

УДК 82-32

ГОТИЧЕСКАЯ НОВЕЛЛА И ЕЕ ЛИТЕРАТУРНО-ИДЕОЛОГИЧЕСКИЙ КОНТЕКСТ: ЦИКЛ Р. С. ХИЧЕНСА «ЯЗЫКИ СОВЕСТИ»

А. А. ЛИПИНСКАЯ,

*кандидат филологических наук, доцент кафедры
английского языка для геологических и географических
специальностей, факультет иностранных языков,
Санкт-Петербургский государственный университет,
199034 Санкт-Петербург, Университетская наб. 7/9,
тел. 8 9217575877, e-mail: a.lipinskaya.spbu.ru.*

АННОТАЦИЯ

Липинская А. А. Готическая новелла и ее литературно-идеологический контекст: цикл Р.С. Хиченса «Языки совести».

Цель статьи состоит в том, чтобы прояснить некоторые особенности британской готической новеллы (ghost story) как жанра и показать ее в контексте, из которого такого рода произведения часто оказываются вырваны в силу особенностей издательской практики и практикуемого исследователями подхода. В этом смысле показателен цикл Р.С. Хиченса «Языки совести» (1900). Цикл этот объединен общим этико-философским замыслом – представить столкновение разных этических систем, разных

дискурсов, что хорошо легло на канву готической новеллы, построенной на напряжении между разными способами понимания событий. Художественный уровень и жанровые особенности отдельных новелл сильно варьируются – от прямолинейной дидактической притчи до сложно и искусно построенной философской новеллы-диспута. Все пять рассказов объединены не только авторской идеей, но и живо отразившимся в них кругом тем, волновавших автора и его современников: религия и наука, природа искусства, сверхъестественное и т.д.

Ключевые слова: готическая новелла, викторианская эпоха, цикл, дидактика, дискурс, Роберт Смит Хиченс.

SUMMARY

Lipinskaya A. A. Ghost Story and its Literary and Ideological Context: R.S. Hichens's «Tongues of Conscience».

The aim of the article is to clarify some features of British ghost story as a genre and to demonstrate it in the context from which such stories are often removed due to modern publishing practices and widespread scholarly approaches. The case study is dedicated to R.S. Hichens's cycle «Tongues of Conscience» (1900). The cycle is united by the general idea of showing how different ethical systems, different discourses collide. Artistic level and genre characteristics of the five stories are very different – one can find both a simplistic parable with only formally “gothic” plot and a complex skillfully written story containing elements of a philosophical dialogue and a ghost story. The stories are united not only by the idea, but also by the topics which the author and his contemporaries were interested in: science and religion, the nature of art, supernatural phenomena etc.

Keywords: ghost story, Victorian period, cycle, didactics, discourse, Robert Smythe Hichens.

Жанр ghost story (в русскоязычной традиции – готическая новелла) относительно слабо изучен: вероятно, из-за устойчивой ассоциации с массовой литературой оказались не до конца проясненными некоторые особенности его

поэтики, а также связи с духовным климатом эпохи и с другими разновидностями литературных текстов. Один из первых авторов серьезных трудов о литературной готике, Дороти Скарборо [14], оставила немало ценных наблюдений о готической новелле, как раз тогда переживавшей расцвет, но позже интерес исследователей переключился по большей части на т.н. классическую готику, и даже в капитальных трудах, охватывающих период как минимум от начала предромантизма до современности, нет систематических обзоров указанной жанровой разновидности (исключение – см. [12, с. 314–345]). Специально ghost stories посвящены лишь отдельные работы, включая монографии П. Пенцольдта [11], Дж. Бриггз [2] и Э. Смита [16]. Однако же пользуются популярностью разнообразные антологии, порой снабженные обширными академическими комментариями [9, 10, 13].

Между тем остается немало вопросов, которые еще предстоит решить. В частности, известно, что на рубеже XIX–XX веков авторы издавали готические новеллы целыми сборниками – это не всегда была первая публикация (впервые тексты часто появлялись в журналах), но несколько историй с привидениями под одной обложкой порой становились больше чем подборкой – они представляли собой настоящие циклы, объединенные общим замыслом. К сожалению, о циклах готических новелл пишут мало. По большей части исследователи обсуждают сам жанр, отдельных авторов и отдельные же тексты. По мнению составителей антологий, лучшие рассказы часто издаются «вне контекста», что несколько искажает и обедняет их восприятие. Так, многократно переиздавалась новелла Роберта Смита Хиченса (1864 – 1950) «Как к профессору Гильдею пришла любовь» («How Love Came to Professor Guildea») из сборника «Языки совести» («Tongues of Conscience», 1900) [6], однако внимания заслуживает весь сборник, отличающийся своеобразием замысла, жанровых

