Новгородский Государственный Университет

имени **Ярослава Мудрого**

**Реферат на тему:**

## Готический роман

Выполнил студент группы

 1262

**Иванов Ярослав**

**Олегович**

Проверил:

**Кузнецова Наталья**

# **Станиславовна**

г. Новгород

2002г.

#### Готический роман

 Готический роман утвердил себя как литературный жанр, и к концу восемнадцатого столетия количество произведений в этом жанре стало расти с невероятной быстротой [1].

 Готический роман отличают следующие черты:

1. Сюжет строится вокруг тайны – например, чьего-то исчезновения, неизвестного происхождения, нераскрытого преступления, лишения наследства. Обычно используется не одна подобная тема, а комбинация из нескольких тем. Раскрытие тайны откладывается до самого финала. К центральной тайне обычно добавляются второстепенные и побочные тайны, тоже раскрываемые в финале.

2. Повествование окутано атмосферой страха и ужаса и разворачивается в виде непрерывной серии угроз покою, безопасности и чести героя и героини.

3. Мрачная и зловещая сцена действия поддерживает общую атмосферу таинственности и страха. Большинство готических романов имеют местом действия древний, заброшенный, полуразрушенный замок или монастырь, с темными коридорами, запретными помещениями, запахом тлена и шныряющими слугами – соглядатаями. Обстановка включает в себя завывание ветра, бурные потоки, дремучие леса, безлюдные пустоши, разверстые могилы – словом, все, что способно усилить страх героини, а значит, и читателя.

4. В ранних готических романах центральный персонаж – девушка. Она красива, мила, добродетельна, скромна и в финале вознаграждается супружеским счастьем, положением в обществе и богатством. Но, наряду с общими для всех романтических героинь чертами, она обладает и тем, что в 18 в. называли «чувствительностью». Она любит гулять в одиночестве по лесным полянам и мечтать при луне у окна своей спальни; легко плачет, а в решительную минуту падает в обморок.

5. Сама природа сюжета требует присутствия злодея. По мере развития готического жанра злодей вытеснял героиню (всегда бывшую не столько личностью, сколько набором женских добродетелей) из центра читательского внимания. В поздних образцах жанра он обретает полноту власти и обычно является двигателем сюжета. [2]

 Все эти черты были известны прозе и драматургии и прежде, но именно в готическом романе они вошли в настолько отчетливое и эффективное сочетание, что произведение, у которого нет хотя бы одной из этих черт, уже нельзя отнести к чистому готическому жанру.

 В первом готическом романе «Замок Отранто» (1764) Х. Уолпола, эти приемы были использованы в не очень связном сюжете, где героине все время грозила какая-нибудь опасность, но в последний момент на помощь неизменно приходили сверхъестественные силы.

 После удачного начала культ готического романа на несколько лет ушел в тень, пока в 1777 Клара Рив не издала роман старый английский барон (Old English Baron; первоначальное заглавие Защитник добродетели – The Champion of Virtue). В этом повествовании заслуживает внимания попытка объяснить в финале нагромождение таинственных явлений естественными и правдоподобными причинами. [1]

 Через пять лет все светившие огни затмила восходящая звезда - миссис Анна Радклифф (1764 - 1823), чьи знаменитые романы ввели моду на ужасное и таинственное и так же ввели новые, более высокие стандарты в ареале жуткой и внушающей страх атмосферы. Несмотря на досадную манеру автора под конец разрушать свои собственные построения с помощью вымученных механистических объяснений. К известным готическим атрибутам, любимым предшественниками, миссис Радклифф добавила очевидное и почти гениальное ощущение чего- то неземного в пейзаж и события; каждая деталь обстановки и сюжета участвует в искусном создании ощущения безмерного ужаса, который она имела целью внушить читателям. Несколько мрачных деталей типа цепочки кровавых следов на лестнице в замке, стон из глубокого подземелья, странная песенка в ночном лесу становились яркими образами, предвещавшими надвигающийся кошмар, и эти образы оставили далеко позади причудливые и подробные описания других авторов. К тому же эти образы не стали менее убедительными, оттого что в конце объясняются естественным образом. У миссис Радклифф было могучее воображение, которое проявлялось в ее великолепных картинах природы - она писала широкими яркими мазками и никогда не вдавалась в мелкие детали - и в фантазиях о сверхъестественном тоже. А главными слабостями, помимо привычки все объяснять, были неточности в географии и истории и фатальное пристрастие к вставлению в романы коротких бесцветных стишков, приписывали тому или иному персонажу. [2]

 Миссис Радклифф написала шесть романов; "Замки Атлин и Данбейн" (1789), "Сицилийское сказание" (1790), "Сказание о лесе" (1792), "Удольфские тайны" (1794), "Итальянец" (1797) и "Гастон де Блондевиль", написанный в 1802 году, но впервые опубликованный после смерти автора в 1826 году. Из них самый знаменитый - "Удольфо", который вполне может считаться лучшим образцом раннеготического романа.

 Из бесчисленных последователей миссис Радклифф самым близким ей по духу и методу был американский романист Чарльз Брокден Браун. Подобно ей, он портил свои создания логическими объяснениями; но, подобно ей, владел умением создавать жуткую атмосферу сверхъестественного, которая придает его ужасам пугающую жизненность, пока они остаются необъясненными. Отличается он от миссис Радклифф тем, что не соблюдает готическую декорацию, выбирая современную Америку для своих повествований, однако это не распространяется на готический дух и тип события. Романы Брауна включают в себя несколько запоминающихся страшных сцен и превосходят даже романы миссис Радклифф в описании больного сознания. [2]

