «Герои Мердок прорываются сквозь свою роль, снимают маски, для того, чтобы удостовериться и доказать другим, что под сброшенной маской находится иная. Этот прорыв внутрь себя, к центру своей сущности в большинстве случаев оказывается у Мердок лишенным особого жизненного смысла», отмечает в своей монографии о творчестве Айрис Мердок С.Толкачев. Он добавляет, что герои романистки проходят стадию «сна жизни», осознания этого состояния и перехода к преодолению маски, поиска личной суверенной сущности, независимой от внешних обстоятельств»<sup>227</sup>. Однако, он не объясняет тезис об отсутствии «особого жизненного смысла». На наш взгляд, этот факт является результатом философской нагрузки текста. Не

<sup>226</sup> The Flight from the Enchanter. P. 140

<sup>227</sup> Толкачев С. Художественный мир Айрис Мердок. С.95

справляясь с задачей согласования философского замысла с его художественной реализацией, писательница завершает текст неправдоподобным финалом — например, в романе «Бегство от волшебника». Результат Мишиных усилий — неоднозначен и даже сомнителен.

Мотив бегства от реальности — сквозной и для двух романов Фаулза — «Волхв» и «Причуда». В «Волхве» главный герой Николас Эрфе, заскучавший в Лондоне, уезжает за поиском новой тайны в Грецию. Там он попадает в волшебные сети мифа и фантазии психиатра Кончиса, который предлагает ему альтернативу реальности — иллюзорное бытие. Проходя через круги «рая», который в действительности окажется «эвристической мельницей» с глубоким нравственным смыслом, примиряется с действительностью и осознает бессмысленность своего бунта: «инобытие» оказывается обманом.

В отличие от «Волхва», где инобытие было фальшивой уловкой, а смерть Алисон расплатой за желание убежать от действительности ложью, в романе «Море, море» создание иллюзорной реальности завершается настоящей трагедией. Желая спасти свою возлюбленную от мужа-чудовища, то есть, спасти ее от реальности, Чарльз не понимает, что сам начинает играть роль монстра в ее жизни. Он убежден, что Хартли глубоко несчастна в браке и пытается сделать ее свободной вопреки ее желанию. Это грубейшее вмешательство в семью оборачивается трагедией — гибнет приемный сын Хартли — Титус и едва не погибает Чарльз. А сама Хартли — во второй раз — вынуждена бежать от Чарльза, роковая цепь событий замыкается.

Страх часто становится причиной бегства от реальности, но есть и другая. Человек бежит от реальности, в которой не может найти себя, где не чувствует радости жизни и не понимает смысла своего бытия.

Поиск истинного смысла, как поиск некоей тайны бытия — центральная тема романа «Причуда». При этом загадочное путешествие мистера Бартоломью со своей свитой актеров становится не иначе как бегством от реальности. Фальшивые имена героев и их ложные биографии обозначают

собой границу между вымышленным и реальным миром. Никто кроме режиссера «спектакля» не знает настоящих имен и биографий путешественников, и потому попытка реконструкции событий с помощью допросов участников событий оказывается бесполезной.

Роман написан с использованием приемов постмодернистской техники, позаимствованной у готики — истина оказывается относительной (у каждого участника она своя), расследование преступления не приводит к разгадке, а являет собой сложный конфликт противоречивых интерпретаций. Таким образом, реализуется принцип построения постмодернистского текста — прием недостоверного повествования, когда ни одно утверждение нельзя принимать на веру. Сквозь это запутанное многоголосие внезапно прорывается исторический сюжет об Энн Ли.

Главная героиня романа «Единорог» Мэриан тоже бежит от реальности, хотя и не осознает этого. Кажется, что иллюзорное бытие особняка Гейз вовлекает героиню в свои сети помимо ее воли. Как и Николас Эрфе, она «избрана» на роль в этом спектакле. Чем больше она узнает узников и стражников дома-тюрьмы, тем сильнее сама вовлекается в игру, правила которой она пытается преодолеть. Не осознавая, что стала частью преображенной реальности, Мэриан исполняет свою роль в магическом театре, хотя замысел режиссера ей непонятен. Пытаясь противопоставить ему «свой» сценарий событий, она терпит поражение в игре. Однако, выходя из игры, освобождаясь от нее как от кошмарного сна, она открывает себя саму поновому и — прочитывается в открытом финале романа — ее жизнь теперь должна измениться.

Один из ярких мердоковских образов «беглецов от реальности» — Хилари Берд, главный герой романа «Дитя слова», который одержим страхом перед возмездием за совершенное в прошлом преступление. Будучи успешным преподавателем в Оксфорде, он в одночасье отказывается от всех регалий и будущей карьеры, признавая поражение перед реальностью, которую он не смог изменить. Попытавшись силой похитить свою возлюбленную, замужнюю женщину, он становится причиной ее смерти. После гибели Энн Хилари сам беспощадно наказывает себя. Подобно ослепившему себя Эдипу, Хилари Берд заключает себя в стенах государственного учреждения на самой низкой должности и перестает чего-либо желать от жизни. Но это самобичевание сопровождается и непреодолимым страхом перед возможной встречей с мужем Энн и его местью.

Роман «Дитя слова» насыщен готическими мотивами, главный из который — попытка преодолеть цепь трагических событий, вырваться из сети роковых случайностей. Заимствование у классического готического романа мотива борьбы человека с Роком позволяет Мердок и Фаулзу создать напряженную психологическую атмосферу, напоминающую не только о сверхъестественных ужасах литературы XVIII века, но и об одном из ведущих мотивов античной драмы. Подобно Эдипу, который в желании обмануть предначертанную ему судьбу бежит из дома, но тем самым только приближается к исполнению рокового предсказания, Хилари, спасаясь от расплаты за невольную вину, снова сталкивается лицом к лицу с тем, кому причинил зло — мужем своей погибшей возлюбленной Ганнером. Пытаясь искупить свою вину, но повторно вступая на путь обмана и предательства, он снова становится невольным виновником гибели уже второй жены Ганнера (хотя формально физически Китти погибает от руки своего мужа).

