

СПЕЦИФИКА ФАНТАСТИЧЕСКОГО В ЛИТЕРАТУРНОЙ ГОТИКЕ

Объектом моего внимания в данном докладе стали произведения, конвенционально называемые готическими. К ним относятся как образцовые для данной поэтики английские романы конца XVIII – начала XIX веков, так и более поздние произведения, созданные под влиянием постепенно формировавшегося специфического архитектурно-идеологического вектора. Жанрообразующие художественные идеи готического романа как типологической разновидности предложены в повести «Замок Отранто» Г. Уолпола и развиты в романах: «Старый английский барон» К. Рив, «Ватек» У. Бекфорда, «Роман в лесу», «Удольфские тайны», «Итальянец» А. Радклиф, «Монах» М. Г. Льюиса, «Франкенштейн, или Современный Прометей» М. Шелли, «Мельмот Скиталец» Ч. Р. Метьюрина.

В XIX-XX вв. типологические для готики особенности сюжета продуктивно используются и органично модифицируются как в романной, так и в новеллистической формах, в частности, в произведениях Э. и Ш. Бронте, Э. Т.-А. Гофмана, Ч. Диккенса, Р. Л. Стивенсона, Э. По, Б. Стокера, О. Уайльда, Г. Джеймса. Характерные элементы готической поэтики в разных формах актуализуются в произведениях М. Булгакова, Г. Гарсиа Маркеса, М. Р. Джеймса, Ф. Кафки, Х.Кортасара, Г. Ф. Лавкрафта, Г. Майринка, А. Мердок, Дж. Оруэлла, А. Роб-Грийё, У. Фолкнера, Дж. Фаулза, У. Эко.

Поэтику литературной готики определяет старинный замок или дом – выведенное за пределы бытовой реальности архитектурное сооружение, сюжетообразующими чертами которого выступают замкнутость, интенсивность и запутанность пространства и времени. В силу обособленности от законов привычной реальности пространство и время в готике разрабатываются как ирреальные, непредсказуемые и зловещие: события, обусловленные готическим строением, таинственны и пугающи. Специфической чертой развертывания времени становится власть прошлого, актуализующегося в настоящем.

В силу названных типологических черт готики фантастический элемент стал для нее основополагающим. Именно в ней фантастика получила адекватное и активное применение и развилась в лите-

ратурную стилистку и философию. Готика стоит у истоков и научной фантастики, и фэнтези, и современных повествований «ужаса».

Естественно, понимание фантастического неоднозначно и – для моих дальнейших рассуждений – нуждается в прояснении. Наиболее ёмким и точным мне представляется определение, данное фантастическому Ц. Тодоровым и дополненное некоторыми его доброжелательными критиками. По Тодорову, «фантастическое – это колебание, испытываемое человеком, которому знакомы лишь законы природы, когда он наблюдает явление, кажущееся фантастическим. <...> Если имеет место необычный феномен, его можно объяснить двояко – естественными или сверхъестественными причинами. Колебания в выборе объяснения и создают эффект фантастического»¹. В дополнение Герхард Хофман предлагает отличать фантастическое «на основе контраста, который возникает между представлениями читателя о «реальном» и «сюрреальной» репрезентацией «реальности» в тексте», «по тому напряжению, которое создается и поддерживается в тексте между «реальным» и тем, что кажется «ирреальным»².

Именно так фантастический компонент и работает в готике. Кэмбриджский справочник по готической литературе весьма показательно констатирует это: «Готика играет с колеблющейся границей между земными законами устоявшейся реальности и вероятностью сверхъестественного <...>, разрабатывая возможность перехода этой границы <...> по крайней мере психологически, но – допустимо – и физически»³. Переход формирует фабулу. Герой, входя в контакт с такими необычными, неправдоподобными явлениями, как привидения, оборотни, дьявольские увещевания, противоречащие известным законам природы монстры, – вынужден решать, существуют ли они как осязаемая реальность или являются плодом его воображения либо продуктом хитроумно наведенного морока. От ответа на этот вопрос зависят его дальнейшие действия, а часто и судьба. Таковы терзания Монсады в романе Метьюрина, подозревающего своих собратьев-монахов в имитации сатанинского шёпота, подби-

¹ Тодоров, Ц. Введение в фантастическую литературу / Ц. Тодоров. – М., 1997. С. 18–19.