## Расцвет готического романа

Литература ужаса приобретает новые черты в творчестве Мэтью Льюиса (1773 - 1818), чей роман «Монах» (1796) стал настолько популярным, что сам автор получил прозвище «Монах». Юный писатель, получивший образование в Германии и пропитавшийся диким тевтонским фольклором, неизвестным миссис Радклифф, обратился к ужасу более жестокому, чем это могло прийти в голову его кроткой предшественнице, и в результате был написан шедевр с реальным кошмаром, в готическое содержание которого добавлено много мерзости. И все-таки «Монах» затянут, если читать его от начала до конца. Он слишком длинный и слишком многословный, и его воздействие ослаблено до странности чрезмерной реакцией против тех канонов внешних приличий, которые Льюис презирал как ханжеские. Но одно великое достижение автора стоит подчеркнуть особо, он никогда не объясняет естественными причинами свои призрачные видения. Ему удалось разрушить традицию, заложенную миссис Радклифф, и расширить границы готического романа. Но Льюис написал много больше, чем одного «Монаха». Его драма «Замок – привидение» относится к 1798 году, а позднее он нашел время, чтобы создать баллады «Ужасные истории» (1799), «Чудесные истории» (1801), серию удачных переводов с немецкого языка. [12]

 Готические сказания - как английские, так и немецкие – стали появляться во множестве и не отличались оригинальностью. Многие из них были всего лишь забавны на зрелый вкус, и знаменитая сатира мисс Остин «Аббатство Нортенгер», несомненно, не была незаслуженным упреком школе, которая приближалась к границе абсурда. Да и сама школа иссякла, но, прежде чем это случилось, свое слово сказал ее последний и великий представитель Чарльз Роберт Мэтьюрин (1782 - 1824), безвестный и эксцентричный ирландский священник. Из всего его обильного и разнообразного наследия, включающего одно путаное подражание Радклифф под названием "Фатальная месть, или Семейство Монторио" (1807), можно выделить шедевр литературы ужаса "Мельмот-скиталец" (1820), в котором готическое повествование подняло на такую высоту сверхъестественный ужас, какой до тех пор не знало. Обрамление этой истории довольно неуклюжее; включено много лишних скучных эпизодов, повествований внутри главного повествования, вымученных совпадений, но в отдельных местах этой бесконечной путаницы слышен пульс той силы, которая еще никогда не проявлялась как неотъемлемая суть человеческой природы, а понимание глубинных источников активного космического ужаса и белое каление авторской симпатии к людям делают книгу скорее правдивым документом эстетического самовыражения, чем обыкновенным умным произведением искусства. Не один беспристрастный читатель не усомнится в том, что «Мельмот» является огромным шагом в эволюции литературы ужаса. Страх исторгнут из обыденности и вознесен на ужасное облако, нависшее над самой судьбой человечества. Плоды творчества Мэтьюрина, даже один из этих плодов того сорта, что доказывает - если миссис Радклифф и Льюис достойные объекты для пародирования, то трудно отыскать фальшивую ноту в горячечном действии и очень напряженной атмосфере произведения ирландца, которого великолепно оснастили для выполнения поставленных задач довольно простые чувства и наследственные черты кельтского мистицизма. Вне всяких сомнений, Мэтьюрин настоящий гений, и именно таким его воспринял Бальзак, который ставил Мельмота рядом с Дон Жуаном Мольера, Фаустом Гете и Манфредом Байрона в качестве высших аллегорических персонажей в европейской литературе его времени. Титаны Скотт, Россетти, Теккерей и Бодлер тоже отдали Мэтьюрину дань наивысшего восхищения, и также весьма показателен тот факт, что Оскар Уайльд, отбыв заключение и покинув Англию, свои последние дни в Париже провел под именем Себастьяна Мельмота. Трудно не увидеть разницы между этим отлично смодулированным, располагающим к размышлениям и искусно сотворенным ужасом и, используя фразу профессора Сейнтсбери, - "искусным, но довольно скучным рационализмом миссис Радклифф и, как правило, ребяческой экстравагантностью, плохим вкусом и иногда небрежным стилем Льюиса". Стиль Мэтьюрина сам по себе заслуживает особой похвалы за свою якобы безыскусную, но яркую простоту и живость, ставящие его выше помпезной вычурности, которой грешат предшественники. Профессор Эдит Биркхед в своей истории готического романа справедливо отмечает, что, "несмотря на все погрешности, Мэтьюрин был самым великим так же, как и самым последним создателем готического романа". "Мельмота" много читали, делались драматические версии романа, однако его заключительная роль в истории готического романа лишила его популярности, равной популярности "Удольфо" и "Монаха". [12]

### **Второй урожай готического романа**

Тем временем писатели не сидели, сложа руки, и, помимо старых произведений, появились значительные сочинения о сверхъестественном на английском и немецком языках. Классическая по своим достоинствам, но очень отличающаяся от других подобных сочинений укорененностью в восточной сказке, а не в готическом романе, начало которому положил Уолпол, знаменитая «История калифа Ватека» богато дилетанта Уильяма Бекфорда была написана по-французски, но впервые опубликована в английском переводе. Восточные сказки, введенные в европейскую литературу в начале восемнадцатого столетия, обрели вечную популярность благодаря неисчерпаемому богатству «Тысячи и одной ночи» во французском переводе Галлана, ценимом за аллегории и удовольствие. Лукавый юмор, который только восточный ум может соединить со сверхъестественным, покорил искушенное поколение, и названия Багдад и Дамаск вскоре стали столь же употребляемыми в популярной литературе, как до них итальянские и испанские имена и названия. Бекфорд, начитанный в восточной литературе, удивительно точно уловил необычную атмосферу и в своей фантастической книге убедительно передал надменную роскошь, лукавое разочарование, вкрадчивую жестокость, изысканное вероломство, темный призрачный ужас сарацинского духа. Его смех не в силах ослабить мрачное звучание темы, и повествование продолжается с фантасмагорической пышностью, в которой смех принадлежит скелетам, пирующим под причудливо разукрашенными куполами. У Бекфорда, однако, совсем нет мистики, которая необходима, если строго подходить к литературе о сверхъестественном; и его повествование, в общем-то, отличают романские твердость и ясность, мешающие по-настоящему паническому ужасу.