Случайность зла, его непреднамеренность — крайне важная тема для Фаулза и Мердок. Их злодеи невольно вызывают сострадание, ведь даже Клегг совсем не желал смерти Миранды и стал ее невольным палачом. Так же случайно в романе «Море, море», погибает Титус, словно приняв на себя возмездие, которое едва не настигло Чарльза. Роза Кип становится невольной виновницей смерти Нины, на что ей отдельно в сеансе разоблачения магии указывает Калвин Блик. Нина искала помощи у Розы, но та не нашла времени выслушать ее, полностью сосредоточившись на собственных переживаниях.

Смерть Алисон в «Волхве» разыграна по такому же сценарию — Николас увлечен новыми впечатлениями и желает поскорее вычеркнуть Алисон из своей жизни как надоевшую игрушку. Даже сообщение о ее смерти не заставляет его выйти из игры, он без лишних угрызений совести перелистывает эту страницу своего прошлого. Именно это — эгоистическая сконцентрированность на своих чувствах и отрешенность от чувств других — и является по мысли Мердок и Фаулза, настоящим преступлением.

Хилари Берд мучается угрызениями совести, но сильнее — боится возмездия. Его страх воплощается в уродливую манию по сохранению невинности своей сестры. Он отказывает ей в возможности обрести личное счастье, считая, что ее настоящее счастье состоит в том, чтобы раз в неделю приглашать брата на ужин. Эта мания превращается в некий взаиморасчет. Хилари понимает, что ему нельзя жениться ни в коем случае, поскольку это даст свободу Кристел. Он ограждает сестру от реального мира, фактически лишая ее свободы, связав ее навеки тайной своего прошлого.

Мотив насилия и противоестественных страстей активно используется в классической готике. В романе Мердок и Фаулза важным становится не сам факт насилия, а его оправдание с позиций этики и морали. Хилари Берд считает насилие благом для Кристел. Такую же философию исповедует Кончис, воспитывая Николая через насилие над личностью. Подобным образом поступает и Миша Фокс, грубо вмешиваясь в жизнь других людей и режиссируя их судьбы для будущего абстрактного блага.

Насилие буквальное — физическое и психологическое — основное сюжетное зерно «Коллекционера» содержит аллюзию на роман Оскара Уайльда «Портрет Дориана Грея» (хотя совпадение фамилий главных героев романов вряд ли можно считать сознательным). Насилие в «Портрете Дориана Грея» связано с мотивом украденной красоты — талантливый портрет художника Бэзила оказывается спрятанным от посторонних глаз в тайной комнате Дориана Грея как свидетельство его грехов, но символизирует собой насилие над

истинной красотой, запечатленной в произведении искусства. Миранда Грей также тайно спрятана в доме Клегга как образ красоты, обладание которым он не хочет ни с кем делить. Но «способный обладать только «экспонатом», извращенными, мертвыми калибантолько копиями живой красоты прекрасному»<sup>228</sup>. собственник сам несет гибель всему живому, гибель Неслучайно Фаулз проводит параллель между судьбой девушки и пойманных им бабочек. При этом Фаулз навязчиво подчеркивает факт сексуальной беспомощности Клегга, демонстрируя тем самым, что «добыча» оказывается ему не по силам — как в духовном, так и в физическом смысле.

Таким образом, правомерно говорить о том, что ключевые «готические» мотивы трансформируются в литературе XX века, приобретая новое философское, этическое и психологическое наполнение. Будучи идейными и сюжетообразующими компонентами повествования, мотивы, с одной стороны, являются эволюционирующими структурными элементами, с другой — связующими звеньями между двумя отдаленными друг от друга литературными эпохами.

<sup>228</sup> Филюшкина С.Н. Современный английский роман: формы раскрытия авторского самосознания и проблемы повествовательной техники. Воронеж. 1988. С. 170

## **ЗАКЛЮЧЕНИЕ**

Проблема взаимоотношения постмодернизма с предшествующей традицией является весьма актуальной и одновременно дискуссионной темой в западном и отечественном литературоведении. Прошлое литературы и ее будущее неразрывно связаны, постоянно обогащая друг друга, и потому постмодернизм активно обращается к традиции как к сфере завершенных текстов, оспаривая их завершенность. Одна из граней его игровой природы состоит в том, чтобы на основе законченных классических текстов создать новый. Задача читателя постмодернистского текста — со-здавать текст, играть в текст, то есть, быть активным соучастником автора в построении игровых конструкций с поливариантным прочтением.

Деканонизация традиции — основа постмодернизма, но суть ее не в тотальном отрицании, а в ироническом переосмыслении. Причем процесс деканонизации продолжается и по сей день, что мы видим в творчестве Дэвида Лоджа, Антонии Байятт, Питера Акройда, Джулиана Барнса, Стивена Фрая и других.

В 50-60-е годы XX века Айрис Мердок и Джон Фаулз заложили основы этой ретроспективной игры. Традиция в широком смысле и традиция готического романа, в частности, является органической составляющей творчества Айрис Мердок и Джона Фаулза и одновременно — предметом иронического цитирования. Многочисленные элементы готики как жанра массовой литературы активно вплетены повествовательную ткань философских Мердок Фаулза, построенных романов И ПО принципу интеллектуальных головоломок, не имеющих разгадки.

Айрис Мердок и Джон Фаулз не умещаются в рамки постмодерна, и зачастую их творчество рассматривается как продолжение реалистической традиции в духе Диккенса и Голсуорси. Однако подобное обобщение слишком упрощает художественную манеру каждого из писателей. Наиболее близкой к

сути, на наш взгляд, является попытка охарактеризовать писательскую технику Мердок и Фаулза как «умеренный постмодернизм»<sup>229</sup>.

Рассматривая творчество Джона Фаулза и Айрис Мердок в рамках диалога с традицией готического романа, мы обнаруживаем ряд новых черт поэтики писателей. Игровое использование готических штампов, с одной стороны, и включение фабульных и образных элементов для создания основы философских экспериментов, с другой, обеспечивает трансформацию жанра с обогащением его художественной техники и созданием новых форм взаимодействия с читателем.

Но тем не менее реальность опыта самопознания личности в романах этих писателей оказывается оказывается сильнее игровых конструкций. Жизнеподобие описываемых событий важнее конструктивности фрагментарности постмодернистского И текста. ЭТОМ проявляется своеобразие британской литературы второй половины XX века, о котором Мартин Эмис сказал «случайное происшествие дало мне понять... что даже литературные истории неконтролируемы. Ты можешь думать, что имеешь над ними власть. Ты чувствуешь, что контролируешь их, но это не так»<sup>230</sup>.