характеристик, живым откликом на вопросы, волновавшие современников. Все пять новелл, составляющих «Языки совести», объединены магистральным сюжетом – трагическим столкновением двух ценностных систем, двух этических доминант. Их традиционно причисляют к жанру готической новеллы, а именно к психологической ее разновидности [11, с. 47], поскольку действительно в ход повествования всякий раз вмешиваются сверхъестественные силы, и атмосфера отличается мрачной загадочностью. Жанр готической новеллы легко комбинируется с другими жанрами [4, с. 44–45]. Вот и нравоучительные истории, вроде бы полностью противоположные занимательным «рассказам ужасов» по самой своей сути, иной раз оперируют «готическим» инструментарием как мощным художественным средством. Морально-этические мотивы в историях о сверхъестественном усматривают и у таких классиков, как Диккенс и Стивенсон [11, с. 92–117].

Впрочем, «Языки совести» и в этом отношении глубоко своеобразны. Они представляют собой не столько сборник нравоучительных «страшных» рассказов, сколько текст-диспут, в котором переплелись многие животрепещущие проблемы эпохи: ценность науки и религии, способы познания, отношение к искусству. Отдельные рассказы сильно отличаются по художественному уровню и сложности внутреннего устройства, но в целом перед нами уникальный текст-симптом конца викторианской эпохи и одновременно нетривиальный образец повествовательного искусства.

Название уже намекает на этическую проблематику и на то, что будут рассмотрены разные взгляды, разные подходы («языки»). Художественная же ткань новелл выстроена не только на противопоставлении определенных взглядов на жизнь, но и на столкновении различных дискурсов, языков описания [15, с. 49–50]. Позаимствованный из шекспировской «Бури» эпиграф:

*Nothing of him that doth fade,
But doth suffer a sea-change,
into something rich and strange*

[6, с. 1], –

дает понять, что речь пойдет о неких трансформациях, переходах, носящих сложный и неоднозначный характер. В то же время читатель ассоциативно соотнесет эпиграф с темой смерти («Full fathom five thy father lies» [15, с. 49]) – тем более интересно, что первая новелла так и называется – «Море меняет» («Sea Change») и в ней указанные мотивы реализуются в самом буквальном смысле.

В новелле, как и в последующих текстах цикла, присутствуют два ключевых персонажа, необходимых для ситуации диалога: в данном случае это молодой священник Питер Униак и пожилой художник Грэм Гамильтон. Ввиду профессиональных особенностей они являются носителями разных картин мира и ценностных систем. Впрочем, здесь Хиченс отнюдь не прямолинеен и много внимания уделяет созданию атмосферы. Действие происходит на морском побережье, у церкви, где служит священник, немало могил погибших рыбаков и матросов. Тема смерти разворачивается в целом ряде подробностей – жутких и печальных, совмещающих мотивы телесности, памяти и посмертного существования:

«And here, too, among these cast-up bodies of the drowned, lay many women who had loved the prey of the sea, and kissed the cheeks turned acrid by its winds and waters <...> Texts of comfort in which the fine, salt films crept, faint verses of sweet hymns defiled by the perching sea-birds, old rhymes like homely ejaculations of very simple hearts, sank into the gathering darkness on every hand» [6, с. 5].

Среди прочих могил – могила молодого моряка Джека Прингла, заставляющая священника задавать себе вопросы о милосердии бога. Другие источники его тревоги – гостящий у него в доме художник, человек обаятельный, одаренный и многое переживший, и старый безумный ски-

пер, единственный уцелевший после страшного кораблекрушения. Хиченс собирает здесь целый ряд канонических для «страшной» литературы фигур, топосов и мотивов – безумец из простонародья, слабый здоровьем художник с болезненно развитым воображением, церковное кладбище, образы грозной природной стихии.

Когда-то давно художник хотел нарисовать мальчика на берегу моря и нашел подходящую модель в городских трущобах, заразил ребенка любовью к морю и теперь винит себя в его смерти – мальчик сбежал, подался в моряки и, видимо, погиб. Это классический для готической новеллы ход – читатель начинает подозревать связь между фактами и событиями раньше, чем герой, и тем самым создается атмосфера тревожного ожидания. В самом деле, юноша-матрос и лондонский оборвыш – одно и то же лицо. Художник буквально говорит, что утопил Джека, что в мастерскую его пришел дьявол. В контексте новеллы рассуждения живописца воспринимаются не как гипербола или религиозная риторика (по сути, он неформально исповедуется отцу Питеру), но как яркая метафора беспокойной совести, окрашенная «готическими» тонами. Для поздней литературной готики характерно подобное колебание на грани обыденного и чудесного [3, с. 146; 8, с. 49].