 В своей любви к Востоку Бекфорд остался в одиночестве. Другие писатели, тяготевшие к готической традиции и европейской жизни, предпочли следовать по пути, проложенному Уолполом. Среди бесчисленных авторов литературы ужаса в те времена можно упомянуть теоретика утопической экономики Уильяма Годвина, следом за знаменитым, но не сверхъестественным «Калебом Уильямсом» (1794) выпустившего в свет нарочито мистического «Сент-Леона» (1799), в котором тема эликсира жизни, добытого воображаемым тайным орденом розенкрейцеров, подана простодушно, но убедительно. Кое-что из учения розенкрейцеров, своей таинственностью привлекавших к себе всеобщий интерес, можно найти у модного шарлатана Калиостро и у Френсиса Баррета в «Маге» (1801), любопытном и небольшом трактате о принципах и ритуалах оккультизма, перепечатанном в 1896 году, у Булвер-Литтона и у покойного Джорджа У. М. Рейнольдса, написавшего «Фауст и демон» и «Вагнер и оборотень». «Калеб Уильямс», хотя в нем и нет ничего сверхъестественного, все же несет на себе некоторые черты литературы ужаса. Драматическая версия романа под названием «Железный сундук» также имела большой успех. Однако Годвин был слишком учителем и мыслителем, чтобы создать истинный шедевр литературы ужаса. [13]

 Его дочь и жена Шелли была более удачлива, и ее неподражаемый «Франкенштейн, или Современный Прометей» (1817) стал классикой литературы ужаса.

 Миссис Шелли написала еще романы, в том числе довольно известного "Последнего человека", однако повторить успех ей не удалось. На "Франкенштейне" лежит печать космического ужаса, хотя иногда он на редкость затянут.

 Тогда же сэр Вальтер Скотт часто задумывался о сверхъестественном, пропитывая им свои романы и стихи, а, иногда, сочиняя отдельные повествования типа «Комната, завешанная гобеленами, или Рассказ странствующего Вилли» в «Красной рукавице», где призрачное и дьявольское становится еще убедительнее благодаря нелепо-уютной атмосфере и обыденной речи. В 1830 году Скотт опубликовал «Письма о демонологии и колдовстве», которые до сих пор являются нашим лучшим собранием европейского фольклора о ведьмах.

 Другим знаменитым писателем, не чуравшимся сверхъестественного, был Вашингтон Ирвинг, ибо, хотя большинство его призраков слишком забавны, чтобы быть персонажами литературы ужаса, отдельные шаги в этом направлении можно заметить во многих его сочинениях. «Немецкий студент» в «Рассказах путешественника» (1824) - лукавый и выразительный пересказ старинной легенды о мертвой невесте, тогда как отмеченный космическим ужасом "Искатель монет" в том же томе представляет собой нечто большее, чем намек на появление пиратов в тех местах, где когда-то побывал капитан Кидд.

 Томас Мур тоже присоединился к авторам литературы ужаса, написав поэтического "Алсифрона", позднее переделанного в роман «Эпикуреец» (1827). Хотя речь идет всего лишь о приключениях молодого афинянина, одураченного египетскими жрецами, Муру удается создать настоящую атмосферу сверхъестественного ужаса, когда речь заходит о подземных лабиринтах под святилищами Мемфиса. Де Квинси не раз в гротескной или вычурной манере описывал страх, хотя с бессвязностью и претензией на научность, которые мешают назвать его профессионалом. [12]

 Та эпоха видела растущую славу Уильяма Гаррисона Эйнсуорта, чьи романтические романы изобилуют загадочным и страшным. Капитан Марриет писал не только рассказы типа «Оборотня», но и был автором знаменитого «Корабля-призрака» (1839), основанного на легенде о «Летучем голландце», призрачном и проклятом корабле, который вечно бороздит море возле мыса Доброй Надежды. В то же время появились истории о сверхъестественном Диккенса - например "Сигнальщик". Рассказ о грозном предостережении, в основе которого самый обычный материал, изложенный столь правдоподобно, что он может быть отнесен в одинаковой мере к нарождавшейся психологической и умиравшей готической школе. Одновременно поднималась волна интереса к спиритуалистическому шарлатанству, медиумизму, индуистской теософии и прочим подобным вещам, собственно, как и в наши дни; так что количество историй о сверхъестественном, укорененном в "психологии" или псевдонауке, было довольно значительным. За это отчасти ответственен плодовитый и популярный Эдуард Булвер-Литтон; однако, несмотря на огромные дозы напыщенной риторики и пустой романтики, его успех в создании некоего странного очарования отрицать нельзя. [13]

 В «Странной истории» (1862) Булвер-Литтон демонстрирует определенно возросшее мастерство в создании сверхъестественных образов и настроений. Роман, несмотря на подавляющие длинноты, имеет отлично разработанный сюжет, поддержанный вовремя происходящими случайностями, и псевдонаучную атмосферу, которая удовлетворяла вкусам рациональных и важных викторианцев; это отличное повествование, пробуждающее незатухающий интерес, который поддерживается многими чувствительными - мелодраматическими - сценами, как бы промежуточными кульминациями.

Когда читаешь у Литтона некоторые подробности колдовства, то становится очевидным, что он на удивление всерьез занимался оккультными науками Представленная здесь романтическая, полуготическая и квазиморалистская традиция продолжалась чуть ли не до конца девятнадцатого столетия благодаря таким авторам, как Джозеф Шеридан Ле Фаню, Уилки Коллинз, покойный сэр Генри Райдер Хаггард (автор великолепного сочинения "Она"), сэр Артур Конан Дойл, Г. Д. Уэллс и Роберт Луис Стивенсон - из которых последний, несмотря на ужасное тяготение к изящным маньеризмам, создал классические произведения "Маркхейм", "Похититель", и "Странная история доктора Джекиля и мистера Хайда". Мы можем уверенно заявить, что школа выжила, ибо именно к ней принадлежит та современная литература ужаса, которая занята более событиями, нежели атмосферой, адресуется скорее к разуму и не заботится о нагнетании зла и психологическом правдоподобии, определенно симпатизирует человечеству и желает ему благоденствия. Не будем отрицать сильное воздействие этой литературы, ведь благодаря "элементу человечности" она получает гораздо более широкую аудиторию, чем чисто художественный кошмар. Если в ней меньше ужаса, то это потому, что разбавленный продукт не может иметь концентрацию чистого.

