ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ «НОВГОРОДСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ ИМЕНИ ЯРОСЛАВА МУДРОГО»

На правах рукописи

ЩЕРБАКОВА Анастасия Сергеевна

РОМАН МЭРИ ШЕЛЛИ «ФРАНКЕНШТЕЙН, ИЛИ СОВРЕМЕННЫЙ ПРОМЕТЕЙ» И «ЖУРНАЛ ВИКТОРА ФРАНКЕНШТЕЙНА» ПИТЕРА АКРОЙДА: ПОЭТИКА ПЕРЕСОЗДАНИЯ

10.01.03 – литература народов стран зарубежья (западноевропейская и американская)

Диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук

Научный руководитель – доктор филологических наук, профессор Е.С. Куприянова

Великий Новгород 2018

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение
Глава I Особенности поэтики дилогии М. Шелли «Франкенштейн, или
Современный Прометей» и «Последний человек» как претекста15
1.1. Проблема пересоздания классического текста в теоретическом
аспекте15
1.2. Творческая история создания дилогии М. Шелли «Франкенштейн, или
Современный Прометей» и «Последний человек»
1.3. Интертекстуальные проекции дилогии М. Шелли38
1.3.1. Мотив творения и его интертекстуальные вариации (Прометей, голем,
Фауст)
1.3.2. Кельтские аллюзии в произведении М. Шелли
1.3.3. Литературно-аллюзивные переклички дилогии М. Шелли: «Потерянный
рай» Д. Мильтона и «Дневник чумного года» Д. Дефо55
1.4. Полижанровость дилогии М. Шелли62
1.4.1. Элементы готического и эпистолярного романа в произведении М.
Шелли «Франкенштейн, или Современный Прометей»62
1.4.2. Проблемы атрибуции дилогии М. Шелли как романа-притчи74
1.4.3. Дилогия М. Шелли в контексте формирования и развития научно-
фантастического жанра77
Выводы
Глава II Гипертекстуальность романа М. Шелли в художественной
перспективе развития английской прозы XIX–XXI вв
2.1. Повести о дуальности Р.Л. Стивенсона «Сокровище Франшара»
и «Маркхейм» как авантексты романа М. Шелли
2.2. Повесть Р.Л. Стивенсона «Маркхейм» и ее претексты
2.3. Поэтика дуальности в повестях «Сквозь красные литениевы окна» Кэтрин
де Маттос и «Странная история доктора Джекила и мистера Хайда» Р.Л.
Стивенсона

2.4.	«Остров	доктора	Mopo»	Γ.	Уэллса	И	развитие	жанра	научной
фант	гастики				•••••				130
2.5.	Авантекст	романа І	Титера А	кро	йда «Жу _]	рна.	п Виктора	Франке	нштейна»
в све	ете пробле	мы пересо	здания к.	пассі	ического	тек	ста		141
Выв	оды	• • • • • • • • • • • • • • • • • • • •					• • • • • • • • • • • • • • • • • • • •		160
Закл	іючение	• • • • • • • • • • • • • • • • • • • •					• • • • • • • • • • • • • • • • • • • •		164
Биб.	лиография	я							167

ВВЕДЕНИЕ

Отличительной чертой современной литературы Великобритании является интертекстуальность, приобретающая самые разнообразные формы, демонстрирующая многообразие моделей своего присутствия в тексте. Обширная категория интертекстуальности сегодня трактуется как явление текста в тексте, как принцип его создания и как операционная методика его анализа. К числу наиболее изученных и узнаваемых в качестве предмета интертекстуального анализа принадлежат аллюзии, реминисценции и цитаты, которым посвящены исследования Р. Барта [Барт 1989], Ю. Кристевой [Кристева 2004], Натали Пьеге-Гро [Пьеге-Гро 2008], И.В. Арнольд [Арнольд 1995], М.М. Бахтина [Бахтин 1979], Н.Г. Владимировой [Владимирова 2016], Е.С. Куприяновой [Куприянова 2007], Ю.М. Лотмана [Лотман 1992; 1996], Н.А. Фатеевой [Фатеева 2012] и др.

С обращением писателей к ранее созданным текстам (их пересоздание или воссоздание) в связи с разными целевыми установками соотносимы такие понятия, как плагиат и стилизованные подражания. Обращение к претекстам в вышеназванных случаях нередко определяется признанием авторитарности ранее созданного текста. Однако можно отметить и наличие явного или скрытого иронического модуса, привлекающего внимание к ставшим клишированными приемам его создания, их исчерпанности. В названных случаях речь идет не о творческом пересоздании источника с целью написания на его основе нового, оригинального произведения, но об ироническом переиначивании исходного образца.

Наиболее малоизученной областью интертекстуальности является поэтика пересоздания *прототекста*¹, стимулирующего фактом своего

¹ Приставка «*прото*» означает предшествующий текст, богатый заключенными в нем вариативными возможностями его пересоздания в дальнейшем литературном процессе. Синонимически близкое к прототексту терминологическая номинация – *прецедентный* текст,

возникновения переосмысление, обновление и актуализацию смысла предшествующего текста, включения в него новых смысловых проекций, сочинение принципиально нового, творчески оригинального произведения на основе уже существующей матрицы.

На сегодняшний день сложился значительный пласт творчески оригинальной современной прозы, опирающейся на текст-предшественник, который требует внимательного поэтологического изучения. В этой связи можно назвать историзованные романы – романы как ожившие мифы, определившие поэтику современного неомифологизма (Мэри Рено «Тезей», «Маска Аполлона», К. С. Льюиса «Пока мы лиц не обрели»), равно как и произведения, имеющие классический авторский текст-предшественник: например, романы Грэма Грина («Монсеньор Кихот»), Мишеля Турнье Уильяма Голдинга («Повелитель мух»), Стивена («Пятница»), Фрая небес»), («Журнал («Теннисные мячики Питера Акройда Виктора Франкенштейна») и др.

Об отсутствии единства в трудах, посвященных изучению данного явления, свидетельствует «разброс» в терминосфере, представленной широким спектром номинаций: *переписанный – re-wright*, *пересозданный – re-make*, *перевоссозданный – re-enaction* текст. Так, роман П. Акройда «Журнал Виктора Франкенштейна» атрибутируют как «реминисценцию на историю, рассказанную <...> М. Шелли», «посмодернистское пересоздание (re-enaction)» и как «альтернативную биографию» П.Б. Шелли и Байрона [Блинова 2013].

Роман М. Шелли «Франкенштейн, или Современный Прометей» («Frankenstein: or, The Modern Prometheus», 1818 г.; вторая редакция – 1831 г.) занимает видное место в ряду известных прототекстов. В произведении английской писательницы привлекательными оказываются жанровые установки, проблематика, текстообразующий принцип двойничества и

есть тот конкретный текст, который лег в основу последующего произведения, интертекстуально связанного с ним.

двойственности человеческой натуры, игры измененного состояния сознания персонажа, получающие вариативность и развитие в последующих текстах. Роман определил творческий импульс появления бесконечных киноинтерпретаций знаменитого сюжета и персонажа, также стал прототекстом целого ряда менее художественно не значимых произведений, определивших вершинные достижения классической английской литературы XIX-XXI столетий: проза Стивенсона, Г. Уэллса, П. Акройда. В ЭТОМ произведения, которые ряду названы сохранили типологическое или рефлексивное сходство оригиналом, c создавая своеобразную «реплику» к источнику.