Сочетание жанровых черт «интеллектуальной» прозы с приемами «массовой» литературы (одной из разновидностей которой и является готика) позволяет Мердок и Фаулзу создать глубокое эмоционально-психологическое напряжение и исследовать скрытые инстинкты, противоестественные страсти, подсознательные чувства людей, живущих в эпоху серьезных политических и социальных перемен.

Пародирование «готической» модели романа не является самоцелью, но становится естественным результатом игрового подхода к литературному наследию предшествующих эпох. Мердок и Фаулз выстраивают свои тексты

<sup>&</sup>lt;sup>229</sup> Суть этого термина обосновывает в своей диссертации «Традиция викторианской литературы в творчестве Джона Фаулза» Аминева Е.С: «творчество Фаулза представляет собой вариант *умеренного постмодернизма*, так как по своему мировоззрению автор тяготеет к классической традиции, но при этом поэтика его произведений отличается использованием приемов постмодернистской экстетики» (Биробиджан. 2011. С. 242). <sup>230</sup> Amis M. Experience. L. 2000, p. 7

как игровое пространство, где объектом игры становится диалог с другими текстами, а субъектом игры — читатель, приглашаемый к сотворчеству. Читатель, попадающий в лабиринт романов Мердок и Фаулза, всегда проходит проверку «качества прочтения» и должен отказаться от попыток однозначных трактовок, потому что постмодернистский текст не приемлет никакой однозначности.

Обозначенный нашей работе интертекстуальный диалог предшествующей готической традицией XVIII-XIX вв. в произведениях Айрис Мердок и Джона Фаулза позволяет утверждать, что готический роман является одним из доминирующих включений в метатекст постмодернистского романа. Фаулза Мердок Выявление романах И аллюзивных слоев интертекстуальных включений «готической» прозы позволяет более полно и глубоко проанализировать многоуровневое пространство их произведений, обнаруживая новые художественные и философские смыслы.

Формальные приемы готической прозы позволяют акцентировать особенности психологии людей в экстремальных ситуациях, исследовать суть самой природы страха, который сопровождает процесс самопознания личности, проанализировать суть власти и психологического насилия как средства познания свободы и одновременно угрозы ей.

Мотивы страха, бегства и преследования, осознания свободы и ее лишения — ключевые для готики — органично вплетаются в художественную ткань романов Мердок и Фаулза, позволяя акцентировать иррациональность чувств и поступков, противоречивость человеческих отношений, неоднозначность категорий «добро» и «зло», диссонанс между внешним и внутренним. «Уже на классической стадии своего существования "готический жанр" разрабатывает ряд тем и проблем, концептуально близких и художественным и философским идеологемам XX века — и в том числе современной, тоже переходной, отмеченной ценностным релятивизмом эпохи»,

отмечает С.А.Антонов<sup>231</sup>. Однако, арсенал художественных инструментов у писателей второй половины XX века с опорой на труды 3. Фрейда и К.Г. Юнга несравненно богаче и разнообразнее.

Таким образом, актуальность готики в послевоенной английской литературе, на наш взгляд, имеет две основные причины. Первая — акцент «готической» литературы сенсуально-психологическом, на глубин потаенных сознания И подсознания человека выявление иррациональности его чувств. Ведь «погружение в иррациональное в духовной жизни человека дает ему возможность снять отчуждение и на какое-то время целостной личностью (курсив мой. — Ю.Л.). Кроме стать иррациональность создает видимость независимости «я» от его материальной оболочки, обусловленной обществом»<sup>232</sup>.

Обращаясь к готической форме, писатели исследуют экзистенциальные вопросы — поиск человеком собственного «я», постижение пределов своей и чужой свободы как преодоление страха перед настоящим и будущим, опыт взросления через моральные потрясения.

Другая же причина интереса к готике лежит в плоскости дискуссии о «предсмертной агонии» жанра романа, которая продолжается на протяжении всего XX века<sup>233</sup>. Однако, несмотря на многоголосный реквием в литературе

<sup>&</sup>lt;sup>231</sup> Антонов С.А. Роман А. Радклиф «Итальянец» в контексте английской «готической» прозы последней трети XVIII века. Автореф. канд. филол. наук. СПб. 2000. С. 3 <sup>232</sup> Соловьева Н.А. У истоков английского романтизма. С. 86-87

<sup>&</sup>lt;sup>233</sup> В своей статье «Мысли о романе» философ Хосе Ортега-и-Гассет указывает особую уязвимость современной литературы. «Жанр в искусстве, как вид в зоологии, – это ограниченный репертуар возможностей». Он иронизирует над теми, кто представляет роман наподобие бездонного колодца, «откуда можно постоянно черпать всё новые и новые формы» (Ортега-и-Гассет X. Мысли о романе/Эстетика. Философия культуры. М. «Искусство». 1991. С. 262). Тематические возможности романа ограничены, предупреждает философ и прогнозирует, что «если жанр романа не исчерпал себя окончательно, то доживает последние дни, испытывая такой недостаток сюжетов, что писатель вынужден его восполнять, повышая качество всех прочих компонентов произведения (Там же. С.263). Т.М. Элиот в статье об «Улиссе» (1922) объясняет смерть романа тем, что ушла эпоха, чьим адекватным выражением была романная форма. Джон Апдайк в статье 1969 года с выразительным заголовком «Будущее романа» пишет, что «постепенно создается впечатление, что роман не принадлежит к столь извечным формам самовыражения человека, как поэзия, танец или шутка, а, напротив, подобно эпической поэзии и драматической форме, именуемой трагедией, является жанром, который совершает жизненный цикл и заканчивается смертью, смертью, которая, очевидно, уже наступила» (Апдайк Дж. Будущее романа//Писатели США о литературе. М. «Прогресс». 1982. Т.2, С. 294). А Джон Фаулз в эссе «Я пишу, следовательно, существую» отмечал, что роман теперь повествует о вещах и событиях, которые другие формы искусства описывают значительно лучше» (The novel is now generally about things and events which the other forms of art describe rather better'//Fowles J. I Write Therefore I Am// Fowles J. Wormholes, P.7)