 Как роман вообще и произведение литературы ужаса в частности наособицу стоит знаменитый «Грозовой перевал» (1847) Эмили Бронте с его сумасшедшими, открытыми ветрам йоркширскими пустошами и порожденной ими жестокой извращенной жизнью. Хотя изначально была задумана история о человеческой жизни и страстях, пребывающих в конфликте и агонии, ее эпический космический размах не оставляет в стороне и внеземной ужас. Сверхъестественный ужас, описанный мисс Бронте, не просто отклик на готический роман, но соответствующее по напряженности отражение человеческой реакции на неведомое. В этом отношении "Грозовой перевал" стал символом перехода от одной литературной традиции к другой и свидетельством становления новой и значительной школы. [1]

ПРОСТРАНСТВЕННАЯ ДОМИНАНТА В ГОТИЧЕСКОМ РОМАНЕ

 Одной из ведущих форм готического типа сюжетного развертывания образа человека и мира является особая пространственная организация произведения. Развертывание сюжета происходит в связи с продвижением героя в глубину сложно организованной системы пространств “готического топоса” - старинного строения, которое становится также организующим началом развертывания пространств внутреннего мира героя.

 Понятие сюжетного развертывания охватывает различные формы деятельности творческого субъекта как творческой разработки и развертывания в большой художественный мир произведения какого-то материала, ситуации, мотива, связанного с определенными аспектами человеческого бытия. Писатель разрабатывает эти аспекты, изолируя их и перенося в необычный предметный ряд, задерживаясь на них, развертывая и драматизируя. Таким образом, автор высвобождает скрытую в материале энергию, достигая максимальной интенсивности его восприятия. В такого рода сюжетной разработке рождается фабула, которая, в свою очередь, получает новое сюжетное развертывание в сюжете - в особой структуре и последовательности повествования, в оформлении деталей, в точках зрения персонажей, в создании контрапунктирующих линий действия и т.д.

 Готический тип сюжетного развертывания, т.е. особый тип сюжетного развертывания, организующий художественный мир готического романа, определяется спецификой основных разрабатываемых в этом жанре аспектов человеческого бытия: ограничение свободы человека рамками фатума, физическое заключение, столкновение с иррациональным и дьявольским, психическое расстройство, физическое и психологическое насилие, преследование [1].

 Наиболее общими аспектами здесь выступают заключение и преследование [2], а их сюжетная разработка невозможна без пространственной опоры. Сюжетное развертывание пространства высвобождает его скрытые возможности: будучи выведено из привычного бытового ряда человеческого жилища, оно начинает играть сюжетообразующую роль. Создание готического пространства осуществляется автором в форме романтизированного, абсолютно внебытового готического хронотопа - “особой территории свершения романных событий” [3]. “Традиционной готической параферналии” - старинного замка, монастыря, аббатства, либо просто большого аристократического дома с башнями, темницами, потайными ходами, скрипучими лестницами, ржавыми дверными петлями, спрятанными старинными рукописями, привидениями [4].

 Необходимо отметить, что данный феномен становится хронотопом по мере развертывания его специфических временных и мирообразующих характеристик. Это утверждение вытекает из всего толкования М. Бахтиным введенного им понятия и, прежде всего, из того факта, что хронотопы мирового романа рассматривались им в первую очередь в связи с формами времени. И хотя в готическом хронотопе именно пространство становится основой, определяющей характер движения времени, временной аспект сохраняет свою значимость. Поэтому для рассмотрения готической территории свершения романных событий исключительно в пространственном аспекте нам представляется более уместным термин “топос”, который, с одной стороны, используется, например, Ю. Лотманом для обозначения “места действия”, с другой - сохраняет этимологическую связь со всеобъемлющим “хронотопом”. Кроме того, клишированность готического места свершения романных событий находит отражение в ином значении данного термина - “общее место”, “традиционное сочетание”.

 Готический топос в свою очередь задает особые “правила игры” в готическом романе. Здесь осуществляется принцип, который можно обозначить как шахматный: наличествует традиционное поле деятельности героев, задающее их роли, и соответственно - их особенности, характер поступков, реакций. Значимость этого понятия становится ясной, если вспомнить о традиционном аллегорическом сопоставлении шахматной игры с ситуацией противоборства добра и зла, где человек выступает как поле этой битвы, а также с ситуацией власти сверхличных сил над человеческим существом, ограничивающей свободу человека рамками фатальных “правил игры”.

 Важно отметить, что подобная заданность, клишированность амплуа персонажей, часто рассматриваемая как одно из самых уязвимых мест готического романа [5], является характерным жанровым признаком, говорящим о необходимости особенно подробно исследовать основополагающие пространственно- временные формы сюжетного развертывания в готическом романе, которые и обусловливают функциональность готического персонажа. Эти формы содержательны: как отмечает Ю. Лотман, пространственные представления становятся фундаментом для построения “самых общих социальных, политических, религиозных, нравственных моделей мира, при помощи которых человек осмысливает окружающую его жизнь”, т.е. в целом выполняют основополагающие функции. Следовательно, их рассмотрение может дать ключ к пониманию феномена как такового.

 В данной работе представляется возможным рассмотреть два взаимоувязанных и взаимозависимых аспекта развертывания художественного пространства в готическом романе:

 1. Художественная организация места действия, пространства как сценической площадки, как “территории свершения романных событий” - по Бахтину, которая носит символический, значимый характер.

 2. Разработка “внутреннего” пространства - пространства сознания персонажей - для которой характерен специфический - в силу предпочтительного изображения патологических сторон душевной жизни персонажей - психологизм, зачастую определяемый как “готический” [6], причем настолько ярко выраженный, что это позволяет говорить об особого рода психологизме как отличительном признаке готики.

