

ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

УДК 821.111

*Р. Р. Горошкова***О «НЕГОТИЧЕСКОЙ ГОТИЧНОСТИ» В ПОЭТИКЕ
РОЖДЕСТВЕНСКИХ ПОВЕСТЕЙ 1840-х ГОДОВ Ч. ДИККЕНСА**

С 20-х годов XX века, с появлением первой монографии о готической литературе [1], в зарубежном литературоведении рождественские повести Диккенса 1840-х годов («Рождественская песнь в прозе», «Колокола» и «Одержимый, или сделка с призраком») было принято вписывать в контекст готической традиции. Тезис о том, что эти произведения априори являются готическими, в XX веке становился отправной точкой для научных изысканий. Например, в диссертационном исследовании П. Т. Мэтьюса «Одержимая Англия: Диккенс и готика» доказывалось, что элементы готической литературы были использованы Диккенсом для создания произведений, критикующих современный ему социум: «Готика для Диккенса — это прием... еще одно «оружие» в многочисленном арсенале писателя» [2, р. 47]. В более современных исследованиях авторы также склонны называть упомянутые произведения готическими. Так, Р. Майгхолл [3, р. 142] причисляет произведения Диккенса к городской готике (The Urban Gothic), а в новейшей монографии, опубликованной в октябре 2012 г. Т. Р. Тичелаар в очередной раз говорит о влиянии, оказанном на Диккенса «готической» традицией [4, р. 192–195]. Сходная ситуация сложилась и в отечественном литературоведении, например, один из первых крупных отечественных исследователей Диккенса И. М. Катарский рассматривал элементы готики у Диккенса как приемы выразительности и эстетической оценки [5, с. 119]. В том же русле создаются работы и сегодня. Так, в кандидатской диссертации М. Ю. Черномазовой «Традиции готической литературы в творчестве Чарльза Диккенса» упомянутые нами повести Диккенса уверенно вписываются в традицию «готической прозы» и «являются органичной частью викторианской готической литературы» [6, с. 4].

Совершенно очевидно, что ряд особенностей произведений Диккенса позволяют литературоведам находить в них признаки готики, а издателям — включать их в популярные антологии рассказов «тьмы и ужаса». Согласно А. А. Чамееву, «готическое» произведение должно обладать обязательным набором признаков, среди которых — наличие в нем привидения: «В рассказе должен фигурировать призрак,

Горошкова Рената Ришатовна — аспирант, Санкт-Петербургский государственный университет; e-mail: antares1984@yandex.ru

наделенный всевозможными сверхъестественными атрибутами и призванный способствовать созданию таинственной атмосферы. В классических образцах жанра призрак практически никогда не выступает в качестве главного героя произведения, но именно он определяет его главную интригу. Явление призрака может быть вызвано самыми разнообразными причинами, например, связано с трагической виной героя или его рода либо с вторжением героя в запретное пространство, сферу действия потусторонних сил — так или иначе оно должно быть убедительно мотивировано» [7, с. 9]. В рассматриваемых нами произведениях Диккенса перечисленные внешние признаки готичности легко обнаружить, и в «Рождественской песни в прозе», и в «Колоколах», и в «Одержимом» — главные герои в разной мере повинны в некоем грехе, наличие которого объясняет появление в сюжете потусторонних сил. Продолжить перечисление «внешнего пласта» готичности можно словами Д. Л. Рэттигана, отметившего, что «...проза Диккенса завалена готическими элементами. Это тени, мигающие свечи и темные улицы; это мрачные комнаты Скруджа, заполненные эхом и отсутствием представителей человечества» [8].

Сам Диккенс будто бы подчеркивает связь рождественских повестей 1840-х годов с «готической» традицией уже на уровне названий произведений и подзаголовков, которыми они снабжены: «Рождественская песнь в прозе. *Святочный рассказ с привидениями*», «Колокола. *Рассказ о Духах церковных часов*», «Одержимый или сделка с призраком» (курсив мой. — Р.Г.).

Действительно, внешний пласт повестей Диккенса насыщен специфическим антуражем, который легко принять за готический. Читатель как будто оказывается в комнате страха, но сталкивается он с искусственными ужасами, создаваемыми зрительными, звуковыми или осязательными спецэффектами, которым в нарратологии соответствуют модусы восприятия.