XX века со всем многообразием экспериментов над формой роман все равно остается доминирующим жанром. «Если роман мертв, то его труп остается странно плодовитым», — иронизирует Фаулз в одном из своих эссе («If the novel is dead, the corpse remains oddly fertile»). 234

И в рамках этой дискуссии становится особенно любопытным тезис известного культуролога Нортропа Фрая, высказанный им в лекциях о жанре romance<sup>235</sup>. Относя этот жанр к «низовой» литературе (то есть, популярной и массовой), исследователь подчеркивает, что, как правило, из этого слоя, из этого резерва черпается в нужный момент материал для обновления тех которые художественных форм, уже как будто выдохлись, стали бесплодными<sup>236</sup>. Ресурсы к обновлению заложены самой природе литературного жанра. По справедливому замечанию М.М.Бахтина, «в жанре всегда сохраняются неумирающие элементы а р х а и к и. Правда, эта архаика сохраняется в нем только благодаря постоянному ее о б н о в л е н и ю, так сказать, осовремениванию. Жанр всегда и тот, и не тот, всегда стар и нов одновременно. Жанр возрождается и обновляется на каждом новом этапе развития литературы и в каждом индивидуальном произведении данного жанра. В этом жизнь жанра... Жанр живет в настоящем, но всегда п о м н и т свое прошлое, свое начало. Жанр — представитель творческой памяти в процессе литературного развития. Именно поэтому жанр и способен обеспечить е динство и непрерывность этого развития» <sup>237</sup>.

Таким образом, можно сказать, что «готика» становится источником «оздоровления» умирающего жанра<sup>238</sup>. При этом назначение готики отнюдь не

<sup>&</sup>lt;sup>234</sup> Fowles J. Notes on an Unfinished Novel// Fowles J. Wormholes. P. 29

<sup>&</sup>lt;sup>235</sup> «Novel рисует современную автору жизнь и нравы, такими, какие они есть в действительности. Romance величавым и возвышенным языком описывает то, что никогда не происходило, да и скорее всего, происходить не могло», так разделила две жанровых разновидности романа одна из родоначальниц готической прозы Клара Рив (Reeve C. The Progress of Romance. N.-Y. The Facsimile Text Society. 1930. P.111)

<sup>&</sup>lt;sup>236</sup>Цитируется по Денисова Т.Н. Новейшая готика (о жанровых модификациях современного американского романа)//Жанровое своеобразие современной прозы Запада. Киев.: «Наукова Думка». 1989. С. 78 <sup>237</sup> Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. С. 120

<sup>&</sup>lt;sup>238</sup> В сборнике The Cambridge Companion to Gothic Fiction (2002) в статье Bruhm S. The Contemporary Gothic: Why we need it? эволюция готического романа в литературе XX анализируется в основном на материале американских романов – Айра Левин, Питер Страуб, Стивен Кинг, Уильям Питер Блэтти, Анна Райс, а из английских писателей упоминается только Анжела Картер и ее «Кровавая комната»). О готической традиции в

исчерпывается функцией «лекарства». На рубеже XX-XXI веков ее актуальность по-прежнему высока. «И в самом деле, в наши дни, в девяностые годы двадцатого века, готика отвоевывает литературное пространство так же решительно, как и в девяностые годы двух предыдущих столетий. Можно сказать, что нашу литературу буквально преследуют готические кошмары. В чем, собственно, нет ничего удивительного, ибо мы живем в эпоху, когда еще не забылись ужасы холокоста и тоталитаризма; живем в Европе, которая еще помнит бомбежки, пытки, слежку, ущемление прав и свобод — а ведь все это отнюдь не кончилось с развалом восточноевропейского коммунизма и падением Берлинской стены...»

Таким образом, и современные писатели и их будущие последователи еще не раз обратятся к канону готического романа как жанровой форме для создания интеллектуальных головоломок («Имя розы» Умберто Эко) и текстоврасследований («Артур и Джордж» Джулиана Барнса). И уже давно не кажется парадоксальным тот факт, что романы, адресованные эрудированному читателю, облечены в «готическую» форму, чьей изначальной функцией было развлечение читателей неискушенных.

романе США пишет и Денисова Т.Н., обнаруживая черты «готической» поэтики у Конрада Эйкена («Голубое путешествие», «Большой круг», «Король гроб», «Сердце мексиканских богов»), Р.П. Уоррена («Потоп»), Т. Пинчона «Продается №49», Джойс Кэрол Оутс «Романс Бладсмура», «Ведьмы из Иствика» Джона Апдайка и другие (Денисова Т.Н. Новейшая готика (о жанровых модификациях современного американского романа//Жанровое своеобразие современной прозы Запада. Киев. «Наукова Думка». 1989. С. 59-127). <sup>239</sup> Каннингем В. Английская литература в конце тысячелетия// «Иностранная литература». 1995. №10. С. 229

## БИБЛИОГРАФИЯ

## Источники:

- 1. Fowles J. Aristos. London. 1968. 222p.
- 2. Fowles J. A Maggot. London: Vintage Classics. 1996. 460p.
- 3. Fowles J. The Journals. Vol.1 London: Vintage. 2003. 668p.
- 4. Fowles J. The Collector. New York. 1980. 255p.
- 5. Fowles J. The Magus. London: Vintage Classics. 2004. 656p.
- 6. Fowles J. Whormholes. London: Random House. 1999. 484p.
- 7. Murdoch I. An Unofficial Rose. London. 1989. 296p.
- 8. Murdoch I. A Word Child. London: Chatto&Windus. 1975. 390 p.
- 9. Murdoch I. The Flight from the Enchanter. Penguin books. 1969. 286 p.
- 10. Murdoch I. The Time of the Angels: Frogmore, St. Albans. 1978. 224p.
- 11. Murdoch I. The Unicorn. London: Granada. 1981. 270 p.
- 12. Murdoch Iris. The Sea, the Sea. London. 1980. 502 p.
- 13. Murdoch I. Existentialists and Mystics: Writings on Philosophy and Literature. Penguin Books. 1997. 546p.
- 14. Walpole Horace. The Castle of Otranro//Three Gothic novels. Penguin Books. 1988. 505 p.
- 15.Beckford W. Vathek// Three Gothic novels. Penguin Books. 1988. 505 p.
- 16.Shelley M. Frankenstein//Three Gothic novels. Penguin Books. 1988. 505 p.
- 17. Бронте Э. Грозовой перевал. М.: АСТ, 2012. 320 с.
- 18. Льюис М.Г. «Монах». М.: АСТ: Астрель. 2010. 444 с.
- 19. Метьюрин Ч. Мельмот-скиталец. М.: Эксмо. 2009. 832 с.
- 20. Набоков В. Другие берега/Набоков В. Собр. Соч. в 5 томах. Т. 5. 829 с.
- 21.Платон. Государство. М.: URSS: ЛИБРОКОМ. 2012. 531 с.
- 22. Радклиф А. Итальянец, или тайна одной исповеди//Готический роман. М.: Эксмо. 2009. 734 с.
- 23. Радклиф А. Удольфские тайны. Спб: Азбука. 2010. 768 с.
- 24. Стивенсон Р.Л.. Странная история доктора Джекила и мистера Хайда//Стивенсон Р.Л. Владетель Балантрэ. М. Изд-во «Правда». -