 Сюжетное развертывание готического топоса начинается в экспозиции текста: герой приближается к одиноко стоящему зданию - как цели путешествия, с которого начинается повествование. Так, Джон Мельмот в романе Метьюрина, завершая свой путь к умирающему дяде, увидел господский дом, который “резко выделялся даже на фоне вечернего сумрачного неба; по бокам не было ни флигелей, ни служб, ни кустарника, ни деревьев, которые давали бы тень и сколько-нибудь смягчали суровые очертания фасада”. У Гофмана в “Эликсирах Сатаны” готическое здание возникает в первых строках рамочного зачина, далее повествуется о том, что автор старинной рукописи брат Медард поступает в монастырь капуцинов, находящийся “так близко от города, что оттуда были видны городские башни”. Однако и здесь имеет место некоторое путешествие, связанное на этот раз с переменами, разлукой: “Как известно, разлука с близкими сердцу бывает порой столь мучительной, что и ничтожное расстояние кажется бесконечным!”. Герой Стокера, помощник адвоката Джонатан Харкер отправляется в Румынию к загадочному клиенту графу Дракуле и после беспокойного путешествия по крутым холмам оказывается “на дворе обширного, развалившегося замка, высокие окна которого были темны и мрачны, а обломанные зубчатые стены при свете луны вытянулись в зигзагообразную линию” [7. C.18].

 Важную роль в развертывании пространства играет дальнейшее движение героя вовнутрь готического топоса, дающее автору возможность развернуть усложненную внутреннюю архитектуру готического топоса - “углубляющуюся” структуру комнат и комнаток в них, подземелий-лабиринтов и тайных ходов. В “Замке Отранто” Уолпола Изабелла, спасаясь от необузданности князя Манфреда, минует потайной ход и попадает в подвальную часть замка со множеством низких сводчатых коридоров, до крайности запутанных. В “Эликсирах Сатаны” монах Медард, неожиданно брошенный в тюрьму, оказывается “в казематах верхнего замка” и “по долго не смолкавшим отзвукам шагов и хлопанью дверей” понимает, что находится “в самых недрах замка”. По прошествии некоторого времени его уводят еще глубже - в “глубокое сводчатое подземелье”. Ла Мотт в “Романе о лесе”, обследуя комнаты аббатства, натыкается на потайную дверь, ведущую в подземные помещения, где затем прячется вся его семья, спасаясь от французской полиции. Монсада у Метьюрина, в попытке сбежать из монастыря, проходит через потайную дверь в церкви и оказывается в лабиринте старых монастырских склепов, так что порой ему приходится передвигаться ползком, долгое время без надежды выбраться на поверхность. Да и все пребывание Монсады в монастыре в пространственном отношении представляет собой цепь перемещений “вниз и вглубь” здания - из кельи монаха в карцер и далее - в вышеупомянутый склеп.

 Традиционное использование недостаточности освещения в узловых для сюжетного развития сценах также позволяет автору придать пространству неопределенность, запутанность, вариативность, мнимость, неизмеримость, опасность, т.е. развернуть пространство в характерно готическое.

 В сцене столкновения героя “Влюбленного Дьявола” с Вельзевулом окружающий мрак рассеивается только для того, чтобы представить нечистого “в его настоящем виде”. Монсада в “Мельмоте Скитальце” переживает самые ужасные минуты своей жизни во мраке кельи: именно здесь во мраке является ему Мельмот в образе искусителя. В уже упоминавшихся блужданиях Монсады в монастырском склепе-лабиринте дополнительная напряженность сцены создается как раз отсутствием освещения, необходимого для того, чтобы найти выход: “Светильник мой быстро затухал - я не сводил с него глаз. Я знал, что моя жизнь и то, что мне было дороже жизни, - моя свобода, зависят теперь от взгляда, устремленного на огонек...”. Монах Лоренцо у Льюиса предается весьма важным и судьбоносным для себя размышлениям о судьбе своей и сестры в “соборном мраке”: “Уже наступал вечер, но светильники еще не были зажжены, а слабые лучи восходящей луны почти не проникали в готический полумрак церкви” [8. C.35]. Герои “Романа о лесе” осматривают помещения аббатства в неверном отблеске лучинок, подобранных по пути, и это пламя “придавало заброшенности еще большую мрачность, так как основная часть галереи уходила в темноту”. Эмилия (“Удольфские тайны”), разбуженная неясным шумом в своей комнате, не могла понять, в чем его причина, так как “лампа освещала комнату настолько слабо, что отдаленные ее части терялись в темноте” и в этой “неясной тьме медленно отворилась дверь, и в комнату проскользнула загадочная тень, смутно знакомая девушке...”.

 Герой, попадая внутрь готической архитектурной ловушки, оказывается замкнутым в его стенах (топос может меняться по ходу повествования - как у Метьюрина: монастырь, тюрьма инквизиции, дом иудея, где последовательно оказывается Монсада), однако герой остается неизменным пленником, он лишь перемещаясь из одного замкнутого пространства в другое. Таким образом автор развертывает цепь замкнутых пространств, раскрывая одну из основополагающих особенностей пространственного развертывания в готическом романе - замкнутость, развертывание пространства в глубину.

 Разработка мотива замкнутости - одна из основополагающих особенностей пространственного развертывания в готическом романе. Ее осуществление идет по следующим направлениям:

1) 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 естественнонаучного гения. “Тяжкое преступление”, “смертный грех” отца героя у Гофмана предопределяет последующее монашество и этого персонажа, хотя в данном случае его добровольный выбор совпадает с волей фатума;

2) вместе с тем, объективным обстоятельствам, порождающим несвободу героя, сопутствуют обстоятельства субъективные - замкнутость может быть рассмотрена в аспекте пространственного самозаключения, добровольного пребывания в плену: Ла Мотт находит добровольное прибежище в холодящем душу лесном аббатстве; Франкенштейн, молодой Мельмот становятся пленниками любопытства. Первый не внемлет советам близких покинуть таинственное родовое имение: “Любопытство, а может быть, и некое более высокое чувство, неистовое и страшное, преследование некоей смутной цели захватило его безраздельно”. Второй “утратил все чувства и видел лишь одну свою цель” - “оживлять безжизненную материю”, что привело к созданию монстра. Монсада усматривает для себя единственную возможность жить на родине и не быть обнаруженным инквизицией - подвергнуть себя полному и безнадежному заточению.