Характерно, что в новелле два персонажа, одержимых сомнениями. Выслушав рассказ художника, святой отец, и так уже задававший себе вопросы о божественном милосердии, стирает надпись с могильного камня, т. е. совершает святотатство, заботясь о душевном спокойствии друга. Если для Гамильтона основной вопрос – о связи искусства и жизни и об ответственности творца, то для Униака – о божественном и человеческом, о законе и милосердии. Отец Питер пишет знаменитому лондонскому врачу, понимая, что его гость нуждается в медицинской помощи, и в некотором смысле нарушает ради этого тайну исповеди:

«He decided to write to Doctor Braybrooke, betray, for his guest's sake, his guest's confidence» [6, с. 68].

Художник же фантазирует о процессии мертвых моряков, воссоединяющихся со своим капитаном, и начинает работу над картиной с таким сюжетом. Законы жанра подразумевают таинственное единство, род эквивалентности между объектом и изображением, что отмечали еще первые исследователи литературной готики [14, с. 121]. И, подобно тому, как когда-то портрет навеки связал мальчика и море, картина вызывает мертвецов. Мы это узнаем из рассказа художника священнику, т.е. через посредство системы повествовательных инстанций, однако вскоре священник обнаруживает труп художника и набросок юного утопленника.

Сюжетная ситуация разрешена в духе традиционной готической новеллы – таинственная смерть, соприкосновение мира живых и мира мертвых, но на другом уровне автор сводит воедино все затронутые в повествовании проблемы, не давая однозначного решения: художник как будто расплатился за то, что искушал ребенка, но погибший ребенок смотрит в небо, т.е. это и момент прощения, и искупления. Дидактика рассказа носит философский характер и встроена в ткань классической «истории с привидениями».

Последующие два рассказа несколько более прямолинейны.

«Уильям Фостер» (William Foster) повествует о судьбе женщины-убийцы Кэтрин Сирретт, восковую фигуру которой герой увидел в музее мадам Тюссо (снова характерная для готической новеллы повествовательная рамка, создающая напряжение между внутренней и внешней стороной событий, происшествием и его восприятием). Отец Кэтрин был эстет, мать – религиозная фанатичка: на глазах читателя снова сталкиваются два типа мирозерцания.

Кэтрин выходит замуж за юношу, который в дальнейшем становится писателем – Р.С. Хиченс снова обращается к проблеме творчества, сознания художника. Интересно, что в сознании молодого человека между силами,рывающими сознание жены на части, нет фундаменталь-

ного противоречия: «But there are many religions», he said. «A man's art may be his religion». [6, с. 26]

Читателям-современникам Хиченс был известен, прежде всего, как автор сатиры на эстетизм «Зеленая гвоздика» [5] – и этот пассаж, как и рассуждения отца героини, читался в свете эстетических исканий эпохи.

Тем временем Уильям Фостер – персонаж романа начинающего автора – ведет себя как живой человек: напрямую утверждается, что он бился с матушкой Кэтрин за душу молодой компаньонки. Художественный образ, существующий на грани реальности и вторгающийся в нее – очередная вариация на темы традиционной готики и одновременно отсылка к современным дискуссиям об искусстве и жизни.

Вводя же мотив борьбы за душу человека, Р. Хиченс переводит ситуацию из эстетической в этическую парадигму: Кэтрин убивает мужа, считая, что он, или воплотившаяся в нем злая сущность, опасен. Разумеется, в духе готики объяснение случившегося двоятся, и молодую даму можно счесть попросту религиозной фанатичкой, а Уильяма Фостера – лишь впечатляющим персонажем скандального романа.

«Плач ребенка» («The Cry of the Child») снова представляет читателю творческого человека, врача, занимающегося исследовательской работой. Юная Лили узнает, что доктор Морис Дейл, которого она уже успела полюбить, совершил нечто ужасное. Когда-то, будучи вынужденным в одиночку заботиться о маленькой дочери, он пренебрегал ребенком ради работы настолько, что малышка умерла, и теперь его постоянно тревожит призрачный детский плач. Девушка решает спасти возлюбленного, рождает ему дочь и умирает – призрачные явления прекращаются, потому что искупление совершилось.