Мэри Шелли (урожденная Мэри Уолстонкрафт Годвин, 30. 08. 1797 – 01. 02. 1851) была, как известно, дочерью знаменитого писателя и общественного деятеля английского Просвещения Уильяма Годвина (автора капитального труда «Enquiry Concerning Political Justice» («Исследование о справедливости», 1793), политической оказавшего влияние просвещенную Англию. Ее матерью, умершей вскоре после рождения дочери, была известная феминистка, преподавательница и писательница Мэри Уолстонкрафт, создательница не только малой прозы (путевых очерков, рассказов, публицистических произведений и приобретших известность трактатов²), но и нескольких романов³. Мэри Шелли, ставшая женой великого поэта Перси Биши Шелли, унаследовала творческие способности от родителей и стала известной английской писательницей первой половины XIX в. В дальнейшую историю английской литературы она вошла, прежде всего, как автор дебютного романа о Франкенштейне, ставшего бессмертным и породившего огромное количество редупликаций в виде фильмов, пьес, телевизионных адаптаций, различных шоу, игр и др. Роман принес Мэри

²«Thoughts on the education of daughters» («Мысли о воспитании дочерей»), 1787; «A Vindication of the Rights of Men», («Защита прав человека»), 1790; «A Vindication of the Rights of Woman» («Защита прав женщин»), 1792.

³ В их числе: «Магу» («Мэри»), 1799, Caleb Williams («Калеб Уильямс»), 1794 и «St. Leon» («Сент-Леон»),1799

Шелли беспрецедентную известность не только в кругах читающей публики, но и в среде прославленных писателей, оценивших ее талант. Байрон и Вальтер Скотт — самые почитаемые из числа писателей-современников М. Шелли, удостоивших высокой оценки первый роман совсем еще юного автора.

Однако далеко не часто современные исследователи воспринимают «Франкенштейна» в его взаимосвязи с романом «Последний человек» («The Last Man», 1826), ознаменовавшим новый уровень писательского мастерства М. Шелли: эти два произведения образуют дилогию, создавая художественное единство благодаря глубинной смысловой И художественной соположенности. Счастливым исключением является обстоятельный труд И.Н. Павловой «"Франкенштейн" и "Последний человек" как философскоэстетическая дилогия» [Павлова, 2011], в котором анализируются оба романа. Для нашего исследования интерес представляет не только роман о Франкенштейне, но оба произведения дилогии, послужившей (как единое художественное целое) претекстом для «Журнала Виктора Франкенштейна» Питера Акройда.

Последующим произведениям М. Шелли историей было уготовано существование тени завоевавшего признание первого творения писательницы. После Франкенштейна она написала немало книг, отмеченных творческой зрелостью и жанровым разнообразием: «Вальперга» и «Перкин Уорбек» пополнили ряд исторических романов, как известно, возглавляемый В. Скоттом, «отцом европейского романа» (В.Г. Белинский); за ними появились «Лодор» и «Фолкнер», свидетельствующие о переходе от романтизма к викторианскому роману. Литературоведение, связанное с произведениями и биографическим подходом к жизни и творчеству М. Шелли значительно по объему (Г. Мур [Moore 1886], Э. Ничи [Nitchie 1953] и др.), однако далеко не охватывает всю полноту присущих им смыслов и художественных особенностей, ограничиваясь нередко лишь описанием их

сюжетики. Существенный пласт исследований посвящен проблемам жанра, так и не получившего, однако, однозначной дефиниции. Определяя наличие в романе «Франкенштейн» признаков разных жанров, авторы научных трудов не пришли к единому мнению по поводу жанрового единства и жанровой доминанты «Франкенштейна». Чаще всего его определяли как готический (Э. Биркхэд [Birkhead 1963], Э. Рейло [Railo 1927], Л. Нельсон [Nelson 1963]), Х. Блум [Bloom 1971], П. Клемит [Clemit 1993], Н.А. Соловьева [Соловьева 2005], A.E. Бутузов [Бутузов 1992]), или же помещали русло «годвиновского» романа, тогда как признаки научной фантастики обнаруживали такие ученые, как М. Спарк [Spark 1951], А. Фай [Phy 1988], М. Хиндл [Hindle 2003], А.А. Бельский [Бельский 1968], Н.Г. Владимирова [Владимирова 2001], А.А. Елистратова [Елистратова 1945], Ю.В. Ковалев [Ковалев 1984], Т.Г. Струкова [Струкова 2001]. На жанровых чертах философского романа и притчи заострила внимание И.Н. Павлова [Павлова 2011]. О романе М. Шелли в контексте ее прозаического творчества и второй части дилогии «Последний человек» писали также Н.Я. Дьяконова [Дьяконова 1994], Т.Н. Потницева [Потницева 1978], о малой прозе – А.А. Чамеев [Чамеев 2004]. Кроме названных отечественных исследователей, анализу интертекстуальной (мифопоэтической, библейской, литературнохудожественной) составляющей романа М. Шелли обращались Б. Поллин [Pollin 1965], П. Д. Флек [Fleck 1967], Ж. де Палачио [Palacio 1969], М. Пейли [Paley 1993]. С точки зрения психоаналитической, роман рассматривали Э. П. Д. Скотт [Scott 1979], а с социологической Моэрс [Moers 1976], (феминистской и деконструктивистской) – С. Крафтс [Crafts 1968], Л. Штерренберг [Sterrenburg 1979].

Тем не менее, значение романа как прототекста в дальнейшей художественной разработке проблемы творения искусственного существа лишь констатировалось, при этом назывались имена Р.Л. Стивенсона и Г.

Уэллса, однако сами типологические и рефлексивные связи произведений не были предметом специального анализа.

Не были специальным предметом сравнительного изучения с этой точки зрения и последующие произведения, для которых «Франкенштейн» М. Шелли послужил прототекстом. П. Акройд, один из наиболее известных современных английских писателей, обращался к мотиву творения / оживления человека в целом ряде своих зрелых романов, таких, например, как «Дом доктора Ди», «Журнал Виктора Франкенштейна». Роман П. Акройда «Журнал Виктора Франкенштейна» не был предметом детального анализа ученых в его непосредственной связи с претекстом романа М. Шелли, несмотря на то, что проза Акройда вызывала и продолжает вызывать большой интерес. Наиболее фундаментальные труды, определившие основы изучения поэтики прозы Акройда, принадлежат С. Онеге [Onega 1999] и В.В. Струкову 2000]. Вызывает устойчивое внимание исследователей [Струков интертекстуальность, мифопоэтические истоки прозы Акройда, а также фаустианская тема как важная примета романов современного английского писателя (T.A. Неглял [Негляд 2018]; У. Ханнинен [Hänninen http://ethesis.helsinki.fi/julkaisut/hum/engla/ pg/hanninen/ contents.html]; Ленкова Н.Р. [Ленкова 2017] и др.). Ряд трудов посвящен изучению жанрового своеобразия романов П. Акройда (Ю.В. Ахманов [Ахманов 2011]). Наибольшее количество таких исследований обращено к биографическим романным моделям (Л.Б. Караева [Караева 2009], Е.В. Ушакова [Ушакова 2001] и др.), а также их связи с постмодернизмом, концептом памяти, прошлого и истории (М. Кнезевик [Кпеžević 2013], Ю.В. Дворко [Дворко 1992], С.Г. Шишкина [Шишкина 2006], А.В. Шубина [Шубина 2009], Э. Энтони Anthony http://www.theguardian.com/ books/ 2005/sep/04/biography.peterackroyd]; К. Асквит и Ф. Филипс [Asquith http://www.theotokos.org.uk/pages/breviews/francisp/shakespe. Html], Д. Бейт [Bate http://www.telegraph.co.uk/ culture/ books/3614450/Slimbiographyandslim-pickings.html]). К биографической прозе П. Акройда обратилась в своем диссертационном исследовании М.В. Дубкова [Дубкова 2015]; М.П. Блинова связывает размышления об интертекстуальности произведений Акройда с изучением жанровых особенностей романа-биографии [Блинова 2013].