## Критическая литература:

- 1. Аверин Б. Дар Мнемозины: романы Набокова в контексте русской автобиографической традиции. Спб: Амфора, 2003. 399 с.
- 2. Аллен У. Традиция и мечта. Критический обзор английской и американской прозы с 20-х годов до сегодняшнего дня. Пер. с англ. М.: Прогресс, 1970. 422 с.
- 3. Аминева Е.С. Традиция викторианской литературы в творчестве Джона Фаулза (дисс.) Биробиджан. 2011. 272 с.
- 4. Английская литература 1945-1980. Под ред. А.П. Саруханян. М.: Наука, 1987. 514 с.
- 5. Аникин Г. В., Михальская Н. П. История английской литературы / 2-е изд. М., 1985. С. 147-156 (раздел «Предромантизм»)
- 6. Антонов С.А. Роман А. Радклиф «Итальянец» в контексте английской «готической» прозы последней трети XVIII века. Автореф. дисс. канд. фил. наук. Спб. 2000. 22 с.
- 7. Апдайк Дж. Будущее романа//Писатели США о литературе. М.: Прогресс. 1982.Т.2. 294-298 с.
- 8. Байрамкулова Л. Поэтика Айрис Мердок в свете проблемы интертекстуальности. Дисс... канд. филол. наук. Нальчик. 2005. 189 с.
- 9. Балдицын П. В. Система жанров в творчестве Марка Твена и американская литературная традиция. Дисс...доктора филол.наук. М. 2004. 292 с.
- 10.Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. М.: Прогресс, Универс, 1994. 615 с.
- 11. Батай Ж. Литература и зло. М.: Изд-во Московского Университета. 1994. 166 с.
- 12. Баткин Л. Автор, оказывается, не умер// Иностранная литература, 2002, №1. 268-271 с.
- 13. Бахтин М.М. Автор и герой. К философским основам гуманитарных наук. СПб. 2000. 515 с.
- 14. Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе//Вопросы литературы и эстетики. М.: Художественная литература, 1975. 234-407c.
- 15.Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского//Бахтин М.М. Собр.Соч. в 7 т. Ин-т мировой лит. им. М. Горького Российской акад.наук. М. 2002. Т. 6. 799 с.
- 16. Бахтин М. Эпос и роман. СПб.: Азбука, 2000. 301 с.

- 17. Бахтин, М.М. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1979. 424 с.
- 18. Бергсон А. Непосредственные данные сознания: Время и свобода воли. М.: Издательство ЛКИ, 2012. 224 с.
- 19. Берковский Н.Я. Статьи и лекции по зарубежной литературе. СПб.: Азбука-классика, 2002. 480 с.
- 20. Бёрк Э. Философское исследование о происхождении наших идей возвышенного и прекрасного. М.: Искусство, 1979. 237 с.
- 21. Благой Д. Мотив//Литературная энциклопедия. Словарь литературных терминов и понятий. М.; Л. 1925. Т.1. С. 466-467
- 22.Борхес Х.Л. О «Ватеке» Уильяма Бэкфорда//Борхес Х.Л. Санкт-Петербург: Амфора, 2011. Т. 2
- 23. Борхес Х.Л. Сад, где ветвятся дорожки/Рассказы. СПб: Азбука-классика, 2003. -
- 24. Бреева Т.Н., Хабибуллина Л.Ф. Национальный миф в русской и английской литературе. Казань: Школа, 2009. 611 с.
- 25. Бронте Ш. Предисловие редактора к новому изданию «Грозового перевала»//Писатели Англии о литературе XIX-XX вв. Сборник статей. Пер. с английского. М.: Прогресс, 1981. 408 с.
- 26. Бушманова Н. Когда в душе живет Шекспир. «Вопросы литературы. 1991. Февраль. С.82-95
- 27. Бычков В.В. После «КорневиЩа. Пролегомены к постнеклассической эстетике»//Эстетика на переломе культурных традиций. Под ред. Маньковской Н.Б. М. 2002. 236 с.
- 28.Бютор М. Исследование о технике романа//Бютор М. Роман как исследование. М.: Изд-во Московского Университета. 2000. 191 с.
- 29. Вацуро В.Э. Готический роман в России. М: Новое литературное обозрение, 2002. 544 с.
- 30.Вершинин И.В., Луков В.А. Предромантизм в Англии. Самара. 2002. 319 с.
- 31.Вершинин И.В. Труды по изучению предромантизма и романтизма. Самара, М., 2011. 671 с.
- 32.Веселовский А.Н. Историческая поэтика. Л. 1940. 404 с.
- 33.Владимирова Н.Г. Формы художественной условности в литературе Великобритании XX века/ НовГУ им. Ярослава Мудрого. Новгород. 1998. 382 с.
- 34. Гаспаров Б.М. Литературные лейтмотивы. М.: Наука, 1993. 304 с.