 По сути, через сюжетное развертывание пространства в готическом романе автор своеобразно реализует идею, одну из основных для жанра романа в целом - отчуждение человека от мира. Своеобразие здесь заключается именно в том, что через архитектурное пространство готического топоса автор разрабатывает как данный посыл, так и основной философский мотив жанра - отсутствие у героя каких бы то ни было возможностей противостоять метафизической тюрьме, отделяющей его от сообщества - тюрьме его судьбы, его рока. Толчок сюжетному развитию дает страшная родовая тайна, павшая на героев Уолпола, непосредственно связанная с самим замком Отранто, в котором и разворачиваются события, непременно включающие в себя мотивы заточения, несвободы, преследования. Тайна, тяготеющая над Монсадой в “Мельмоте Скитальце”, над Медардом в “Эликсирах Сатаны”, над Аделиной в “Романе о лесе”, именно и направляет героев в монастырское заточение либо роковым образом влияет на обстоятельства их жизни, опять же ведущие к несвободе в стенах того или иного готического топоса.

 Вместе с тем, художественное развертывание специфической готической замкнутости - с тайными ходами, неожиданно обнаруживающимися помещениями и пр., по нашему мнению, позволяет говорить о своего рода “развертывании вовнутрь”, об интенсивном развертывании пространства в готическом романе. В самом деле, весьма ограниченное - в том числе и в размерах - пространство, пусть и большого, но все же отдельного здания, за счет сложной архитектурной структуры, позволяет автору развивать сюжетные ходы, которые традиционно характерны для путешествия как типа повествования, т.е. обусловлены необходимостью или желанием преодолевать значительные расстояния: встреча с новым, неизведанным, непостижимым, потеря пути, заброшенность и т.д. Все это выпадает на долю Харкера, оказавшегося в замке Дракулы и сталкивающегося с невероятным поведением как самого хозяина (“Я увидел, что... граф как ящерица, полз с невероятной быстротой вниз по стене” [7. C.41]; “...граф стоял почти вплотную ко мне, и я мог видеть его через плечо. Но его отражения в зеркале не было!..” [7. C. 29]), так и других обитателей замка: “Одна из женщин моментально кинулась и развязала мешок...оттуда раздались вздохи и вопли полузадушенного ребенка. Женщины кружились вокруг мешка, в то время как я весь был охвачен ужасом; но когда я вгляделся пристально, оказалось, что они уже исчезли, а вместе с ними исчез и ужасный мешок... Казалось, они просто испарились в лучах лунного света...” [7. C.41]. Монсада в «Мельмоте» волею судьбы принужден жить в монастыре, где его ожидают не только дальнейшее лишение свободы, но и ужасающие увещевания дьявола, тем более страшные, что испанец не уверен, не подстроены ли все его “сношения с нечистым” братьями-монахами. Ла Мотты в “Романе о лесе” переживают приключение, ничуть не менее захватывающее по сравнению с их побегом из Франции, когда спускаются в подземные помещения аббатства и со страхом следят за происходящим “на поверхности”, а юной Аделине даже приходится, замирая от страха, подняться в верхние помещения с целью узнать обо всем поподробнее.

 Необходимо отметить, что рассматриваемое здесь интенсивное развертывание пространства обнаруживает связь с представлением М. Бахтина об интенсивном времени в античном авантюрном романе - времени, полном приключениями, событиями, испытаниями героев, однако никоим образом не связанном с реальным, биографическим, внешним временем. Таким же образом и пространство готического топоса интенсивно и авантюрно в его рамках, однако герой, попадая в него, теряет всякую связь как с самим внешним пространством, так и с его геометрическими законами. Попадая в готический топос, герой переходит ту самую границу между “замкнутым” и “разомкнутым” мирами, которую Ю. Лотман называет важнейшим типологическим признаком пространства в тексте [9]. У интенсивного времени античного романа и интенсивного пространства романа готического есть и еще одна точка соприкосновения: переживаемое время античного авантюрного романа количественно развертывается в одной точке, вглубь [10]. Таким же образом развертывается и пространство готического топоса: автор превращает его в цепь замкнутых пространств. Далее, авантюрность готического топоса представляет собой цепь пусть и захватывающих, но типичных, клишированных приключений. В. Шкловский видел функцию подобной похожести следующих друг за другом эпизодов в “рифмизующем” задержании действия, которое, в свою очередь, направлено на деавтоматизацию восприятия, на возбуждение скрытой энергии материала. Автор разрабатывает готическое пространство методом “нанизывания” ситуаций внутри готического топоса, разворачивающихся в архитектурно “нанизываемых” помещениях.

 Готический “замкнутый” топос преимущественно опасен и непредсказуем во многом благодаря именно количественному умножению определенных его характеристик. Джонатан Харкер, описывая замок Дракулы, говорит о том, что “вычислить точно, какую площадь занимает дом, немыслимо” [7.C.26]. Пребывая в замке и не имея возможности покинуть его, молодой человек осматривает близлежащую местность: “Тут я мог наслаждаться свободой, глядя на обширные, хотя и недоступные для меня пространства... Озираясь кругом, я лишний раз убедился, что действительно нахожусь в тюрьме” [7. C.36]. Герои “Романа о лесе”, исследуя свое новое жилище, очень часто не в состоянии оценить размеры помещений: “Они открыли дверь в обширную залу и вошли - ее протяженность терялась во мраке... Освещая залу, большая часть которой оставалась во тьме, неверное пламя бросало дрожащие отблески на зияющую дыру в крыше, тогда как множество непонятных предметов были едва различимы в сумерках”. Непредсказуемый и опасный топос становится для автора тем инструментом, с помощью которого он раскрывает “идеологию” готики, тот “особый тип мышления, который ставит под вопрос традиционное понимание добра и зла, добродетели и воздаяния, который стремится переосмыслить и проверить философские, религиозные и этические убеждения посредством создания в основе своей неустойчивого и непостижимого мира”, т.е. мира, таящего в себе неведомые, фантастические и устрашающие феномены.