Актуальность данного исследования обусловливается недостаточной исследованностью типологических, контекстных и рефлексивных связей текстов в теоретическом аспекте, а также фрагментарной изученностью романа М. Шелли как прототекста, его связи с появившимися в XIX-XXI вв. авантекстами.

Объектом исследования в диссертации стали не только романы М. Шелли и П. Акройда, но и группа эпических произведений, располагающихся во временном промежутке между ними: Кэтрин де Маттос, Л.Р. Стивенсона, Г.Уэллса, создававших «вертикальный» контекст и определявших линию филиации (термин Д. Дюришина) в развитии проблемы дуальности и творения / оживления человека в процессе попыток создания искусственного тела. Их описание и осмысление ведет начало от дебютного романа М. Шелли, тематически и поэтологически связанного со второй частью ее дилогии «Последний человек».

Предметом исследования выступают поэтологические особенности романа М. Шелли «Франкенштейн, или Современный Прометей» в его связи со второй частью дилогии «Последний человек» и авантекстами, среди которых особого внимания заслуживают эпические произведения Кэтрин де Маттос, Л.Р. Стивенсона, Г. Уэллса и П. Акройда.

Научная новизна работы состоит в том, что авантексты, берущие начало от романа М. Шелли «Франкенштейн, или Современный Прометей» впервые подвергаются фронтальному и поэтологическому исследованию и классификации. Проведенный поэтологический анализ позволил впервые исследовать процесс филиации в его диахронном и синхронном аспектах,

определить роль прототекста в межтекстовом и межжанровом взаимодействии с романными авантекстами, проанализировать проблему развития жанровой межжанрового взаимодействия. В диссертации впервые систематизации обобщения теоретического предпринята попытка И материала, посвященного интертекстуальности, рассмотренной в связи со сложившейся теорией трансдискурсивности и проблемой вертикального филиации как специфических явлений контекста межтекстовых взаимодействий.

Целью исследования является определение особенностей межтекстового взаимодействия текста-источника с последующими пересоздаваемыми текстами.

На достижение указанной цели направлено решение следующих задач:

- изучить и обобщить научный материал по проблемам интертекстуальности, посвященной особенностям пересоздания классического текста;
- систематизировать существующие в сложившейся терминосфере дефиниции;
- проследить историю взаимодействия авантекстов (Р.Л. Стивенсона,
 К. де Маттос, Г. Уэллса) с исходным прототекстом М. Шелли (дилогия «Франкенштейн» и «Последний человек»), посвященным проблемам дуальности, создания искусственного существа;
- проанализировать повести Р.Л. Стивенсона («Сокровища Франшара», «Маркхейм», «Странная история доктора Джекила и мистера Хайда), К. де Маттос («Сквозь красные литениевы окна») и романы Г. Уэллса («Остров доктора Моро»), П. Акройда («Журнал Виктора Франкенштейна»), проследив развитие жанра научной фантастики, художественную общность и особенность текстов.

В процессе исследования была использована комплексная методика анализа, включающая сравнительный, культурно-исторический, интертекстуальный подходы, а также приемы поэтологического анализа.

Теоретической базой диссертационной работы являются исследования, идеи и труды отечественных и зарубежных ученых: по проблемам интертекстуальности — И.В. Арнольд, Р. Барта, М.М. Бахтина, Н.Г. Владимировой; по проблемам поэтики текста, метатекстуальности и межжанрового взаимодействия — Ж. Дерриды, Х. Дикмана, Ж. Женетта, С.Г. Исаева, Ю. Кристевой, Е.С. Куприяновой, Ю.М. Лотмана; по проблемам архитектсуальности и взаимоотношений вновь созданного текста и текстапредшественника — Н. Пьеге-Гро, В.П. Руднева, И.П. Смирнова, Н.А. Фатеевой и др.

Теоретическая настоящей работы значимость состоит В аналитическом рассмотрении, систематизации и обобщении накопленного научного материала по проблеме метатекстуальности (Н. Пьеге-Гро), изучении прототекста и авантекстов в плане их межтекстового межжанрового взаимодействия, а также в решении проблем систематизации сложившейся терминосферы, что вносит вклад в осмысление теоретических вопросов интертекстуального взаимодействия пересоздаваемых разработанный диссертации Теоретическую значимость имеет И исследовательский подход к анализу взаимной соотнесенности прототекста и авантекстов, определяющий диалектику процессов филиации и возникающего вертикального контекста.

Практическая значимость исследования определяется тем, что представленные в ней материалы и выводы могут быть использованы при разработке лекционных вузовских курсов, семинарских и практических занятий по зарубежной литературе XIX — XXI веков, спецкурсов, посвященных поэтике интертекстуальности в прозе Великобритании, а также сравнительному анализу произведений, обращенных к проблеме дуальности и

мотиву творения человека: малой прозы Р.Л. Стивенсона, романной прозы М. Шелли, Г. Уэллса и П. Акройда.

На защиту выносятся следующие положения:

- 1. Пересоздаваемые тексты являются особой разновидностью интертекстуальности.
- 2. Обширный корпус авантекстов, пересоздающих роман М. Шелли «Франкенштейн», отличается присущей им транстекстуальностью и полижанровостью при жанровой доминанте научно-фантастического романа; сюжетно-композиционная структура последнего усложняется и варьируется.
- 3. Многочисленные интертекстуальные маркеры создают тесные межтекстовые связи, расширяя диапазон смысловых проекций и художественных приемов произведений, не снижая уровень их индивиуально-художественного своеобразия.
- 4. В рассматриваемых произведениях сквозным принципом создания персонажей, изображения их сознания и взаимодействия с окружающим миром является дуальность.
- 5. Трансдискурсивность определяет межжанровое взаимодействие претекста с пересоздающим его последующим текстом, что приводит к трансформациям традиционных жанровых парадигм, изменениям в персонажной системе и сюжетике.

Апробация результатов работы. Основные положения диссертационного исследования были представлены в виде докладов на ряде конференций: международной конференции МГУ «ХІІІ Поспеловские чтения: Аксиологические проблемы в художественной литературе» (Москва, 2017); международной научной конференции «ХХХ Пуришевские чтения: Тезаурус и личность ученого» (Москва, 2018); международной научной конференции ИМЛИ им. А.М. Горького РАН и Национального исследовательского университета «Высшая школа экономики» «Куклы, автоматы, роботы: искусственное тело в мировой интеллектуальной и художественной культуре (к 200-летию издания

романа "Франкенштейн, или Современный Прометей" Мэри Шелли)»; XXIV –XXVI научных конференциях преподавателей, аспирантов и студентов Нов-ГУ (Великий Новгород, 2017 – 2018). Содержание диссертации также нашло отражение в 7 публикациях, 4 из которых входят в список рецензируемых изданий ВАК.

ГЛАВА 1.