- 35. Гессе Г. Степной волк //Гессе Г Избранное: Кнульп. Курортник. Степной волк. М.: Художественная литература, 1977. —
- 36. Денисова Т.Н. Новейшая готика (о жанровых модификациях современного американского романа//Жанровое своеобразие современной прозы Запада. Киев: Наукова Думка, 1989. С. 59-127
- 37. Джумайло О. Английский исповедально-философский роман 1980-2000. Ростов-на-Дону. Дисс. д.ф.н. 2014. 395 с.
- 38. Дьяконова Н. Шекспир и английская литература XX века// Дьяконова Н. Из истории английской литературы. Статьи разных лет. Спб.: Алетейя, 2001. 190 с.
- 39. Жирмунский В. М. Предромантизм// История английской литературы. М.; Л., 1945. Т. І. Вып. 2. с.564-568
- 40. Жирмунский В. М., Сигал Н. А. У истоков европейского романтизма // Фантастические повести. Л.: Наука, 1967 249-284 с.
- 41. «Зарубежные писатели о литературе и искусстве: Английская литература XVIII века» / Сост. и комментарии М. Б. Ладыгина, И. В. Вершинина, А. Н. Макарова; под общ. ред. проф. Н. П. Михальской. М., 1980. 157 с.
- 42.Забабурова Н. Театральность как принцип демонстрации философских идей маркиза де Сада//Сб. XVIII век: театр и кулисы. Под ред. Н.Т. Пахсарьян. М.: МГУ. 2006. -
- 43.Заломкина Г. Пространственная доминанта в готическом типе сюжетного развертывания//Вестник СамГУ, 1999 №3. с.78-88
- 44.Заломкина Г.В. Поэтика пространства и времени в готическом сюжете. Самара. 2006. 228 с.
- 45.Зверев А.М. XX век как литературная эпоха//Художественные ориентиры зарубежной литературы XX века. М.: «ИМЛИ РАН». 2002. 6-46с.
- 46.Зыкова Е.П. Чудесное и сверхъестественное в сознании английских просветителей//Другой XVIII век: сборник научных работ. М. Эконинформ, 2002. С. 20-30
- 47. Ивашева В. Эпистолярные диалоги. М.: Советский писатель, 1983. 367 с.
- 48. Ивашева В.В. Английская литература XX век. — М.: Просвещение, 1967. — 476 с
- 49.Ильин И. Общая характеристика постмодернизма/Теория литературы. Литературный процесс. М. ИМЛИ РАН. «Наследие». 2001. 385с.
- 50.Ильин И.П. «Постмодернизм»: проблема соотношения творческих методов в современном романе Запада//Современный роман: опыт исследования. М. 1990. 255-273 с.

- 51.Ильин И.П. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. М.: «Интрада». 1996. 255 с.
- 52. Ирония в постмодернизме//Эстетика и теория искусства XX века. Под ред. Хренова Н.А. и А.С. Мигунова. М.: Прогресс-Традиция», 2005. 688 с.
- 53. Канетти Э., Московичи С. Монстр власти. М.: Алгоритм, 2009. 237 с.
- 54. Каннингем В. Английская литература в конце тысячелетия//Иностранная литература. 1995. №10. 227-245 с.
- 55. Кеттл А. Введение в историю английского романа. М.: Прогресс, 1966. 446 с.
- 56. Кожинов В. Происхождение романа. М.: Советский писатель, 1963. 439 с.
- 57. Красавченко Т.Н. Английская литературная критика XX века. М.: ИНИОН, 1994. 282 с.
- 58. Красавченко Т.Н. Реальность, традиции и вымысел в современном английском романе//Современный роман. Опыт исследования. М.: Наука, 1990. 127-155 с.
- 59. Кристева Ю. Бахтин, слово, диалог, роман//Вестник МГУ. Серия 9. Филология. 1994. № 5. С. 44-63
- 60. Кристева Ю. Избранные труды. Разрушение поэтики. — М. 2004. — 653 с.
- 61. Лавкрафт Г.Ф. Сверхъестественный ужас в литературе// Лавкрафт Г.Ф.: Азатот. — М.: Гудьял-пресс, 2001. — 509 с.
- 62. Ладыгин М. Б. Английский «готический» роман и проблемы предромантизма: автореферат дисс. канд. филол. наук. М., 1978. 16с.
- 63. Ладыгин М.Б. Концепция мира и человека в литературе предромантизма (к вопросу о своеобразии метода) // Проблемы метода и жанра в зарубежной литературе. М., 1982. —С. 34-51
- 64. Ладыгин М.Б. Предромантические тенденции в романе X. Уолпола «Замок Отранто» // Проблемы метода и жанра в зарубежной литературе. М., 1977. С. 20-34
- 65. Ладыгин М.Б. Формирование предромантической эстетики в Англии второй половины XVIII в. // Литературная теория и художественное творчество. М., 1979. С. 35-47
- 66.Левин Ю.И. Избранные труды: Поэтика. Семиотика. М.: Шк. «Языки рус. Культуры»: Кошелев, 1998. 822 с.

- 67. Лотман Ю.М. Массовая литература как историко-культурная проблема//О русской литературе. СПб.: Искусство-Спб, 1997. 845 с.
- 68. Лотман Ю.М. Структура художественного текста//Лотман Ю.М. Об искусстве. СПб.: Искусство-СПб, 1998. 702 с.
- 69. Мадорская Н.А. Концепция личности в философско-психологическом романе Айрис Мердок (от первых опытов к «Ученику философа»). Автореф. канд. филол. наук. СПб. 1997. 19с.
- 70. Малишевская Н.А. Жанровое своеобразие романов Айрис Мердок: к проблеме пародирования жанровых моделей в современной метапрозе. Дисс... канд. филол. наук. Ростов-на-Дону, 2001. 229 с.
- 71. Маньковская Н.Б. Эстетика постмодернизма. СПб.: Алетейя, 2000. 347 с.
- 72. Махов А.Е. Демоническое//Литературная энциклопедия терминов и понятий. Под ред. А.Н. Николюкина. М.: НПК «Интелвак», 2001. С.213-218
- 73.Мелетинский Е.М. Поэтика мифа. М.: Академический проект, 2012. 331с.
- 74. Михальская Н.П., Аникин Г.В. История английской литературы. М. Academia. 1998. 510c.
- 75. Можаева А. Фантастические формы в английской литературе XIX XX веков//Английская литература от XIX века к XX, от XX к XXI. Проблема взаимодействия литературных эпох. М.: ИМЛИ РАН, 2009. 220-251с.
- 76. Мунье Э. Человечество время от времени содрогается от страха//Страх. Антология. СПб: Алетейя, 1998. 402 с.
- 77. Напцок Б.Р. Английская «готическая» проза XVIII века: жанровая типология и поэтика. Майкоп: изд-во АГУ, 2010. 344 с.
- 78. Ницше Ф. Антихристианин//Сумерки богов. М. Изд-во политической литературы. 1989. 396 с.
- 79.Овчаренко О. Магический реализм//Теория литературы. Литературный процесс. М. ИМЛИ РАН «Наследие». 2001. c.421-441
- 80.Ортега-и-Гассет X. Время, расстояние и форма в искусстве Пруста//Ортега-и-Гассет X. Эстетика. Философия культуры. М. «Искусство». 1991. -
- 81.Ортега-и-Гассет X. Мысли о романе/Эстетика. Философия культуры. М. «Искусство». 1991. -
- 82. Осипенко Е.А. Принципы игровой поэтики в романах Айрис Мердок 50-80 г. Автореф. Дисс. канд. филол. наук. Балашов. 2004. 18 с.