² Hoffmann, G. *The Fantastic in Fiction: Its «Reality» Status, its Historical Development and its Transformation in Post-modern Narration* // Grabes H., H.J. Diller, Bungert H. (eds.), *Yearbook of Research in English and American Literature*. – Berlin and New York: Walter de Gruyter, 1982. P.273, 275.

³ *The Cambridge companion to gothic fiction*. / ed. Jerrold E. Hogle. – Cambridge; New York, 2002. P. 2–3.

вающего его продать душу. Герой «Эликсиров сатаны» Гофмана на протяжении всего повествования пытается изловить своего двойника, действия которого не укладываются в рациональные рамки, изловить для того, чтобы доказать его существование и опровергнуть более правдоподобную версию собственного безумного раздвоения личности и менее правдоподобную мистическую версию. От веры в то, что абсолютно несовместимый с позитивистской философией молодых английских профессионалов вампир Дракула существует, зависит возможность победы над ним. Героини А. Радклиф видят в любом сколь ни будь непривычном для их скудного жизненного опыта феномене проявления потусторонних сил и из-за собственных заблуждений совершают ключевые ошибки. Кроме того, именно из столкновения с необычным и невозможности четко атрибутировать его по отношению к реальности возникает равный фантастическому по значимости для типологического оформления готики признак – страх как элемент общего настроения произведения.

Далее, конфликт привычного опыта и надвигающегося сверхъестественного, в отсутствие у героя полной уверенности, что те или иные события действительны, что дела обстоят таким образом, как кажется, ощущение неизвестности, которая мучительнее любой самой удручающей определенности – создает принципиальную для готики напряженность повествования и позволяет раскрыть важные для жанра стороны личности персонажа.

Необходимо сделать оговорку, что в работе Тодорова слово «готический» вообще не употребляется, даже когда он говорит о конвенционально готических текстах или упоминает феномены, для готики сугубо характерные – многие из его рассуждений строятся на анализе романов «Ватек» Бэкфорда, «Влюбленный дьявол» Казота, «Монах» Льюиса, «Поворот винта» Г. Джеймса, новелл Э. По, в том числе наиболее показательной для нас – «Падение дома Ашероу». Представляется, что отсутствие слова «готический» у Тодорова не принципиально и обусловлено некоторыми терминологическими предпочтениями франкофонных исследователей. Он употребляет термин «черный роман», для французов более универсальный.

Интересно, что обозначенная Тодоровым ключевая для выстраивания фантастического грань актуализуется и во внутрижанровой типологии готики, оборачиваясь водоразделом между сверхъестественным только заявленным и воочию явленным. Существует тра-

диционная, основанная еще А. Радклиф, классификация на *horror gothic* и *terror gothic*⁴. Основоположником готики непосредственного ужаса при столкновении со зловещим чудесным считается М. Г. Льюис с его полноценно воплощенными в реальность дьяволицами и призраками. Основателем готики нагнетаемого страха – сама А. Радклиф, всегда дающая рациональное объяснение любым сколь угодно убедительным косвенным свидетельствам существования мистического зла. И именно ее поэтика, с финальным разоблачением всякой привидевшейся героям магии, парадоксально становится более фантастической, ибо строится на колебании на обозначенной Тодоровым грани.