ОСОБЕННОСТИ ПОЭТИКИ ДИЛОГИИ М. ШЕЛЛИ «ФРАНКЕНШТЕЙН, ИЛИ СОВРЕМЕННЫЙ ПРОМЕТЕЙ» И «ПОСЛЕДНИЙ ЧЕЛОВЕК» КАК ПРЕТЕКСТА

1.1. Пересоздание классического текста в теоретическом аспекте

Поэтика прозы, связанная с творческим пересозданием прецедентного текста, является сегодня наиболее сложным и наименее исследованным явлением интертекстуальности. Речь идет о так называемом «переписанном романе», шире — о пересоздании прославленных текстов, обновленных в творчески оригинальных произведениях, вырастающих на основе предшествующего романа.

Заметим, что процесс творческого пересоздания или перевыражения ранее созданных текстов затронул ставшие каноническими произведения – античную и библейскую мифологию. В качестве яркого примера можно назвать «Кентавр» известного американского писателя Джона Апдайка, такие романы английских прозаиков, как «Тезей» Мэри Рено, «Затерянный мир» Д. Бауэна (основу последнего составляет миф о Филоктете, знакомый также по одноименным трагедиям Эсхила, Софокла и Эврипида). В этом же ряду и роман-фэнтези «Пока мы лиц не обрели» английского писателя, философа и теолога К.С. Льюиса, для которого характерна акцентуация своеобразия текста как пересказанного / пересозданного мифа: «Till We Have Faces: А Муth Retold» [выделено нами. – А.Щ.]. В знаменитой повести «Бремя» Дженнет Уинтерсон творчески пересоздает миф об Атланте и Геракле, соединяя его с экзистенциалистской версией мифа о Сизифе. Оригинальные версии библейского сказания о потопе демонстрируют романы «Ковчег для новичков» (1985) и «История мира в 10 ½ главах» Джулиана Барнса.

В современной литературе можно обнаружить и целый ряд текстов, возникших не только на основе мифа, но и на сюжетно-фабульной основе ранее написанных романов, принадлежащих самым прославленным писателям XX — XXI столетий, которых трудно упрекнуть в недостатке творческого потенциала. Можно констатировать, что к сегодняшнему дню сложился обширный пласт «переписанной», («пересозданной» или «перевоссозданной») и вместе с тем творчески оригинальной современной прозы, требующий внимательного изучения.

Грэм Грин, будучи уже не только известным, но и признанным писателем, создает свой итоговый роман-полилог «Монсеньор Кихот» как оригинальную творческую «вариацию» знаменитого романа Сервантеса «Дон Кихот». Не менее известный и талантливый современный французский писатель Мишель Турнье пишет роман «Пятница, или лимбы Тихого океана», достаточно точно воссоздавая модель сюжета прославленного произведения Д. Дефо о Робинзоне Крузо, ставшего в европейской литературе истоком длинного ряда последовавшей за его публикацией «робинзонад». В числе произведений, онтологически связанных с романом Д. Дефо, можно назвать и «Повелителя мух» нобелевского лауреата, классика современной английской литературы У. Голдинга. Примечательно, что роман «Повелитель мух» в свою очередь выкристаллизовался из сюжетно-фабульной, персонажной основы известнейшей в Англии книги для детей писателя XIX века Р.М. Балантайна «Коралловый остров» (1857). В основе романной фабулы «Журнала Виктора Франкенштейна» не менее знаменитого современного английского прозаика Питера Акройда отчетливо просматриваются основы классического творения Мэри Шелли «Франкенштейн, или Современный Прометей», вызвавшего пристальный интерес как в эпоху его создания, так и в последующие столетия. «<...>Будучи авторским переосмыслением предшествующего мифа», – пишет Т.Г. Струкова, – роман становится, в свою очередь, «основой современного неомифотворчества» [Струкова 2001: 17].

Теория интертекстуальности и наиболее распространенные ее формы – аллюзии, реминисценции, цитаты, плагиат, стилизованные подражания и др. – достаточно хорошо разработаны в современном литературоведении, так же, как и инструментарий интертекстуального анализа. Достаточно назвать основополагающие труды М.М. Бахтина, Ю. Кристевой, Р. Барта, Натали Пьеге-Гро, Н.А. Фатеевой, И.В. Арнольд и др. Теоретиками неоднократно отмечалось, что Ю. Кристева, создавая свою концепцию интертекстуальности, исходит из учения М.М. Бахтина о диалогичности. Для нашего исследования важен намеченный Ю. Кристевой путь дальнейшего развития учения М.М. Бахтина о диалогизме. «Опираясь на бахтинское понимание *диалога* между субъектом письма, его получателем и предшествующими текстами, отмечают С.Г. Исаев и Н.Г. Владимирова, – Кристева одной из первых заявляет о появлении (наряду с "горизонтальной") – вертикальной плоскости восприятия, a также ИХ совмещении как базовом условии интертекстуальности» [Владимирова, Исаев 2017: 184]. «Литературное слово» автономного текста Кристевой видится «как место пересечения текстовых плоскостей», как «диалог различных видов письма», «образованного нынешним или предшествующим культурным контекстом» [Кристева 2004: 172].

Приведенное положение концептуально определяло возникновение вертикального контекста, открывая путь для осмысления в рамках теории интертекстуальности творческих моделей пересозданных текстов. Однако до настоящего времени ЭТО наименее разработанные формы интертекстуальности. Их характеризуют непростые диалогические отношения творчески пересоздаваемого текста с прототекстом, а также возникающие межтекстовые взаимодействия на жанровом уровне. В таком случае речь идет о «переписанном романе», шире – о пересозданных широко известных текстах писателей-предшественников, обновленных, творчески переписанных последующими авторами.

Недостаточная изученность этой своеобразной разновидности интертекстуальности отражается на состоянии ее номинации и атрибутирования в сложившейся терминосфере.

На эстетическом уровне такие произведения связываются с порождением и формированием «особой "мерцающей" эстетики» и опирающейся на нее поэтики, главным и непременным признаком которой считается узнаваемость текста [Струкова 2001: 10; Wurzer 1988: 243; Connor 1996: 166 – 167].

Ha ориентированном уровне, на анализ поэтики конкретных произведений, фигурируют номинации переписанный (re-wright), пересозданный (re-make), перевоссозданный (re-enaction) роман. Наиболее часто и широко употребляется термин ремейк. Как отмечает Е.Е. Шлейникова, «по своей природе ремейк напрямую связан с такими понятиями, как интертекстуальность <...> и представляет собой разноуровневые формы деконструкции, как правило, широко известного, ставшего хрестоматийным претекста, отсылка к которому четко атрибутирована» [Шлейникова 2011: 142]. О разновидностях ремейка как сюжетной реконструкции пишет М.Р. http://www.philology.nsc.ru/journals/sis/pdf/SS2016-[Арпентьева Арпеньева 2/02.pdf], выделяя вторичную, лишенную творческого начала такую его разновидность, как selfi (произведение для себя и для собственного прославления, имеющее отношение к массовой литературе).

Если же говорить о «высокой» литературе, о современной классике, то применительно к ней исследователи определяют ремейк как «прием художественной деконструкции известных классических сюжетов художественных произведений, в которых авторы по-новому воссоздают, переосмысливают, развивают или обыгрывают его на уровне жанра, сюжета, идеи, проблематики, героев» [Таразевич 2005: 320].

А.А. Колганова в своей работе «Вослед чужому гению» и солидаризирующаяся с ней известная исследовательница-теоретик Л.В. Чернец оперируют номинацией «вторичные книги», имея в виду как

продолжения известнейших текстов, так и «разнообразные переделки произведений, в том числе пародийные» [Чернец 1995: 166; Колганова 1989: 42].