Одной из первых фигур устрашения в диккенсовской комнате страха оказывается лицо Марли: «Оно не утопало в непроницаемом мраке, как все остальные предметы во дворе, а напротив того — излучало призрачный свет, совсем как гнилой омар в темном погребе» [9, с. 17]. Однако серьезность описания лица Марли развенчивается юмористическим сравнением с гнилым (или тухлым) омаром, которое позволяет резко разрядить нагнетаемое напряжение («непроницаемый мрак», «призрачный свет»). Загадочное свечение сопровождается всех появляющихся в повести призраков: «...что было удивительнее всего, так это яркая струя света, которая била у него из макушки вверх и освещала всю его фигуру. Это, должно быть, и являлось причиной того, что под мышкой Призрак держал гасилку в виде колпака, служившую ему, по-видимому, головным убором в тех случаях, когда он не был расположен самоосвещаться» [9, с. 31]. Что характерно, рассуждения нарратора о колпаке и в этом случае заставляют читателя улыбнуться. Тема колпака не была закрыта — через несколько страниц и странное сияние, и пресловутый колпак опять будоражат воображение читателя: «Скрудж увидел, что сноп света у Духа над головой разгорается все ярче и ярче. Безотчетно чувствуя, что именно здесь скрыта та таинственная власть, которую имеет над ним это существо, Скрудж схватил колпак-гасилку и решительным движением нахлобучил Духу на голову» [9, с. 47]. Та же модель «традиционно пугающее — комически приземленное» прослеживается и в другом примере игры писателя со светом на фоне темноты: «...Все это время Скрудж, лежа на кровати, находился как бы в самом центре багрово-красного сияния, которое, лишь толь-

ко часы пробили один раз, начало струиться непонятно откуда, и именно потому, что это было всего-навсего сияние и Скрудж не мог установить, откуда оно взялось и что означает, оно казалось ему страшнее целой дюжины привидений. У него даже мелькнула ужасная мысль, что он являет собой редчайший пример произвольного самовозгорания, но лишен при этом утешения знать это наверняка» [9, с. 48].

Р. Лахманн в монографии, посвященной фантастической литературе (к одной из разновидностей фантастического текста исследовательница относит готическую литературу [10, с. 19]) пишет о схожей природе фантастического и комического: «С юмором фантастику объединяет страсть к иллюзиям, к созданию антимиров, возникающих из внезапного наития. В обоих случаях сотворение иного пространства является прерогативой языка. Риторика юмора и фантастики использует приемы инверсии и переноса. Но если возникающее в результате напряжение юмор может компенсировать смехом и даже представляет апеллирующую функцию смеха как основную, то фантастика лишь в крайне редких случаях допускает насмешку над необъяснимым и странным» [10, с. 11–12]. Характерно, что в дальнейшем на протяжении всех рождественских повестей Диккенса столкновение с потусторонними силами не окрашено в юмористические тона. Возможно, Диккенс создал комическую ауру при самом первом появлении призрака для того, чтобы задать градус несерьезности по отношению к тем элементам готики, которые читатель может найти в этой рождественской повести.

Возвращаясь к прочим «спецэффектам», которые создают в повестях атмосферу готического, стоит отметить, что зрительные спецэффекты у Диккенса ритмично чередуются со звуковыми (стуком в двери, эхом, воплями, лязганьем цепей), осязательными («он подошел к столу и поставил тарелку, перегретую до того, что она обожгла ему пальцы» [9, с. 402]) и даже обонятельными: «жестяные ящики, издававшие разнообразные приятные запахи, подтверждали слова вывески над входной дверью, оповещавшей публику, что владелец этой лавочки имеет разрешение на торговлю чаем, кофе, перцем и табаком, как курительным, так и нюхательным» [9, с. 174]. Помогают модусам восприятия создать атмосферу таинственности и устрашения такие детали, как поворот ключа в замке, длинные пустынные лестницы, цепи, звон колокольчиков и колоколов, тени от огня в камине, а также природные явления (мороз, туман и др.).