Поэтика А. Радклиф сугубо фантастична еще и потому, что, как это сформулировала Терри Касл, в мире ее романов невозможно провести четкую границу «между психическим опытом и физическим миром» – свойство также отмечаемое Тодоровым как непрменный атрибут фантастического⁵. Близкие героиням люди – родители, возлюбленный – обладают «загадочной способностью объявляться в тот самый момент, когда героиня думает о них», духи, фантомы близких (и умерших и живых) посещают героиню в наиболее трудные для нее моменты, чтобы успокоить и наставить⁶ – посещают в видениях, порожденных состоянием полусна. На фабульном уровне вероятности появления реального живого спасителя и фантома-помощника уравниваются, размывая границу между объективным и субъективным опытом.

Э. По стал первым из работающих в русле готической поэтики писателей, кто объединил два варианта подачи сверхъестественного и подтолкнул Вл. Соловьева, чье мнение приводит Тодоров, к формулированию основного принципа написания фантастического текста: «В подлинно фантастическом всегда оставляется внешняя, формальная возможность простого объяснения обыкновенной

⁴ «И в чем еще разница между страхом и ужасом, если не в неясности и неопределенности, которые характерны для первого, по отношению к вызывающему испуганное ожидание злу?» - Radcliffe A. *On the Supernatural in Poetry // The New Monthly Magazine*, 1826. P. 152.

⁵ «Открытый нами принцип заключается в том, что существование границы между материей и духом ставится под сомнение. Этот принцип лежит в основе главных тем: особого рода причинность, пандетерминизм, умножение личности, стирание границы между субъектом и объектом, наконец, трансформация пространства и времени». Тодоров Ц. Указ. соч. С. 86.

⁶ Castle, T. *The Spectralization of the Other in the Mysteries of Udolpho / T.Castle // The New 18th Century*, ed. Nussbaum and Brown. – New York, 1987. P. 95.

всегдашней связи явлений»⁷. Параллельная разработка рациональной и иррациональной причинности необычных явлений обнаруживается в наиболее известных новеллах По – «Падение дома Ашеров» и «Черный кот». Восстание сестры Родерика из гроба может быть объяснено как в русле традиционной для готики темы мистического проклятия рода, так и медицинскими обстоятельствами – болезненное состояние сестры вполне могло ввергнуть ее в не очень длительный летаргический сон. В «Черном коте» некоторые зацепки в тексте позволяют при желании воспринять возрождающегося кота как пару похожих друг на друга животных. В рассказе «Маска красной смерти» совершенно невероятные ужасающе необычные симптомы выкашивающей болезни оборачиваются вполне характерными для совсем недавно описанной геморрагической лихорадки Эбола. Объяснить это можно тем, что общий вектор творчества Э. По, стремящегося максимально рационализировать, «увязать» даже самые неправдоподобные свои выдумки, – действует даже там, где автор этого не предполагал.

Традиции Э. По продолжил английский профессор-медиевист М. Р. Джеймс. Только рациональность у него не альтернативна чуду, а подчинена ему, она трансформируется после непосредственного контакта со сверхъестественным. Его готические новеллы представляют собой органичное сочетание техник разработки фантастического, характерных для *terror gothic* и *horror gothic*.

С одной стороны, он использует разработанные А. Радклиф приемы нагнетания испуганного ожидания необычного, намеренных задержек действия, аккумуляции намеков, с другой – уже следуя традиции М. Г. Льюиса – позволяет ужасающему иррациональному в полной мере обнаружить себя, стать настолько реальным, чтобы встроиться в рациональность обыденной жизни и стать научным либо криминологическим фактом. Содержащие скудные, но весьма впечатляющие детали отчеты о контактах с духами умерших, мистическими существами-стражниками, которых колдуны приставили к богатству или информации, контактах с ирреальными злонамеренными существами, обитающими в археологических находках и предметах домашней обстановки, – становятся достоянием газетных репортажей, полицейских отчетов, судебных протоколов.

⁷ Цит. по: Тодоров Ц. Указ. соч. С. 18.

Подобная аутентификация, придание достоверности явлениям сугубо чудесным укоренена в готической традиции и связана с квазисредневековым характером исторического фона и общего «духа» готики.