Наряду с этими номинациями терминологический ряд пополняется близкими к ним, но и отличающимися обозначениями — адаптация, переработка, трансляция (перевод), подделка, имитация, ссылка (транспозиция), которые перечисляет в своей работе Т.Г. Струкова [Струкова 2001: 157]. Продолжающие этот ряд тексты массмедиа обозначаются как приквел, сиквел, фанфик и др.

Таким образом, приведенный выше ряд включает терминологические номинации, связанные с литературой «высокой», такие как: *пересозданный* (re-make, re-create⁴), *переписанный* (re-wright), *перевоссозданный* (re-enaction), применительно к которой акцент ставится на инновационной составляющей произведения, его творческой оригинальности. Однако этот процесс переработки известного, ранее созданного образца распространяется и на литературу массовую, нередко порождающую иронически окрашенные текстовые модели (адаптация, имитация, подделка, ссылка (транспозиция)).

Пародия, возникая на основе первичного текста, создает его комическое перевыражение в полемических целях, нередко с целью демонстрации изношенности приемов, превратившихся в литературные штампы. Ее сущностный признак — наличие комического эффекта, ради которого пародия и создается. Палитра комического многообразна: от мягкого юмора (пародия (retake), как, например, в добродушной пародии Теккерея, задуманной как продолжение романа «Айвенго» почитаемого им знаменитого писателя Вальтера Скотта) — до случаев резко иронического, саркастического отрицания исходного текста.

⁴ Марджори Перлофф использует термин *recriture*, введенный Антуаном Компаньоном [Perloff 2010].

Кроме того, нельзя не учитывать возможность возникновения ситуации когнитивного диссонанса, когда читатель не воспринимает произведение как пересозданный текст. «Адаптированный текст обычно определяется как вторичный текст, созданный для читателей, которые по каким-то причинам не могут понять текст-источник» [Первухина https://cyberleninka.ru/article/ n/vidy-adaptatsii-teksta].

Из приведенного выше терминологического ряда к названным нами вторичным текстам имеют отношение такие номинации, как *переработка*, а в случае с постмодернистскими текстами — наиболее часто употребляемый термин *пастиии*.

Пастиш – явление, близкое к пародии, но не тождественное, оно получило особенно широкое распространение в эпоху постмодернизма. В переводе французского пастиш стилизованная опера-попурри. Терминологическая номинация, характеризовавшая оперу, состоящую из фрагментов других опер, появилась в XVII в. во Франции. В современном значении пастиш имеет отношение к поэтике экспериментального романа и номинирует вторичное произведение, которое, согласно определению известного итальянского неоавангардиста Анжело Гульельми, является «фантазией и одновременно своеобразной пародией» [Гульельми 1986: 185]. Адрес иронической направленности – массовая культура, разоблачить «процесс мистификации» как итог «воздействия медиа на общественное сознание и тем самым доказать проблематичность той картины действительности, которую внушает массовой публике массовая культура» [Ильин 2001: 190].

Однако, в отличие от пародии, пастиш не всегда предполагает иронию. Он может быть своеобразной литературной игрой, в которой пастиш сигнализирует не только об «изнашивании стилистической маски», что сближает его с пародией, но и заявить о себе как «нейтральная практика стилистической мимикрии без скрытого мотива пародии...», основа которой —

чувство, «что еще существует что-то нормальное по сравнению с тем, что изображается в комическом свете», – писал известный американский критик Ф. Джеймсон [Jameson 1981: 114].

Пастиш может демонстрировать также игровой модус, предлагая читателю отгадать, какое произведение зашифровано в том или ином пересозданном произведении. Читатель вовлекается в игру, которую У. Эко обозначил как «интертекстуальная энциклопедия» (У. Эко), когда автор насыщает текст «неощущаемыми кавычками» [Эко http://textarchive.ru>c-2015762-pall.htaлог cml], то есть не маркирует кавычками цитаты, изменяя (зачастую до неузнаваемости) название и / или создавая продолжение той или иной части полюбившейся книги.

Заметим, что теория интертекстуальности формировалась с опорой на тексты преимущественно «высокой» литературы. Однако она чем дальше, тем больше получает распространение и в массовой культуре. Литературным феноменом конца XX – начала XXI в. стал фанфикшн, представляющий, по K.A. Прасоловой, вторичные определению тексты «поклонников произведений популярной культуры, создаваемые основе произведений рамках интерпретативных сообществ (фандомов)...»; В фанфикшен являет собой «невероятных размеров корпус публикуемой ежедневно текстовой продукции», адресованной таким же поклонникам этой литературы», - замечает исследовательница [Прасолова 2009: 3].

Близки к ремейку и ретейку сиквел и приквел. Ретейк или сиквел, как правило, являются своеобразным продолжением и развитием претекста. Лексема приквел (англ. prequel) — термин, пришедший в английскую гуманитаристику из французского языка [фр. préquelle] в 70-е годы XX в. в связи с трилогией «Звездные войны». Она собственно и представляет соединение приставки pre — (то есть «до») и sequel [фр. séquelle], что буквально означает произведение искусства, продолжающее сюжет претекста, использующее и его персонажную систему. Из англоязычной культуры

термин распространился в другие языки – в том числе в виде кальки и в русский язык.

Приводимые терминологические номинации, так или иначе, связаны с возникающей проблемой непростой, зачастую оппозиционной диалектики повторения и инновации в последующих текстах, появляющихся на основе предшествующих.

У. Эко отмечает, что воспроизведение и повторение — явление настолько широко распространенное, если не доминирующее, в современном искусстве и литературе, что оно дает основание для дискуссий о «новой эстетике серийности». Ретейк, ремейк, серия, сага (как «переодетая» серия) не довольствуются только «"возвратом к идентичному" в маскарадном одеянии» [Эко http://textarchive.ru>c-2015762-pall.htaлог cml]⁵. Они вступают в интертекстуальный диалог, определяемый У. Эко как «феномен, при котором в данном тексте эхом отзываются предшествующие тексты» [Там же].

Серийность и повторение не исключают инноваций. Вариации, по мнению У. Эко, не воспринимаются в современной теории интертекстуальности как знак традиционного повторения, вариативность становится способом создания нового произведения, а в повторении открывается возможность «традиционной диалектики образца и инновации». Разновидностью сериальных форм, базирующихся на принципе вариации, Эко считает и сагу, приводя в качестве великолепного, по его словам, примера «разветвленной саги» «Человеческую комедию» Бальзака [Там же].

«Эстетику вариации М. Бютор противопоставляет, согласно Р. Барту, "риторике передачи"», – пишет Н. Пьеге-Гро, обобщая сформулированные М. Бютором и Р. Бартом положения [Пьеге-Гро 2008: 216]. Наряду с важностью в этом процессе феномена памяти, «риторика передачи» открывает путь интердискурсивности — взаимодействия художественного текста с

⁵ Текст этого труда был написан У. Эко по-английски, его название в оригинале: Eco U. Innovation and Repetition: Between Modern and Post-Modern Aesthetics [Eco 1985].

нехудожественным в рамках произведения искусства и литературы [Владимирова 2016: 46, 141].

Создание теории интертекстуальности и осмысление «механизма» взаимодействия текста как имманентно организованного художественного целого влечет за собой пересмотр сложившихся отношений к проблеме традиции.

Э.Р. Курциус, немецкий филолог и переводчик, в своем исследовании «Европейская литература и латинское Средневековье» пишет: «...Подобно всей жизни, традиция – это бесконечный переход и обновление» [Curtius 1984: 396]. Современная эпоха в литературе акцентирует личный выбор автора, отказ его от готовой универсальной традиции. В случае пересоздания готового образца неизбежен вопрос о силе воздействия традиции, о влиянии образца, подавляющего творческий импульс. Вопрос об инновациях в условиях распространения сериальности, нараставший поток пересоздания ранее написанных текстов и шире – интертекстуальности – стоял настолько остро, что вызывал появление отдельных трудов, посвященных проблеме «давления» традиции и сохранения индивидуальности писателя.