 Таким образом, в готическом романе происходит своеобразное сворачивание пространства от экспозиционного “открытого” пейзажа к замкнутому топосу, где оно развертывается в глубину. Сюжетно автор обусловливает это редуцирование либо откровенно загадочными, либо бытовыми, оборачивающимися, впрочем, позднее также необъяснимыми обстоятельствами в жизни героя - необходимость вступить в права наследства молодого Мельмота; тайна рождения Монсады, Аделины и Медарда, адвокатское поручение Харкера, преследование полицией Ла Мотта. Причем обстоятельства эти настолько неизбежны для героя и настолько связаны с топосом, что перерастание экспозиции в завязку происходит в прямой связи с приближением- углублением героя в готический топос, с развертыванием готического пространства, внутри которого и происходит дальнейшее развитие сюжета или его части: Монсада и Медард оказываются в монастыре из-за своих родителей, Аделина в сопровождении Ла Мотта, которому она была передана загадочными людьми в загадочном доме, связанными с ее отцом, попадает в лесное аббатство. Харкер заточен в доме своего клиента, собиравшегося приобрести недвижимость в Англии. Ла Мотт находит укромное место, чтобы укрыться от преследователей. Таким образом, в готическом романе экспозиционное путешествие становится мотивировкой сюжетного “нанизывания” внутри готического топоса.

 Необходимо отметить, что уже в пределах готической замкнутости герой либо действительно пространственно перемещается, исследуя комнаты и ходы (как слуга Пьер, Ла Мотт и Аделина в “Романе о лесе”, Изабелла в “Замке Отранто”, Харкер в “Дракуле”), либо томится в одном из помещений (тот же Харкер и Монсада, лишенные свободы передвижения даже и в пределах здания, Ла Мотт и его близкие, вынужденные в определенный момент скрыться в потайных помещениях аббатства от возможных преследователей). 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 персонажа. 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 (полубред, полусон, наркотическое опьянение, сумасшествие и пр.), обусловленных всевозможными обстоятельствами готического топоса. “Готика направляет внимание к внутреннему миру нашего сознания”.

 Переход на собственно психический уровень дает возможность сколь угодно разнообразить и усложнять сюжетное развитие посредством использования продуктов психической жизни персонажа - снов, видений, мнимых событий. Готическое пространство разворачивается на этом уровне параллельно с “расширением сознания”, которого автор достигает посредством использования вышеупомянутых измененных состояний психики персонажей. Здесь весьма характерно пограничное состояние между сном и бодрствованием, в котором ни реальность, ни сон не могут рассеять друг друга и присутствуют в столкновении. Граф Дракула встречается с Харкером исключительно по ночам, что приводит к тому, что молодой человек из-за недостатка сна пребывает в состоянии полубодрствования: “Мне кажется, вероятнее всего, что я заснул; я надеюсь, что так и было, но все-таки ужасно боюсь, как бы все, что затем последовало, не происходило наяву - так как то, что произошло, было так реально, что теперь... я никак не могу представить себе, чтобы это был сон” [7.C.39]. “Ночное сознание”, изображаемое авторами готической школы, делает индивидуум более восприимчивым, податливым и менее аналитичным и отдающим себе отчет в происходящем: защитные механизмы психики становятся менее эффективными. Монсада у Метьюрина говорит о рождающихся в сердце человека змеях, которые бывают зачаты одиночеством человека, заточенного в четырех стенах. Эмилия в “Удольфских тайнах”, оказавшись в четырех стенах “своей одинокой комнатки... погрузилась в какую-то дрёму, но образы ее бодрствующего сознания все еще переполняли ее”. Девушка видит своего покойного отца, смерть которого так изменила ее судьбу.

 Таким образом, сюжетно обусловленная физическая замкнутость персонажа ставит его лицом к лицу с собственным внутренним миром, толкает его в этот внутренний мир; расширение сознания (самопроизвольное либо спровоцированное) помогает реализовать это путешествие, как и рассмотренная выше традиционная погруженность места действия в полумрак либо полное отсутствие освещения. Монсада отмечает глубочайшее погружение в себя под воздействием заключения в монастыре и изгнания его даже из того скудного круга общения, который могло обеспечить монашеское братство. Под воздействием тех же обстоятельств, в момент решения его судьбы, Монсада, кажется, обретает сверхмедитативные способности и видит то, что происходит в доме его родителей. Герой “Эликсиров Сатаны”, заключенный в тюрьму по обвинению в убийстве, погружается в состояние, при котором “сон переходил в действительность”, он сомневается, “не обман ли это чувств, порожденный испытанным во сне возбуждением”. В этом состоянии Медард сталкивается с собственным призраком, т.е., по сути дела, заглядывает в собственную душу. Затем его посещает преследующий его повсюду Художник, принимающий то инфернальное и грозное, то нежное и кроткое обличье, он говорит о предначертанном Медарду. Герой, оставшись наедине с собственным внутренним миром, познает такое, что не всегда возможно постигнуть даже в результате долгого и далекого путешествия в мире внешнем.

 Важно подчеркнуть, что, подобно интенсивному развертыванию пространства внутри готического топоса, при переходе на уровень внутреннего пространства персонажа автор осуществляет двоякую разработку пространства - с “внешней” точки зрения происходит сворачивание пространства в одну точку - сознание героя, но с точки зрения внутренней, с позиции обладателя расширяющегося сознания пространство развертывается подчас безгранично. Таким образом, представляется возможным говорить об особом готическом типе сюжетного развертывания сознания героя именно в связи с развертыванием пространственным: автор направляет героя из одного пространства в другое, все более глубокое, темное и опасное, в конечном итоге превращая пространство осязаемое в пространство психическое.