Описанный выше антураж рождественских повестей, в частности их свето-музыкальная «аранжировка» и наличие представителей потустороннего мира, скорее всего, и позволила исследователям причислить эти повести к готическим произведениям. Однако, более глубинное сравнение идей и мировоззренческо-философской основы рождественских повестей Диккенса 1840-х годов с посылом, заложенным в настоящей готической литературе, заставляет усомниться в том, что «уличенные» в готичности произведения на самом деле являются полноправными представителями литературы «страха и ужаса».

Исследователи готической литературы утверждают, что готический роман вырастает из протеста против эстетики Просвещения [2; 11; 12 и др.]. Философским толчком к замене в литературе классицистической четкости на готический полумрак послужили рассуждения Эдмунда Берка. Английский философ XVIII века считал, что в произведениях искусства удовольствие человек может получать не только от прекрасного, к каковой категории он относил красоту, нежность, изящество

и все, что способно вызывать любовь и симпатию. По мнению Берка, не менее сильным источником эстетического наслаждения является категория возвышенного, к которой относится все, что вызывает представление о страдании, опасности и т. д. В основе категории возвышенного лежит чувство страха, которое в случае, если реальной опасности не существует (что и характерно при восприятии художественного произведения) доставляет известное удовольствие («щекочет нервы») [13, с. 72]. Анна Радклиф конкретизировала идеи Берка и разделила страх на два вида: страх-отвращение (horror) и страх-притяжение (terror). Если “terror”, основанный на «неясности и полутчетливости», «обостряет восприятие», то примитивный “horror” «подавляет, остужает и почти уничтожает» все душевные способности [14].

Первые представители готики в литературе (Г. Уолпол, А. Радклиф и др.) разработали свои приемы создания страха-притяжения, ставшие впоследствии формульными, но это не только те атрибуты «готичности», лежащие на поверхности, которые были перечислены выше. По мнению американского исследователя Дж. М. Кича, атмосфера и детали, создающие «готичность», обязательно присутствующие в готических произведениях XVIII–XIX вв., еще не являются первопричиной того ужаса, который возникает у читателей во время прочтения настоящего «готического» произведения. Как пишет Дж. М. Кич, в эталонном готическом произведении обязательно присутствует герой-злодей, обладающий какими-то сверхъестественными способностями и талантами, и его жертва, с которой должен ассоциировать себя читатель, беспомощная, и зачастую замороженная злодеем, и гибнущая от его злодейств [15]. С этой точки зрения именно наличие пары — злодей—жертва оказывается основным родовым признаком подлинной «готики», а причиной страха читателя такой литературы является вовсе не та сила (сверхъестественная и магическая или просто сила властного человека), которой обладает злодей, а тот уровень злобности, жестокости, бесчеловечности и морального падения, на который способен злодей как представитель рода человеческого. То есть читателя пугает не магическое, а духовное — греховность. Если следовать этой логике, то рождественские повести Ч. Диккенса являются настоящей «антиготикой» или «псевдоготикой» — литературой, которая противопоставляет себя «готической», замещая ее и притворяясь ею. В «Рождественской песни» и жертвой, и главным злодеем является закоренелый грешник Скрудж, напуганный пришельцами из «того мира», являющимися по совместительству слугами, но не дьявола, а сил добра. Также и в «Одержимом» вначале может показаться (и так оно и было бы в настоящем «готическом» произведении), что Ученый — это новый Франкенштейн, тот, кто собирается вступить в состязание с Богом, но в итоге оказывается, что если Редлоу кому-то и вредил, то только себе. Следовательно, если в настоящих готических шедеврах читатель и герой-жертва испытывают страх и отчаяние оттого, что не в силах побороть зло, то в своих «псевдоготических» повестях Диккенс предлагает «легкий» способ борьбы со злом, которое может корениться отнюдь не в чем-то сверхъестественном, а в душе человека.

Диккенс как наследник, в частности, идей Э. Берка, ставил себе задачу вызывать переживания в душе у читателя яркими картинками страданий людей. Но, в отличие от представителей традиционной «готики», которые потрясли своих читателей закрученным сюжетом, непредвиденными поворотами событий, нагнетанием атмосферы таинственности, диктата злодейства, предательства и эффектами обманутого ожидания, — Диккенс идет по иному пути и изменяет само понятие источника страха.