Как крайний полюс в отношении к традиции в эпоху постмодернизма, утверждающего господство интертекстуальности, возникает идея о ее (традиции) исчезновении, равно как и о смерти автора, поскольку узаконивается широкое использование поэтом или романистом-прозаиком ранее созданных текстов, породившее шокирующие замечания Т.С. Элиота о том, что все художники крадут у других художников. Натали Пьеге-Гро приводит суждение Жюльена Грака, высказанное в прочитанной им лекции «Почему литературе трудно дышать»: «Этот разрыв с традицией объясняет, как считает Грак, ту "одержимость техникой", которая характерна для литературы XX века» [Пьеге-Гро 2008: 5].

Возникновению «страха влияния» посвящает свои труды Хэролд Блум, объединяя работу с одноименным названием «Страх влияния» и «Карту

перечитывания» в единой книге [Блум 1998]. Опираясь на теорию 3. Фрейда, ученый предпринимает попытку исследования проблемы влияния поэтов, попадающих в поле поэтического воздействия знаменитого предшественника, подвергаясь "даймонизации" с его стороны и стремясь в преодолении его обрести самого себя, утвердив победу новизны. «Диалектическое развитие» на превращается ЭТОМ ПУТИ ≪во взаимную игру повторения непоследовательности» [Там же: 160]. По мысли X. Блума, «литературная традиция начинается, когда новый автор осознает одновременно не только то, что он борется против присутствия предшественника и его образов, но также и то, что он подчиняется чувству места Предшественника по отношению к тому, что было до него» [Там же: 161]. Размышления, опирающиеся на концепции 3. Фрейда и Ф. Ницше, а также на проведенное исследование поэзии, завершается итоговым выводом: «...традиция – это бесконечный переход и обновление» [Там же: 162].

Интертекстуальность как диалог с предшественником, по мысли X. Блума, не означает точное следование ему. Техника «недонесения» (термин X. Блума) предполагает поиски поэтом самобытного способа самовыражения, а интертекстуальные включения — развитие «переиначивающего [выделено нами. — А. Щ.] модуса аллюзии» [Там же: 201]. В свою очередь Мишель Риффатер считает новое произведение трансформацией традиционного текста [Riffater 1970].

Эта линия получила развитие и в отечественном литературоведении. Н.А. Фатеева, опираясь на суждения Ю.Н. Тынянова, пишет: «Вариации на тему определенного произведения, когда его строка или несколько строк становятся импульсом развертывания нового текста, выносят на поверхность то, что в исходном тексте, задающем тему, вскрылись отчетливые формулы, пригодные для разных тематических измерений» [Фатеева 2012: 144]. Вариации претекста, дописывание и переписывание «чужого текста» Н.А. Фатеева относит к явлениям «открытой интертекстуальности». В генеральной теории интертекстуальности, на понятийном уровне явление корреспондированности предшествующего и последующих текстов именуется филиацией. Наряду с наиболее употребимыми формами интертекстуальности — аллюзиями, вариацией и стилизацией Д. Дюришин призывает обратить внимание на терминологическую лексему филиация, поясняя: «Мы употребляем это понятие, исходя из исконного значения слова "филиация" (от латинского filius — сын)». Авторитетный ученый дает следующее определение этому понятию: «... Филиация означает такие явления, которые по своему характеру стоят на стыке контактных и типологических сходств или представляют собой результат самого тесного взаимоперекрещивания типологических аналогий и контактных связей» [Дюришин 1979: 158].

Поэтика филиации остается до сих пор малоизученным явлением интертекстуальности, которое оказывается определяющим для расшифровки следующих за претекстом и располагающихся в его «магнитном поле» сложно устроенных произведений, насыщенных извечными философскими проблемами.

Н. Пьеге-Гро, осмысливающая интертекстуальность как возможный раздел теоретической поэтики, использует термины *метатекстуальность* — «отношение комментирования», объединяющее два текста (производный текст называется *метатекстом*); *перезапись* — «в узком смысле слова, такая трансформация текста, при которой высокая тема переносится на низкий предмет, тогда как стиль никак не меняется...» [Пьеге-Гро 2008: 227 – 228].

В этот же ряд французская исследоветельница-семиолог помещает пародию, отмечая ее игровой характер и противопоставляя ее сатирической *бурлескной травестии* – с одной стороны, и *серьезному транспонированию* – с другой.

Замыкает приводимый терминологический ряд, выделяемый Н. Пьеге-Гро, термин *термин мранстекстуальность*, означающий «все, что связывает тот или иной текст с некоторыми общими категориями (жанры, типы дискурсов, способы высказывания) или другими текстами; транстекстуальность лежит в основе литературности и является специфическим объектом поэтики» [Там же].

В нашем исследовании мы будем использовать терминологические переписанный (re-wright), пересозданный (re-make) номинации роман анализу соотносительности применительно К анализируемого предшественника и авантекста, возникающего на основе прежнего. Транстекстуальность рассматривается нами как категория теоретической поэтики, объединяющая, согласно определению Н. Пьеге-Гро, широкий спектр основополагающих поэтологических понятий (жанры, типы дискурсов, мотивика, способы высказывания и др.) [Там же: 176].

При обращении к таким текстам, имеющим пересозданную природу, встает в качестве первостепенной и проблема их автора и авторства, то есть атрибуции текста. В эпоху Просвещения, позднее – романтизма, в момент возникновения романа Мэри Шелли «Франкенштейн, или Современный Прометей» эта проблема понималась вполне определенно. Произведение творение автора, уникальность рассматривалось как которого, творческого воображения служили мерилом гениальности писателя и ценности произведения. Связь текста с индивидуальностью его создателя не ставилась под сомнение. Соответственно и внимание к биографии и личности автора играло заметную роль в проводимых исследованиях. Не случайно именно в XIX веке в трудах Ш.О. де Сент-Бёва оформился биографический метод как своеобразный принцип подхода к анализу текста и творческой истории его создания, рассматриваемые сквозь призму биографизма автора.

1.2. Творческая история создания дилогии М. Шелли «Франкенштейн, или Современный Прометей» и «Последний человек»

Дилогия Мэри Шелли, состоящая из романов «Франкенштейн, или Современный Прометей» и «Последний человек», стала прототекстом для целого ряда современных произведений. Сама перспектива пересоздания намечена автором в предисловии 1831 года. М. Шелли пишет: «Все имеет начало, говоря словами Санчо; но это начало, в свою очередь, к чему-то восходит. <...> Творчество состоит в способности почувствовать возможности темы и в умении сформулировать вызванные ею мысли» [Шелли 2015: 7].

Известным примером такого пересоздания является роман Брайана Уилсона Олдисса «Франкенштейн Освобожденный» («Frankenstein Unbound», 1973), отсылающий как к прозе М. Шелли, так и к более глубокому вертикальному контексту, создаваемому переосмыслением мифа о Прометее [Владимирова 1998: 68 – 74; Струкова 2001: 159 – 171]. Название романа реминисцентно указывает не только на миф о Прометее и его античные версии, но и на первый роман дилогии М. Шелли, поэтические версии поэмы П.Б. Шелли «Прометей освобожденный». В этом ряду правомерно указать и связанные с дилогией М. Шелли романы П. Акройда – «Дом доктора Ди» и «Журнал Виктора Франкенштейна». Обобщая, можно с уверенностью констатировать возникновение уходящей вглубь столетий линии филиации.