- 83.Пальцев Н. Роман как игра в Бога или Магический театр Джона Фаулза/Фаулз Дж. Коллекционер. Волхв. М.: НФ «Пушкинская библиотека», 2004. С. 5-22.
- 84. Рейнгольд Н. Мосты через Ла-Манш. Британская литература 1900-2000-х. М. РГГУ. 2012. 599 с.
- 85. Рикер П. Конфигурации в вымышленном рассказе//Рикер П. Время и рассказ. М., СПб.: Университетская книга, 1998. Т.2. 224с.
- 86. Саруханян А. Английская литература XIX века в зеркале XX века//Английская литература от XIX века к XX, от XX к XXI. М:. ИМЛИ РАН, 2009. С. 34-35
- 87. Саруханян А.П. Английская литература 1945-1980. М. «Наука». 1987. 318 с.
- 88.Скотт В. Миссис Анна Радклиф//Радклиф А. Итальянец, или тайна одной исповеди. М.: Эксмо, 2007. 215 с.
- 89. Скотт В. О сверхъестественном в литературе//Скотт В. Собр. Соч. В 20 т. Т.20. М., Л., 1965. С. 602-653
- 90. Смирнова Н.А. Джон Фаулз: текст, интертекст, метатекст. Учебное пособие по курсу «Английская литература XX века». Ч. 1. Нальчик, 1999. 103 с.
- 91. Соловьева Н. А. Английский предромантизм: Дис. доктора филол. наук. М., 1984. 412 с.
- 92. Соловьева Н.А. Вызов романтизму в постмодернистском британском романе / Н.А. Соловьева // Вестник Московского университета. Серия 9. Филология. 2000. № 1. С. 55
- 93. Соловьева Н.А. У истоков английского романтизма. М., 1988. 232 с.
- 94. Стеценко Е. А. Концепция традиции в литературе XX века//Художественные ориентиры зарубежной литературы XX века. М.: ИМЛИ РАН, 2002. 47-82 с.
- 95. Тамарченко Н.Д. Методологические проблемы теории рода и жанра в поэтике XX века в кн. Теория литературы. Роды и жанры. М. ИМЛИ. 2003. с. 95-98
- 96. Тодоров Ц. Введение в фантастическую литературу. «Дом интеллектуальной книги». М. 1999. 143 с.
- 97. Толкачев С. Художественный мир Айрис Мердок (дис. канд. филол. наук. — M.1999.-199 с.
- 98. Томашевский Б.В. Теория литературы. Поэтика. М. 2002. 334 с.
- 99. Тоффлер А. Шок от будущего//Страх. Антология. СПб.: Алетейя, 1998. 402 с.

- 100. Тюпа В.И. Аналитика художественного (введение в литературоведческий анализ). М.: Лабиринт, 2001. 192 с.
- 101. Тюпа В.И., Ромодановская Е.К. Словарь мотивов как научная проблема//Материалы к «Словарю сюжетов и мотивов русской литературы: от сюжета к мотиву. Под ред. В.И. Тюпы. Новосибирск, Институт филологии СО РАН, 1996. с.3-15
- 102. Урнов М.В. Вехи традиции в английской литературе. М. Художественная литература, 1986. 380 с.
- 103. Филюшкина С.Н. Современный английский роман: формы раскрытия авторского самосознания и проблемы повествовательной техники. Воронеж. 1988. 184 с.
- 104. Фромм Э. Человек для себя. Исследование психологических проблем этики. Минск. 1992. -
- 105. Хапаева Д. Кошмар: литература и жизнь. М.: Текст, 2010. 364 с.
- 106. Хейзинга Й. Homo ludens//Хейзинга Й. Homo ludens. В тени завтрашнего дня. М.: АСТ, 2004. 539 с.
- 107. Хокинг Ст. и Млодинов Л. Кратчайшая история времени. СПб. 2006. 179 с.
- 108. Шелли П.Б. О Дьяволе и дьяволах//Шелли П.Б. Статьи. Фрагменты. М., 1972. 534 с.
- 109. Шелли П.Б.. О романе «Франкенштейн»//Шелли. Письма. Статьи. Фрагменты. М. 1972. 534 с.
- 110. Шиллер Ф. О трагическом искусстве// Шиллер Ф. Собр. Соч. в семи томах. М.: ГИХЛ, 1957. Т.б. 790 с.
- 111. Шкловский В. Повести о прозе. М.: Художественная литература, 1966. 463 с.
- 112. Эко У. Заметки на полях «Имени розы». М.: Астрель: CORPUS, 2011. 157 с.
- 113. Эко У. Шесть прогулок в литературных лесах. СПб.: Symposium. 2003. 285 с.
- 114. Элиот Т.С. Традиция и индивидуальный талант//Называть вещи своими именами: Прогр. Выступления мастеров западно-европейской литературы XX века. Сост. Л.Г. Андреев. М.: Прогресс, 1986. 637 с.
- 115. Юнг К.Г. Архетипы коллективного бессознательного//Юнг К.Г. Структура психики и архетипы. М.: Академический проект, 2014. 326 с.