Трудно назвать средневековым собственно исторический фон в «Романе в лесу» (XVIII в. – Франция), «Дракуле» и «Докторе Джекиле и мистере Хайде» (конец XIX в. – Англия), «Франкенштейне» (XVIII в. – Швейцария), французских готических новеллах и «страшных» рассказах М. Р. Джеймса, повествующих преимущественно о современном автору моменте или о периодах истории Англии, относящихся уже к Новому времени. Несмотря на это готический временной фон остается «средневековым», или, точнее, квазисредневековым, отмеченным не столько хронологией, сколько «духом» Средневековья, задающим своеобразный тон повествования. Происходит это потому, что в готическом сюжете присутствуют не исторически реальные средние века, а специфическое средневековое мировосприятие, основным элементом которого для литературной готики стала искренняя вера средневекового человека в сверхъестественное религиозного толка, связанное с основными доктринами христианства и их суеверной интерпретацией: фантастические проявления загробного мира, борьбы Бога и дьявола за души людей были реальностью средневекового человека. Как отмечает Гуревич, «фантазия не осознавалась в качестве таковой, создаваемый ею мир воспринимался средневековым человеком как реальность»⁸. В силу этого готический сюжет, изображающий (или только «предполагающий» – как у Радклиф) сверхъестественные явления, неизбежно окрашивается в «средневековые» тона. По мнению О. Ковачева, «готическая темпоральность имеет строго ориентированный вектор – неопределенное средневековое время, которое неизбежно обуславливает проявления сверхъестественного»⁹.

Результатом подобного сращения средневековости со сверхъестественным стала своеобразная разработка фантастического в готическом сюжете: невероятным явлениям придается та специфическая достоверность, которая обеспечивает выявление иных сторон привычной действительности. Помещенное в квазисредневековую

⁸ Гуревич, А. Я. *Западноевропейские видения потустороннего мира и реализм средних веков*. С. 24.

⁹ Ковачев, О. *Op.cit.* С. 147.

среду необычное становится «обычным»: «от публики не потребуются слишком много наивности, чтобы, читая о судьбе своих предков, на время разделить их пламенную веру в чудеса»¹⁰, – так характеризовал В. Скотт «верификацию» сверхъестественного в готическом сюжете.

Наличие в готическом сюжете «обычного» сверхъестественного способствует усилению колебания на грани между вероятным и невероятным, поскольку вступает в конфликт с повседневным опытом читателя. Реализуется необходимый для фантастического контраст между представлениями читателя о «реальном» и «сюрреальной» репрезентацией «реальности» в тексте.

Как было отмечено в начале, поэтику литературной готики определяет старинное архитектурное сооружение с запутанной внутренней структурой и антибытовыми характеристиками. М. Бахтин обозначил его как готический хронотоп¹¹. Фантастический элемент в готике выступает как непрменный атрибут специфического готического пространства-времени.

Временная капсула замкового хронотопа существует в ином – своем – времени, принесенном из прошлого и текущем по иным законам (что проявляется в опасной возможности перемещений во времени). Готический хронотоп замка оказывается обособленным не только пространственно, но и во временном отношении. Попасть в него – попасть в другое время, провалиться в прошлое неизвестно на какую глубину, – т.е. переместиться во времени иным, по сравнению с обычным (из прошлого – в будущее, в соответствии с законами причинно-следственной связи), способом. Эта пугающая перспектива добавляет замку загадочности и зловещести, становится одним из средств создания фантастического эффекта¹².

В рассказе Г. Лавкрафта «Крысы в стенах» опасное погружение в прошлое в рамках готического хронотопа разработано наиболее наглядно. Старинный замок Экзэм Приайари являет поселившемуся

¹⁰ Скотт, В. Миссис Анна Радклиф / В. Скотт // Радклиф А. Итальянец, или Исповедальня кающихся грешников, облаченных в черное. С. 358.

¹¹ Подробно о свойствах готического хронотопа см.: Заломкина Г. Поэтика пространства и времени в готическом сюжете. – Самара, 2006.