В современной литературе, как уже отмечалось выше, имя Мэри Шелли известно, прежде всего, как создательницы романа «Франкенштейн, или Современный Прометей». Будучи первым произведением, оно не осталось ни единственным, ни последним творением этого автора. За ним последовал роман «Матильда» («Mathilda», 1818), «Вальперга» («Valperga», 1823), «Последний человек» («The Last Men», 1826), «Перкин Уорбек» («Perkin Warbeck», 1830), «Лодор» («Lodore», 1835), «Фолкнер» («Falkner», 1837).

Перу талантливой писательницы принадлежат и произведения малой прозы: рассказы, новеллы, биографические очерки о писателях, комментарии к стихам и поэмам П.Б. Шелли. Большую ценность представляет дневник Мэри Шелли, в котором можно обнаружить и строки, принадлежащие перу Перси Биши Шелли [Mary Shelly's Journal 1947].

Романы «Франкенштейн, или Современный Прометей» и «Последний человек» образуют философски окрашенную дилогию, вырастающую на основе мифопоэтической оппозиции, определяющей внутренний смысл и сюжет образующих ее романов: части дилогии соотносятся как миф о творении и миф о разрушении. Франкенштейн первой части дилогии задуман как «современный Прометей», даритель огня, изобретатель ремесел и нового знания, создатель «нового Адама» (не случайно монстр, обращаясь к Франкенштейну, говорит: «Я должен был быть твоим Адамом, а стал падшим ангелом...» [Шелли 2016: 112]). Во втором романе дилогии изображен, по мнению многих исследователей, «Адам наоборот». В этой связи роман «Последний человек» М.К. Букер и Э.-М. Томас определили «постапокалиптическую научно-фантастическую повесть» («postapocalipse science fiction tale») [Booker 2009: 53].

Несмотря на обширное творческое наследие писательницы, внимание литературоведов и критиков традиционно сконцентрировано на первом романе дилогии. Заметим, что роман «Последний человек» получил негативную оценку критики при его появлении, что определило в какой-то мере последующее невнимание к нему исследователей, начиная с момента создания дилогии и до настоящего времени [Paley 1998: 21].

Лишь в конце XX в. попытки выйти за пределы знаменитого романа о Франкенштейне предприняли Т.Н. Потницева, обратившая внимание на роман «Матильда» [Потницева 1978], и Т.Г. Струкова, включившая в свое исследование помимо второй части дилогии обзор романов «Вальперга» и «Лодор» [Струкова 1978]. Счастливое исключение также представляет

обстоятельная диссертационная работа И.Н. Павловой, посвященная дилогии Мэри Шелли, рассмотренной в контексте ее прозы [Павлова 2011]. Труды англоязычных литературоведов конца XX — первого десятилетия XXI в. изучают под определенным углом зрения прозу М. Шелли, взятую в совокупности ([Mellor 1988]; [Webster-Garrett 2006] и др.).

Описывая истоки претекста романа П. Акройда «Журнал Виктора Франкенштейна» и имея в виду «шлейф, тянущийся за текстом», литературоведы, как правило, оставляют «Последнего человека» вне поля исследовательского внимания, соотнося роман П. Акройда преимущественно с первым романом дилогии Мэри Шелли, на что ориентирует очевидная перекличка названий произведения современного английского писателя и его предшественницы. Однако персонажная система, сюжетика романа П. Акройда убедительно свидетельствуют о том, что в процесс пересоздания классического образца и создания принципиально нового художественного произведения, сохранившего, однако, связь с претекстом, но вместе с тем и наполненного иным аксиологическим смыслом, включены обе части дилогии, которые и стали объектом нашего внимания в проводимом исследовании.

Восприятие и оценка произведения Мэри Шелли в возникавшем вертикальном контексте были связаны, прежде всего, с личностью его создателя и формировались сквозь призму непростой биографии М. Шелли и творческой истории возникновения ее дилогии.

История создания романа Мэри Шелли, как и сама история ее исполненной драматизма жизни, связанной с великим поэтом Перси Биши Шелли, поражают воображение читателей и исследователей. В силу яркой самобытности и глубокого драматизма она сохранилась в веках. «Эта шестнадцатилетняя девочка — бледная, хрупкая, тоненькая блондинка с пристальным, "пронзительным" взглядом темных глаз — казалась двадцатидвухлетнему поэту прирожденной наследницей всего лучшего в героическом веке Просвещения и революции», — пишет известная

исследовательница английской литературы A.A. Елистратова [Елистратова http:www//19v-euro-lit.niv.ru/19v-euro-lit/articles-eng/elistratova-predislovie-frankenshtejn.htm].

Первая редакция романа «Франкенштейн, или Современный Прометей» относится к 1818 году, тогда как последующая, исправленная, дополненная автором, предварившим это более позднее издание знаменательным предисловием, на которое до сих пор ссылаются исследователи, появилось спустя 13 лет, в 1831 году. В этом пространном предисловии издания 1831 г. Мэри Шелли подробно описывает обстоятельства появления книги⁶.

Лето 1818 года было беспросветно дождливым, с сильными грозами. Причиной «Года Без Лета», который характеризовался как долгая холодная вулканическая зима, было извержение вулкана горы Тамбора в 1815 году. После извержения гигантского вулкана в Азии произошёл выброс миллионов тонн пепла в атмосферу. Затмив солнце, вулканический пепел принёс с собой губительные штормы и тёмные облака, затянувшие Европу на целый год.

Мэри Шелли в тесном кругу четырех близких людей (Перси Биши Шелли, Байрона, Полидори и сводной сестры Мэри Клер) оказались на вилле Диодати в швейцарской деревне Колоньи недалеко от Женевского озера. Коротая вечера у камина, компания развлекала себя, читая немецкие истории о призраках из переведенной на французский язык книги «Fantasmagoriana». Байрон предложил каждому сочинить страшную повесть (ghost story) о чем-то

⁶ Рукописи Мэри и Перси Биши Шелли первого трехтомного – как его называли в то время "трехпалубного»" - издания 1818 г. (письменные документы 1816—1817 гг.), а также чистовой вариант романа Мэри Шелли, отправленный ее издателю, теперь размещены в Библиотеке имени Бодлея в Оксфорде (Shelly M. Frankenstein or the Modern Prometheus: 3 vols. London: Lackington, Hughes, Harding, Mavor & Jones, 1818. 2 vols. Reprint of the first edition. London: Lackington, Hughes, Harding, Mavor & Jones, 1823). В 2004 Бодлианская библиотека приобрела бумаги, и теперь они принадлежат Коллекции Abinger. 1 октября 2008 г. Бодлианская библиотека издала новый выпуск «Франкенштейна», который содержит сравнения оригинального текста Мэри Шелли с дополнениями и редакторскими пометками Перси Шелли. Новый выпуск отредактирован Чарльзом Э. Робинсоном и носит название «Оригинальный Франкенштейн»

необычном, сверхъестественном [Шелли 2015: 7]. Мэри Шелли пишет: «Лорд Байрон начал повесть, отрывок из которой опубликовал в приложении к своей поэме "Мазепа". Шелли, которому лучше удавалось воплощать свои мысли и чувства в образах и звуках самых мелодичных стихов, какие существуют на нашем языке, чем сочинять фабулу рассказа, начал писать нечто, основанное на воспоминаниях своей первой юности. Бедняга Полидори придумал жуткую даму, у которой вместо головы был череп — в наказание за то, что она подглядывала в замочную скважину…» [Шелли 2015: 7].