Отклик в душе у читателя рождественских повестей вызывают не внешние атрибуты устрашения и пугающие неожиданности, не злодейства «плохих» персонажей и не страдания их жертв. Читательское сочувствие и сопереживание в рождественских повестях проходит через призму мироощущения главного «заблуждающегося»: кульминация чувств достигается в минуту осознания персонажем своей греховности, в тот самый момент, когда грешник сам начинает страдать от того, что стал причиной страданий других.

В статье, посвященной исследованию природы готического в «Рождественской песни в прозе», Б. Фрухауф заметил, что Диккенс вводил в свои повести элементы готики, чтобы обратиться к внутреннему миру человека: «Диккенс, как один из самых ярких критиков институтов и систем, понимал, что сочувствие, берущее корни в индивидуальном, находится в опасности быть скрытым и угнетенным берущими верх силами «рационального» современного мира. Скрудж представляет собой мизантропический результат преданности одной из рациональных систем — капиталистической погоне за прибылью. Скрудж... при помощи призраков становится свидетелем сцен любви и нежности и обнаруживает, что мир и домашний очаг не могут находиться в изоляции, но должны брать на себя активную, почти встревоженную, ответственность друг за друга. Сентиментальное сочувствие здесь ведет не к приторной чистоте, но к наполненному детскостью великодушию духа, что является некой благодатью, которая постоянно отмечает нашу человечность и, в отличие от чистоты невежества или неопытности, не может быть потеряна» [16].

Диккенс не противопоставляет разуму чувства, он говорит, что законы разума человеку необходимы, но их недостаточно. И каким бы разумным человек ни был, какой бы четкой логикой он ни руководствовался, он с неизбежностью начинает заблуждаться тогда, когда перестает чувствовать. В настоящей готике появление потусторонних сил обуславливается наличием у героя или его предков некоего греха: привидения и призраки приходят, чтобы наказать и довести рассудок героя до помутнения, но в рождественских повестях Диккенса 1840-х годов духи являются, чтобы помочь главному герою исправиться и вразумить его, при этом они делают это не с помощью логических доводов, а воздействуя на чувства. Интересно, что герои рождественских повестей выступают в качестве приверженцев одновременно и просветительского типа сознания, и романтического: Скрудж долго не верит в призрак Марли и пытается объяснить его появление логически — разыгравшимся воображением от несварения желудка. Во второй рождественской повести «Колокола» главный герой Тоби Вэк в сопровождении Духов колоколов видит картину, когда Уилл Ферн в стиле просветительского понимания мироустройства предлагает сильным мира сего решить проблемы таких опустившихся людей, как он: «Дайте, прошу вас, сносные дома тем, кто еще лежит в колыбели; дайте более человеческие законы, чтобы не губить нас за первую же провинность, и не гоните нас за первую провинность в тюрьму...» [9, с. 166]. Однако и здесь просветительские идеи о несовершенстве общества соединяются с несвойственной для Просвещения концепцией о первоочередной для человека роли души: «Но сперва вы должны спасти в нем живую душу» [9, с. 166].

В повести «Одержимый или сделка с призраком», которую также принято относить к продолжающим готическую традицию, Видение, явившееся к ученому Редлоу, предлагает ему способ избавиться от мук, которые испытывает главный герой —

потерять память: «Ты не утратишь знаний; ничего такого, чему можно научиться из книг; ничего, кроме сложной цепи чувств и представлений, которые все связаны с воспоминаниями и питаются ими» [9, с. 417]. Но Редлоу понял, что утратив память даже о тех чувствах, которые заставляли его испытывать боль, он перестал быть человеком: «Редлоу вернулся к себе, поспешно запер дверь и, опустившись в кресло, закрыл лицо руками, точно страшась самого себя. Ибо теперь он поистине был один. Один, один». [9, с. 422] В этой цитате можно найти еще один «ключ» к яркой особенности «псевдоготики» Диккенса — трактовка мотива одиночества. Редлоу и прежде был одиноким человеком, но по-настоящему одиноким, устрашающе одиноким он стал тогда, когда потерял способность чувствовать. Так же и в случае со Скруджем, который, как справедливо отметил Б. Фрухауф [16], увидев картину своей собственной смерти, был испуган не самим фактом своей смерти или смертности (он не отличался наивностью и мог догадываться, что ему не суждено жить вечно), а фактом своего одиночества — одиночества в том смысле, что его смерть не вызвала отклика и сочувствия в душе ни у одного живущего человека.