¹² Ц. Тодоров полагает подобное пространственное погружение в глубины времени, которое совершает герой «Аврелии» Ж. Нерваля («Мне казалось, будто я последовательно погружался в разные слои, заключавшие здания различных эпох»), свидетельством возможности перехода от духа к материи – одного из важнейших принципов фантастического. (Тодоров, Ц. Указ. соч. С. 86.)

в нем последнему представителю зловещего рода Делапоров – стоящий архитектурно-археологический перечень всех основных прошедших эпох, застывшее в нем время проступает осязаемыми напластованиями: «Экзэм Прайари <...> вызывал большой научный интерес из-за замечательной комбинации стилей в его архитектуре, включавшей в себя готические башни, покоившиеся на сакском или романском фундаменте, в основании которого лежала еще более древняя конструкция – римская, друидская или подлинно кимрийская<...>»¹³. Пространство замка старится по мере проникновения героя в его подземельные недра. Готика башенных окон уступает место подземным «римским низким аркам и массивным колоннам» и доримским алтарям. Под центральным алтарем обнаруживается квадратный колодец с «чудовищно истертыми ступенями», ведущий героя и его друзей-исследователей в «сумрачную пещеру таких огромных размеров, что глаз был не в силах их определить», дно которой было устлано человеческими костями, причем многие черепа принадлежали представителям человеческого рода, «эволюционно предшествовавшим современному человеку»¹⁴. Делапор под воздействие эманаций родовой памяти, законсервированной в стенах родового замка, проваливается в прошлое. Находясь под впечатлением от увиденных свидетельств страшной многовековой деятельности своего рода, отстав от остальных участников экспедиции в глубины замка, он в темноте сходит с ума – падает в бездну родовой памяти, постепенно изменяя даже свой язык: его последний внутренний монолог проходит несколько лингвистических стадий – от современного английского, через средневековый и древнеанглийский к латыни, а затем еще «глубже» – к языку ктулху, языку «древнего» народа с устрашающей энергичной фонетикой.

Мистическая власть прошлого над настоящим в готике непосредственно связана с колебанием на грани вероятности. Владимир Соловьев, рассматривая природу фантастического, сравнивал древнейшие геологические образования, могущие подступать к самому растительному покрову земной поверхности, с «иной роковой связью», читай – чудесными событиями, открывающимися «чуткому

¹³ Lovecraft, H. P. *The Rats in the Walls* / H. P. Lovecraft // *Tales of Terror and the Supernatural*. – London, 1996. P. 562–563.

¹⁴ Lovecraft, H. P. *Op.cit.* P. 575.

вниманию под наружной повседневной связью житейских событий». В готическом сюжете свойства прошлого и чудесного «проступить» в обыденной пелене настоящего объединяются: прошлое, имея власть над настоящим, трансформирует его, придавая фантастические черты. Готические призраки – Окровавленная монахиня у Льюиса, Альфонсо Добрый у Уолпола – суть чудесная форма выражения присутствия прошлого в настоящем. Сверхъестественный двойник гофмановского Медарда – и в его психиатрическом (галлюцинация, зримо воплощающая его шизофрению) и в генетическом (очень похожий родственник) варианте – это, прежде всего, результат соития его предка с дьявольским существом.

Специфической разработке фантастического компонента в готической поэтике способствовало появление и расцвет на рубеже XVIII – XIX вв. ее театральной модификации – готической драмы.

В готической драме причудливые картины, воплощенные пластически с помощью весьма уже развитой к тому времени театральной машинерии, становятся главным элементом поэтики, держат представление, оправдывают всё происходящее на сцене. Успех сцен, представлявших мистические явления, можно объяснить не только тем, что зритель оказывался приятно захвачен необычностью происходящего, но и тем, что – всё-таки – осознаваемая зрителем механическая «сделанность» фантазмагии парадоксально подтверждала возможности реализации «готического» с помощью изощренной техники. И это равным образом увлекало.