- 116. Юнг К.Г. Психология бессознательного. М.: АСТ-ЛТД, 1998. 397 с.
- 117. Amis M. Experience. L. 2000. -
- 118. Bagghee S. *The Collector*: The Paradoxical Imagination of John Fowles//Journal of Modern Literature. 1980/1981. Vol.8, №2. 219-236p.
- 119. Baldanza F. Iris Murdoch. N-Y. 1974. 179p.
- 120. Bentley N. Contemporary British fiction. Edinburgh. 2008. 245p.
- 121. Birkhead E. The Tale of Terror. N-Y: Russel, 1963. 241 p.
- 122. Botting F., Townshend D. Gothic: Critical Concepts in Literary and Cultural Studies. Taylor&Francis, 2004. 1600 p.
- 123. Bradbury M. The Modern British Novel. L., 1994. 516 p.
- 124. Burden R. John Fowles, John Hawkes, Claude Simon. Wùrzburg. 1980. -
- 125. Byatt A.S. Iris Murdoch. London. 1976. —
- 126. Cavallaro Dani. The Gothic Vision. Three centuries of Horror, Terror and Fear. London-N-Y. 2002. 230p.
- 127. Cawelti J. G. Adventure, mystery and romance. Formula stories as art and popular culture. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1976.-
- 128. Conradi P.J John Fowles. London-New York. 1982. 110 p.
- 129. Conradi P. Iris Murdoch: the Saint and the Artist. N-Y. 1986. 304p.
- 130. Contemporary British fiction. Cambridge. 2003. 276p.
- 131. Critical Concept in Literary and Cultural Studies//Gothic. Ed. By Fred Botting and Dale Townshend. Vol.1 L., N-Y. 2004. -
- 132. D'Haen Th. Text to reader: A Communicative approach to Fowles, Barth, Cortàzar a Boon. 1983.-
- 133. Dipple El. Iris Murdoch: Work for the spirit. L., 1982. 353 p.
- 134. Eriksson Bo H.T. The "Structuring Forces" of Detection. The Cases of C.P. Snow and John Fowles. Uppsala 1995. 254 p.
- 135. Fawkner H.W. The Timescapes of John Fowles. London and Toronto. Associated University Press. 1984. 180 p.
- 136. Fowler A. Postmodernism//Fowler A. A History of English Literature. Harvard University Press. Cambridge, Massachusetts. 1987. 395 p.
- 137. Frye N. Anatomy of Criticism. Four essays. Princeton. New Jersey. 1973
- 138. Haggerty G.E. Gothic fiction/Gothic form. London. 1989. 360 p.

- 139. Hanko Urve, Liiv Gustav. Imagery in Fowles's novels/ Уч. зап. /Тарт. Ун-т. 1989. Вып. 871. -
- 140. Hassan I. The Postmodern Turn. Essays in Postmodern Theory and Culture. Ohio State University Press. 1987. 267 p.
- 141. Heusel B. St. Iris Murdoch's paradoxical novel. Thirty years of critical reception. Ed. Camden Nouse. 2001. 185 p.
- 142. Hill R.M. Power and Hazard: John Fowles's Theory of Play//Journal of Modern Literature. 1980-1981. Vol.8, №2. 211-218p.
- 143. Hogle J.E. Introduction: the Gothic in western culture//The Cambridge Companion to Gothic Fiction. Cambridge University Press. 2002. 327p.
- 144. Hutcheon L. A Poetics of Postmodernism. History, Theory fiction. N-Y-London. ROUTLEDGE. 1988. 268 p.
- 145. Johnson D. Iris Murdoch. Brighton. 1987. 129 P.
- 146. Kenyon O. Iris Murdoch //Kenyon O. Women Novelists Today. N-Y—St' Martin Press, 1988. 186p.
- 147. Lodge D. Postmodernist Fiction// Lodge D. The Models of Modern Writing. The University of Chicago Press. 1988. 279p.
- 148. Loveday S. The romances of John Fowles. London: The Macmillan Press LTD. 1985. 174p.
- 149. Lyotard J.-F. What is Postmodernism//Postmodernism/An International Anthology. Ed. By Wook-Dong Kim. Hanshin Publishing Company Seoul, Korea. 1992. 700 p.
- 150. MacAndrew E. The Gothic tradition in fiction. N-Y.: Columbia University Press. 1979. -
- 151. Marguerite A. Flight from realism. L. 1990. -
- 152. McSweeney K. Four contemporary novelists: Augus, Wilson, Bria Moor, John Fowles. London, 1983. 101-151 p.
- 153. Massie A. The Novel Today. London, New York. 1990. 97 p.
- 154. On Modern British fiction. Ed. by Z. Leader. Oxford. 2002. 319 p.
- 155. Onega S. Form and Meaning in the Novels of John Fowles. L.: Ann Arbor, U.M.I. Research Press. 1989. 205 p.
- 156. Onega S. Self, World and Art in the Fiction of John Fowles // Twentieth Centure Lit., John Fowles Issue, Vol. 42, №1. 1996. -
- 157. Palmer W. J. The Fiction of John Fowles. Tradition, Art, and the Loneless of Selfhood. A Literary Frontiers Edition University of Missouri Press Columbia. 1975. 114p.

- 158. Punter D. The Literature of Terror. London: Longman. 1980. 320p.
- 159. Rabinovitz R. Iris Murdoch. N-Y, London: Columbia University Press, 1968. 48p.
- 160. Reeve C. The Progress of Romance. N.-Y. The Facsimile Text Society. 1930. -
- 161. Summers M. The Gothic Quest. A history of the Gothic Novel. London. 1969. 443 p.
- 162. Tarbox K. The Art of John Fowles. London: U of Georgia P. 1988.
- 163. The Cambridge History of the English Novel. Ed. By Robert L. Caserio and Clement Hawes. 2012. 994 p.
- 164. The Cambridge History of Twentieth-century English Literature. Cambridge. 2004. 886 p.
- 165. The Short Oxford History of English Literature. Third edition. Ed. by Andrew Sanders. Oxford University Press, 2004. 756 p.
- 166. Thorpe M. John Fowles. Published by Profile books LTD. Windsor, Berkshire, England. 1982. 47p.
- 167. Todd R. Iris Murdoch. London and New York, 1984. -
- 168. Varma D. The Gothic Flame. Being a History of the Gothic Novel in England. London, 1957. 264 p.
- 169. Wolfe P. The Disciplined heart: Iris Murdoch and her novels. Columbia. 1966. 220p.