 Подобное сюжетное развертывание пространства связано с еще одной специфической особенностью готической психологии - характерным стремлением к запретному знанию, к исследованию явлений, заведомо таящих опасность. Ватек вступает в сделку с дьяволом в обмен на недоступные простым смертным знания, Мельмот губит бессмертную душу из-за сходных устремлений. Джонатан Харкер продолжает изучение страшного замка даже после ряда весьма ужасающих сцен; Франкенштейн вторгается в тайны природы, не имея сил остановиться и оценить возможные последствия своих действий; Аделина, продвигаясь по неизведанным пространствам лесного аббатства, чувствует, как “нечто похожее на сладкий испуг переполняет ее душу”. Ла Мотт же в подобные моменты находится под влиянием “захватывающего любопытства, какое ужасные происшествия и предметы часто порождают в человеческом сердце”. Вивальди в “Итальянце”, сталкиваясь с загадочной тенью нечестивого монаха, еще не зная, кто прячется под монашескими одеяниями, испытывает “трепет, любопытство и нетерпение в той же степени, как если бы он уже овладел тайной этой тени”. С другой стороны, как объективные обстоятельства, так и психологические особенности персонажа приводят его к рассмотренной выше самоизоляции.

 Таким образом, замкнутость героя на собственном сознании, “путешествие в себя” обусловлено, с одной стороны, его судьбой, невозможностью преодолеть фатальные обстоятельства, с другой - столь же непреодолимыми особенностями его внутреннего мира.

 Как было отмечено выше, углубление во внутренний мир персонажа характерно для романа в целом, сюжетное развертывание фабулы как раз и происходит “путем углубления во внутреннюю жизнь”. Специфика же готического типа сюжетного развертывания, как нам представляется, состоит в том, что данное углубление получает осязаемую пространственную опору; именно разработка пространства готического топоса приводит автора к развертыванию внутреннего мира героя.

 Представляется вероятным, что сходство двух этапов сюжетного развертывания в глубину - через сворачивание, интенсивное развертывание пространства в готическом романе: открытая местность - топос; топос - внутреннее пространство персонажа - не случайно. В психоаналитической теории здание традиционно выступает как символ человеческой личности. В описанных средневековых видениях потустороннего мира башня является символом человека. В свете этого также вовсе не случайно появление термина “психическая архитектура” применительно к роману Льюиса “Монах. Готическая архитектура общепризнанно выступает как первооснова, “источник вдохновения” для готической литературы, не только в силу весьма важной роли готического замка в тексте, но и из-за влияния, которое пластическая готика оказала на основоположников жанра Уолпола и Бэкфорда. Бытовавшее в XVIII веке мнение, что “готической архитектуре чужды порядок, ясность, гармоническое равновесие”, вполне согласуется с “неупорядоченностью” неустойчивого и сумеречного психологического пространства готической литературы. Воплощение страстей и страхов персонажа, т.е. его личности в неодушевленных объектах вообще характерно для готики. Все разнообразие как литературных, так и психоаналитических интерпретаций готического топоса - человеческое тело, детские страхи, семейная тайна, женская сексуальность - так или иначе связано с личностью. Ла Мотт в "Романе о лесе" отмечает “слишком очевидное” сходство между ним и умирающим аббатством, в котором ему суждено было оказаться. В насильственном удалении из кельи Монсады самых скромных примет уюта и обжитости в качестве наказания прочитывается такое же опустошение его души, его внутреннего пространства на протяжении всего его недобровольного пребывания в монастыре. Иммали-Исидора желает видеть свое сердце похожим на уединенную комнату, освещенную единственно образом Пресвятой девы.

 И если символизация, раскрытие персонажа через окружающие его предметы характерна и для некоторых других литературных направлений, то в готическом романе подобная символизация является результатом именно двухэтапного сворачивания пространства: открытая местность - топос; топос - внутреннее пространство персонажа. Итак, развертывание готического пространства во внутренний мир персонажа происходит аналогично вышеозначенному развертыванию в глубину, запутыванию пространственных перемещений в реально ограниченном готическом топосе. События внешние выступают как параллельные внутренним, а передаточным звеном становятся фантастические явления, в равной степени принадлежащие реальности и не реальности.

 Сюжетно разрабатывая готическое пространство в формах интенсивного “нанизывающего” развертывания в глубину, автор приходит к концентрации внимания на судьбе, мыслях, переживаниях персонажа, изначально выступающего в традиционной готической фабуле как “шахматная фигура”. Такая концентрация достигается через развоплощение в пространстве готического топоса готической фабулы, отводящей человеку роль подвластной сверхличной силе шахматной фигуры в непостижимых и опасных обстоятельствах. Удивительным образом в сюжетном развертывании готического пространства автор повторяет путь, пройденный искусством в эпоху перехода от античности к средневековью - “путь из пространства внешнего мира во внутренние пространства человеческого сознания”. Путь перехода от представлений о человеке как игрушке в руках судьбы к пониманию относительной самостоятельности, и отсюда ценности и интересности индивида.

# **Литература**

 1. Григорьева Е.В. Готический роман и своеобразие фантастического в прозе английского романтизма. Ростов-на-Дону, 1988. Ладыгин М.Б. Английский готический роман и проблемы предромантизма. М., 1978.

 2. Punter D.The Literature of Terror: A History of Gothic Fiction from 1765 to the Present Day. Vol.1: The Gothic Tradition. London, - NY, 1996.

 3. Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе: Очерки по исторической поэтике / Бахтин М.М. Литературно-критические статьи. - М.: Худ. лит-ра, 1986.

 4. Bayer-Berenbaum L. The Gothic Imagination. London, 1982.

 5. Атарова К. Поэзия и правда / Radcliffe A. The Romance of the Forest. Austen J. Northanger Abbey. - M., 1983.

 6. Simson Mark S. The Russian Gothic Novel and its British Antecedents. - London, 1986. P. 92.

 7. Стокер Б. Дракула. - М., 1993.

 8. Льюис М.Г. Монах. - М., 1993.

 9. См.: Лотман Ю. Структура художественного текста. - М., 1970. С.277-278.

 10. Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе. C.127.

 11. Зеленко Т.В. О понятии "готический" в английской культуре XVIII века // Вопросы филологии - № 7. - 1978. - С.202.

 12. Individual and Social Psychologies of the Gothic / The Gothic: Materials for Study. http://www.siue.edu/~jvoller/gothic.html.

 13. Лафкрафт Г.Ф. Сверхъестественный ужас в литературе. Esse, 1927.