Возможность пусть и иллюзорной, но материализации в театре сверхъестественного с помощью достижений науки и техники задала импульс развития одной из модификаций готики XIX столетия – «научной», или «техноготики». В романах М. Шелли «Франкенштейн», Р. Л. Стивенсона «Странная история доктора Джекила и мистера Хайда», Б. Стокера «Дракула» именно достижения науки становятся тем ключевым элементом, который обеспечивает взаимодействие человека с необычным, зловещим (порождает, объясняет, побеждает). Утилитарный интерес театральной готики к инженерному искусству как средству воплощения на сцене сверхъестественных событий фабулы постепенно трансформировался во внимание к духу науки, который становился важным элементом готической поэтики. Готическая драма, приводя на сцену явления иррациональные с по-

мощью достижений человеческой деятельности по рациональному постижению явлений природы, легитимизировала чудесное, допуская некую его связь с научным мышлением, делала их частью интеллектуальной сферы. По сути, именно в готической драме зарождается импульс научной фантастики.

Допустимость театрального «воплощения» сверхъестественного создала условия для дальнейшего развития фантастического.

На сцене <отмечавшееся еще и Берковским> «неразличение между тем, что дано и чего не дано», в силу «наделения неявного и возможного равными правами с действительным и явным»¹⁵ возникает прежде всего потому, что, с одной стороны, театральная машина делает возможным «существование» сверхъестественного в привычной реальности, с другой – вскрывает вероятные механизмы его появления (вполне рациональные), тем самым отрицая мистическое как существующее метафизически и самостоятельно, а не как плод человеческих махинаций. Театральная технология создания иллюзорных явлений в готической драме ставила под сомнение саму реальность, демонстрируя возможность менять ее. Английская поговорка «seeing is believing» (увидеть значит поверить) оказывалась недействительной, поскольку не всему из увиденного на готическом представлении можно было верить, видение не всегда могло подтвердить вероятность происходящего, будучи сконструированным видением.

Далее, колебание между действительным и возможным возникает в атмосфере театральной условности, которая лукаво имитирует детали реальности, играет в аутентичность. Так, в драме Дж. Бейли «Де Монфор» целью художника-декоратора У. Кейпона было добиться исторической точности в воспроизведении старинной церкви и безупречности в представлении важных для сюжета монашеских процессий, в чем ему помогал личный опыт семинариста. Критики, принимавшие спектакль неоднозначно, неизменно признавали, что монастырские эпизоды с точки зрения достоверности антуража стоят среди лучших достижений сценического искусства¹⁶.

¹⁵ Соловьев, В. С. Предисловие к «Упырю» графа А. К. Толстого / В. С. Соловьев. // Соловьев В. С. *Философия искусства и литературная критика*. – М., 1991. С. 610.

¹⁶ Берковский Н. Я. *Романтизм в Германии*. – СПб., 2001. С. 47.

Ranger P. *Terror and Pity Reign in Every Breast: Gothic Drama in the London Patent Theatres, 1750–1820*. – London: Society for Theatre Research, 1991. P. 62.

Помещение «маловероятных» призраков в реалистически убедительную обстановку давало зрителю захватывающее ощущение неопределенности, потери здравых ориентиров в том, что «бывает», а чего «не бывает», в игре привычного и странного.

Подведу итог. Фантастическое работает в готике как игра с колеблющейся границей между законами реальности и вероятностью сверхъестественного, с возможностью перехода этой границы. Характерное для фантастики неразличение между психическим опытом и физическим миром сочетается с приданием невероятным явлениям специфической достоверности, которая обеспечивает выявление иных сторон привычной действительности. Сугубая популярность готических театральных постановок на заре существования готической поэтики способствовала специфической разработке фантастического компонента. С одной стороны, театральная машина делала возможным «существование» сверхъестественного в привычной реальности, с другой – вскрывала вполне рациональные вероятные механизмы его появления. Театральная технология создания иллюзорных явлений в готической драме ставила под сомнение саму реальность, демонстрируя возможность менять ее.