Повести «Рождественская песнь в прозе» и «Одержимый или сделка с призраком» поражают своей зеркальностью. Два героя — Скрудж, забывший что такое чувствовать, и Редлоу, который не может забыть свои чувства, — по-разному подвергаются исправлению. Исправление Скруджа начинается с умения сочувствовать себе — первые изменения в его душе произошли тогда, когда, возвратившись в прошлое, он увидел себя жалким, одиноко покинутым в Рождество юношей. Редлоу же, напротив, всю жизнь страдающий от обиды на тех, кто сделал ему больно, меняется тогда, когда забывает свои личные страдания и видит то, как страшен тот Дар, которым он вынужден делиться с окружающими.

При чтении готического произведения одна из основных эмоций, появляющихся у читателей, — «это предчувствие распада гармонии и неизбежность краха хрупкого совершенства» [12, с. 283]. В каждой рождественской повести Диккенса читатель, напротив, является свидетелем восстановления порушенной гармонии, определение которой, как нельзя лучше подходящее к нашему случаю, дал А. Е. Махов: «гармония понимается как «сила», позволяющая оратору (или писателю) заставлять слушателя/читателя погружаться в те или иные эмоциональные состояния» [17, с. 84].

Главные персонажи рождественских повестей в судьбоносные минуты жизни, в моменты, когда чувства достигают своей кульминационной точки, слышат музыку. Перерождение Скруджа также увенчано музыкой: «Его ликующие возгласы прервал церковный благовест. О, как весело звонили колокола! Динь-динь-бом! Дили-дили-дили! Дили-дили-дили! Бом-бом-бом!» [9, с. 94]. Тоби Вэк, очутившийся на колокольне, услышал орган, мелодия которого, наполнив собою всю церковь и «когда стены башни уже не могли вместить ее, взмыла к небу» [9, с. 155], дошла до самой глубокой точки души старика: «Не удивительно, что и грудь старика не могла вместить такого могучего, огромного звука. Он вырвался из этой хрупкой тюрьмы потоком слез» [9, с. 155]. Редлоу, уже потеряв способность помнить чувства, осознал, что также научился слушать музыку: «Он остановился, чтобы послушать донесшуюся откуда-то печальную музыку, но услышал лишь мелодию, издаваемую бездушными инструментами; слух его воспринимал звуки, но они не зывали ни к чему сокровенному в его груди, не нашептывали ни о прошлом, ни о грядущем» [9, с. 453]. Персонажи Диккенса меняются под влиянием Духов, приходящих в их жизнь вместе с той му-

зыккой, перед которой бессильны человеческий эгоизм, злоба, алчность, жестокость и другие грехи, которые порождаются бесчувственностью.

Еще в 1856 г. И. Тэн заметил, что все персонажи Диккенса подразделяются на две группы: лица чувствительные и лица нечувствительные [18, с. 35]. «В повести “Рождественская песнь в прозе” главный герой — это не герой со страстями, а человек, который забыл, что такое чувствовать» [19, р. 256]. Синонимом ужасного для Диккенса становится бесчувственность, а страх перед бесчувственностью — это то, что заменило в произведениях Диккенса страх перед иррациональным в традиционных готических произведениях.

Не случайно так важно при чтении диккенсовских повестей для более полного понимания текста по-настоящему уметь пользоваться своими органами чувств — видеть, слышать и ощущать то, что происходит «внутри» текста. Диккенс с помощью различных модусов восприятия, которые, как было сказано выше, создают устрашающую атмосферу готичности, в то же время настраивает нас, как инструменты своего оркестра, на нужный лад, открывает, возможно, прежде заблокированные входы и выходы — для того, чтобы мы могли проникнуть в тайный смысл его проповеди. Если «великодушные и бескорыстные героев рождественских повестей было призвано потрясти души читателей и послужить примером того, как следует поступать в аналогичных обстоятельствах» [20, с. 235], то все включенные в рождественские повести приемы, в том числе взятые из готической литературы, служат главной цели — показать важность того вечного, что присутствует в каждом человеке и ждет пробуждения — музыки души.