История вписывается в формат дидактических рассказов, весьма распространенных в XIX столетии – в этом смысле даже жестокость сюжета канонична [7]. А сверхъестественный компонент (призрак ребенка) проявляется

лишь в словах самого доктора Дейла и в контексте новеллы может быть воспринят буквально как «язык совести» или в медицинском ключе (слуховые галлюцинации на нервной почве). Персонаж и сам активно занимается выяснением природы паранормальных явлений, ищет научное объяснение – англичанам конца викторианской эпохи это было близко и понятно, существовало даже Общество психических исследований (Society for Psychical Research).

Впрочем, в рамках сюжета рациональное объяснение не реализуется. Мелодраматическая дидактика поглощает собою прочие смысловые пласты, но не уничтожает в тексте разного рода детали и побочные линии, хранящие в себе следы круга интересов современников писателя. Зато отходит на задний план диалогический момент, конфликт дискурсов и ценностных систем. И здесь Р.С. Хиченс впервые позволяет себе нечто вроде религиозно окрашенной морали-предупреждения, формально относящейся к герою, но на самом деле явно рассчитанной на восприятие читателем: «The cry of the child is silent. Maurice never hears it now. But he believes that could any demon tempt him, even for one moment, to be cruel to his little daughter, he would hear it again» [6, с. 266].

Новелла «Как к профессору Гильдею пришла любовь» не зря получила известность независимо от сборника в целом и считается шедевром «страшного» жанра [11, с. 47] – в ней наименее жестко обозначена дидактическая линия, а диалог не сводится к формальному противостоянию правого и неправого. В то же время это полноценная искусно написанная ghost story, обладающая всеми признаками жанра (атмосфера таинственного ужаса, невозможность однозначно объяснить произошедшее, сложно выстроенная точка зрения и т.д.).

Профессор Гильдей и священник Мерчисон изображены почти как карикатурные противоположности не только в силу рода занятий: у священника кроткие голубые глаза, а профессор выглядит как стереотипный готический зло-

дей. Мерчисон отстаивает важность любви и милосердия в жизни каждого человека, Гильдей – рассудочный прагматик. Однако же контраст оказывается мнимым. Профессор своими трудами служит человечеству, а в рамках частных отношений ведет себя как заботливый друг и вовсе не чужд эмоций (привязанность, страх), а святой отец сведущ в науках, верит в медицину и вовсе не склонен к слепой вере.

Фабула рассказа строится на обыгрывании спора друзей и его неоднозначного исхода. К Гильдею в дом проникает некая сущность, преследующая его своей любовью. Он ставит в присутствии Мерчисона эксперимент, призванный доказать ее существование – «гостя» видит и копирует попугай профессора. Хиченс обыгрывает в «научной» плоскости традиционный для фольклора и литературной готики мотив – животные лучше человека способны улавливать присутствие призраков [14, с. 29].

Мерчисон вспоминает преследовавшую его любовными домогательствами полоумную прихожанку, которая вела себя точь-в-точь как этот призрак. Добрый и милосердный святой отец испытал тогда ужас и отвращение: получается, опыт этот уравнивает персонажей и показывает, насколько теоретические выкладки и рассуждения могут быть далеки от реальности.

Священник не в силах спасти друга, и профессор Гильдей, измученный призраком, умирает. Можно ли это, в духе предыдущих новелл, считать искуплением? Сознательно или нет, Хиченс выстраивает финал рассказа так, чтобы устранить саму возможность решения. Во время последнего визита к ученому священник сам сталкивается с загадочной сущностью (повтор сцены в парке), а обсуждение смерти профессора идет в медицинском ключе, причем святой отец обнаруживает при этом растерянность. Он не выиграл спор и не доказал ничего другу, потому что с самого начала оба участника диалога были ближе друг к другу, чем казалось, потому они и стали друзьями. Финал исполнен неопреде-

ленности, и автор максимально устраняется.

У Р.С. Хиченса получилась одновременно увлекательная «страшная» история и философская новелла об эпистемологическом сомнении, о разных дискурсах, ценностных системах и их неполноте. Последняя новелла сборника во всем противоположна этому маленькому шедевру. В самом ее заглавии – «Леди и нищий» («The Lady and the Beggar») – отзываются дидактические рассказы про «несчастливых бедняков» и «корыстных богачей» – и даже главную героиню зовут леди Эррингтон, видимо, от английского глагола «to err», т.е. «ошибаться, заблуждаться».