Музыкальность повестей Диккенса — это категория, которая соединяет содержание и форму, этическое и эстетическое, божественное и человеческое.

Если авторы традиционной готики зачастую играют на низменных, животных инстинктах читателя, желающего испытать острые ощущения, почувствовать «прилив адреналина в кровь», то Диккенс открывает своим читателям возможность найти истинно человеческое и создает литературное произведение, которое, подобно настоящей музыке, обращается к эмоциональному миру человека, доходит до глубины его души.

Литература

1. *Birkhead E.* The tale of terror, A study of the Gothic romance. London: Constable & Company Ltd., 1921. 239 p. [Электронный ресурс] URL: <http://www.gramotey.com/books/1195196473.9.htm> (дата обращения: 10.11.2013).
2. *Matthews P. Th.* Haunted England: Dickens and the Gothic imagination. Hamilton, Ontario: McMaster university, 1987. 245 p.
3. *Mighall R.* A Geography of Victorian Gothic fiction: mapping history's nightmares. Oxford: Oxford University Press, 1999. 165 p.
4. *Tichelaar T. R.* The Gothic wanderer: from transgression to redemption. Modern History Press, 2012. 293 p.
5. *Катарский И. М.* Диккенс. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1960. 272 с.
6. *Черномазова М. Ю.* Традиции готической литературы в творчестве Чарльза Диккенса: автореф. дис. ... канд. филол. наук. М.: Моск. пед. гос. ун-т, 2010. 16 с.
7. *Чамеев А. А.* В традициях «старого доброго страха» или Об одном несерьезном жанре британской литературы // Дом с призраками. Английские готические рассказы. СПб.: Азбука, 2010. С. 5–18.
8. *Rattigan D. L.* Dickensian Gothic: A Christmas Carol. URL: <http://bedlam.avalard.com/index.php/2012/11/27/dickensian-gothic-a-christmas-carol/> (дата обращения: 10.11.2013).

9. Диккенс Ч. Собрание сочинений: в 30 т. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1959. Т. 12. 508 с.
10. Лахманн Р. Дискурсы фантастического. М.: Литературное обозрение, 2009. 384 с.
11. Соловьева Н. А. История зарубежной литературы. Предромантизм. М.: Академия, 2005. 272 с.
12. Хапаева Д. Кошмар: литература и жизнь. М.: Текст, 2010. 286 с.
13. Берк Э. Философское исследование о происхождении наших идей возвышенного и прекрасного. М.: Искусство, 1979. 237 с.
14. Radcliffe A. On the Supernatural in Poetry // *New Monthly Magazine*. 1826. Vol. 16. № 1. P. 145–152.
15. Keech J. M. The survival of the gothic response // *Studies in the Novel*, University of North Texas. Summer, 1974. Vol. 6, N 2. P. 130–144.
16. Fruhauff B. Dickens's haunted Christmas: The ethics of the spectral text. Loyola University Chicago. URL: <http://www.forumjournal.org/site/issue/07/brad-fruhauff>: (дата обращения: 10.11.2013).
17. Махов А. Е. Идея словесной музыки в европейской поэтике. М.: Интрада, 2005. 224 с.
18. Тэн И. Новейшая английская литература в современных представителях. СПб.: Типография М. Стасюлевича, 1876. 386 с.
19. Jaffe A. Spectacular sympathy: visuality and ideology in Dickens's A Christmas Carol // *Modern Language Association*. 1994. Vol. 109, N 2 (Mar.). P. 254–265.
20. Бурова И. И. Этические основы рождественских повестей Диккенса // Диккенс Ч. Рождественские повести. СПб.: Азбука, 2008. С. 228–238.

Статья поступила в редакцию 31 октября 2013 г.