Фабула предельно проста: богатая дама отказывает в милостыне нищему, тот, доведенный бедственным положением до отчаяния, топится, является к ней в виде призрака, и она умирает, пережив предварительно нравственное преобразование и оставив все свое состояние на нужды благотворительности. Читатель предупрежден заранее, что именно произойдет, и тем самым снимается фабульный интерес.

«Nothing in life is more rare than the conversion of a person who is “close” about money into one generous, open-handed and lavish. The sparrow will sooner become the peacock than the miser the spendthrift» [6, с. 343].

Это введение сразу переводит рассказ в плоскость нравоучительной притчи. От готической новеллы здесь остается разве что сам призрак. Финал отличает такая же жесткость и определенность:

«As already stated, she died very suddenly not long afterwards, leaving behind her the will which so astonished London» [6, с. 368].

Вероятно, именно поэтому автор предпочел завершить сборник именно так – из тех соображений, что тема совести и искупления (в том числе через смерть) предполагалась основной и должна была прозвучать максимально внятно.

В результате получилась очень необычная книга, сложный жанровый гибрид. Это цикл в полном смысле слова, объединенный рядом моментов (тематика, проблематика, структурные особенности) и выстроенный с вполне определенным расчетом, объясняющим его компоновку – от рассказа, «разворачивающего» эпиграф, до самой прямой, притчевой истории, как бы подводящей итог. Тексты, составляющие цикл, очень неравноценны по качеству и разнообразны по способам сочетания разножанровых компонентов, но все в целом представляет собой интереснейший источник информации не только о возможности инкорпорации элементов поэтики ghost story в самые разные тексты, но и, в первую очередь, о круге интересов и образе мысли как самого автора, так и его современников: читателей и тех, чьи труды и взгляды вдохновляли его. В перспективе изучение готической новеллы должно включать работу с подобными «пограничными» текстами – это позволит не только точнее определить жанровый «канон», но и описать и объяснить возможности жанра сочетаться с другими жанровыми моделями и вбирать в себя разнообразные инородные элементы на уровне поэтики и идеологии. И, разумеется, крайне важно помнить, что не следует вырывать отдельные новеллы из контекста, поскольку иногда для их верной интерпретации необходимо представлять весь цикл, в который их включил автор.

Список использованных источников

1. Водолажченко Н.В. Поэтика готической новеллистики Дж. Ш. Ле Фаню (на примере цикла «В зеркале отуманенном»): автореф. дисс. ...канд. филол. наук. Новгород, 2008. 24 с.
2. Briggs J. The Rise and Fall of the English Ghost Story. Lnd.: Faber, 1977. 238 p.
3. Carroll N. The Philosophy of Horror, or Paradoxes of the Heart. N.Y. & Lnd.: Routledge, 1990. XI, 256 p.

4. Day W.P. *In the Circles of Fear and Desire. A Study of Gothic Fantasy*. Chicago & Lnd.: The University of Chicago Press, 1985. XI, 208 p.

5. Hichens R. *The Green Carnation*. N.Y.: D.Appleton and Company, 1894.

6. Hichens R. *Tongues of Conscience*. N.Y.: Frederick A. Stokes Company Publishers, 1900. 368 p.

7. *Instructing and Pleasing Stories; A Guide for Young Children*. New Haven: S. Babcock – Church Street, 1838. 24 p.

8. Jackson R. *Fantasy: The Literature of Subversion*. Lnd. & N.Y.: Methuen, 1981. XI, 211 p.

9. *The Mammoth Book of Ghost Stories by Women*. Ed. by M. O'Reagan. Lnd.: Running Press, 2012. 512 p.

10. *The Oxford Book of English Ghost Stories*. Chosen by Michael Cox and R.A. Gilbert. Oxford, N.Y.: Oxford University Press, 1989. XVII, 504

11. Penzoldt P. *The Supernatural in Fiction*. N.Y.: Humanities Press, 1965. XII, 271 p.

12. Punter D. *The Literature of Terror. A History of Gothic Fiction from 1765 to the Present Day*. Lnd. & N.Y.: Longman, 1980. XII, 449 p.

13. Scarborough D. (ed.) *Famous Modern Ghost Stories*. N.Y. & Lnd.: G. P. Putnam's Sons, 1921. XIX, 419 p.

14. Scarborough D. *The Supernatural in Modern English Fiction*. N.Y.& Lnd.: The Knickerbocker Press, 1917. VII, 329 p.

15. Shakespeare W. *Comedy of the Tempest*. N.Y.: Harber and Brothers, Publishers, 1895. 155 p.

16. Smith A. *The Ghost Story 1840–1920: A Cultural History*. Manchester: Manchester University Press, 2010. X, 214 p.