Байрон написал свой фрагмент на основе легенд о вампирах, с текстом которых он познакомился во время путешествия по Балканам, а Полидори на этой основе создал своего «Вампира» (1819), определив формирование двух ветвей готики — вампирианы и шире — horror story. Таким образом, благодаря этому обстоятельству были намечены две перспективные жанровые модели прозы.

Мэри Шелли под влиянием приснившегося ей сна написала повесть, которую позднее переработала в получивший известность роман.

Заслуживает внимания и история публикации романа. Первое издание в виде трех небольших томов вышло анонимно тиражом в 500 экземпляров 1 января 1818 г., введя в заблуждение В. Скотта, ошибочно приписавшего авторство романа Перси Биши Шелли. Второй выпуск «Франкенштейна» был осуществлен 11 августа 1822 года после успеха постановки «Судьба Франкенштейна» Ричардом Бринсли Пиком. Это издание способствовало созданию реноме Мэри Шелли как автора-прозаика. История появления феноменального произведения совсем еще юной Мэри Шелли описана, как уже отмечалось выше, в предисловии ко второму, двухтомному изданию ее произведения, оно было напечатано в виде двух книжек, титульный лист которых уже содержал имя автора. В каждом томе, как и в первом издании, была сохранена независимая нумерация глав — в каждом томе своя.

В ноябре 1831 года появилось третье издание романа, которое уже не делилось на тома и имело единую и последовательную нумерацию глав. Роман был опубликован известными издателями Генри Кольберном и Ричардом Бентли («Henry Colburn & Richard Bentley»), включившими, как указывалось на титульном листе, уже «исправленное и пересмотренное» произведение Мэри Шелли в серию «Образцовые романы». Это был «популярный» полнообъемный выпуск итогового романа под одной обложкой. Он был в значительной степени переработан Мэри Шелли, и содержал уже новое, более длинное предисловие, представляя несколько украшенную версию происхождения этой истории. Этот обработанный вариант является наиболее принятым и читаемым в наше время, хотя многие исследователи отдают предпочтение тексту 1818 года, утверждая, что он особенности оригинальной публикации Шелли, наиболее сохраняет идентичен исходному замыслу романа, философскому, историческому контексту эпохи [Mellor 1988]. Очевидно, что с момента создания текст романа был серьезно переработан автором, внесенные изменения затронули не только стиль, но и композицию произведения, а также, что важно, его философскую основу: в позднем издании романа М. Шелли отказывается от господствовавшего в более раннем тексте органистического истолкования природы, ориентированного на достижения в области химии и биологических наук, опиравшегося на строгий детерминизм в сцеплении причин и следствий и подводившего к теории эволюции. В рамках этой теории, которой отдали дань Дидро («Мысли к истолкованию природы», «Разговоры Д'Ламбера с Дидро», «Философские принципы относительно материи и движения»), а английский философ естествоиспытатель также И Джозеф Пристли («Исследование о материи и духе», «Философское учение о необходимости»), отвергалось сверхъестественное происхождение человека «из ничто», усиливалось фаталистическое начало и как следствие – декларировался отказ от свободы воли, основополагающей основы в самоопределении человека в

пользу строгого детерминизма, исключающего случайности. Джозеф Пристли, будучи деистом, соединил в своих воззрениях христианскую религию с естественнонаучными представлениями. Для него существенным положением первой было учение о воскресении мертвых: что подвержено разложению, может быть и вновь соединено.

Ha этой Шелли смену теории позднем издании романа В предпочтительным стало механистическое мировоззрение, возникшее на основе взаимодействия философии и естествознания как модель научного понимания основы законов мироздания, что было связано с техническими достижениями эпохи Просвещения. Гоббс пытался применить аналитический механицизм к миру живой природы, заявляя, что сердце – не более чем пружина, нервы – нити, а суставы – колеса, двигающие всё тело. С.А. Антонов, отмечая эту смену философского, естественнонаучного кода романа, справедливо утверждает: «Соответственно становится иной трактовка образа Франкенштейна и степень его ответственности за свои действия: в поздней редакции он предстает не столько виновником трагических событий, сколько объективных надличных законов. находящихся понимания и контроля» [Антонов 2016: 380].

Важен и технический контекст эпохи Просвещения, попытки создания кукол-автоматов — механических подобий человека, как можно достовернее его копирующих. «Эпохой расцвета заводных, или автоматических, кукол стал XVIII век. Куклы снабжались внутренним механизмом, позволявшим имитировать движения или поведение человека» [Куклы мира 2008: 73].

Сложилась предыстория и история последующих технических экспериментов: Птицы Герона Александрийского, ходячие статуи Дедала, созданная Прометеем Галатея и позднейшие статуи-любовницы и куклы-убийцы, Голем, самодвижущиеся автоматы Гаргантюа, Снегурочка, гомункул Парацельса и И.В. Гёте, робот К. Чапека, женщина-андроид Адали В. де Лиль-Адана.

В 1738 году французские механики Жак Вокансон и Пьер Дюмолин создали кукол, играющих на музыкальных инструментах — скрипке, флейте, свирели, а швейцарский мастер Жак Дро из Лапю-де-Фон в этом же столетии — писца (это был механический мальчик с лицом ребенка, он сидел за столом, макал перо в чернильницу и стряхивал каплю, красивым почерком писал фразу за фразой, правильно расставляя знаки препинания и переносы). Сын мастера, соревнуясь с отцом, сконструировал куклу-художника. Появлялись и восковые фигуры — точные копии прототипов («восковая персона» Петра I в России), в Германии XVIII в. возникли куклы-игрушки, способные поворачивать голову, кланяться и шевелить руками [Голдовский 2004: 11 — 12].

Развитие механики, естественных наук, философии и биологии стали тем историко-научным, философским контекстом, который вольно или невольно, прямо или косвенно, предопределил появление уникального произведения Мэри Шелли.

Не случайно в отличие от написанной Байроном и Полидори истории у сюжета произведения М. Шелли была естественнонаучная основа. В кругу Байрона и Шелли нередко обсуждались естественнонаучные открытия, например, опыты Эразма Дарвина (деда знаменитого ученого Чарльза Дарвина), или теория гальванизма, а также философские вопросы зарождения жизни, разгадки ее секрета и возможности ее воспроизведения: «Быть может, удастся оживить труп; явление гальванизма, казалось, позволяло на это надеяться; быть может, ученые научатся создавать отдельные органы, соединять их и вдыхать в них жизнь» [Шелли 2015: 6 – 7].

Высказывалось предположение, что прототипом Виктора Франкенштейна для Мэри Шелли мог послужить Перси Биши Шелли, который в Итоне проводил эксперименты с электричеством, магнетизмом, а также с порохом и многочисленными химическими реакциями. Его комнаты в Оксфорде были заполнены научным оборудованием. Увлечение П.Б. Шелли

не было ни единичным, ни случайным. Следует заметить, что к середине XVIII столетия увлечение электричеством и опытами с ним стало тотальным. Электричеством не только пробовали лечить людей, электризуя лекарства, например, от кашля, но и пробовали выводить цыплят. Начало опытам с открытием учеными так называемого «животного электричества» положил итальянский врач, анатом, физиолог и физик Луиджи Гальвани (1737 – 1798), увлеченный исследованием энергии молний и статического электричества Первые гальванические эксперименты http://www.powerinfo.ru/galvaniccell.php], он стал одним из основателей электрофизиологии и учения об электричестве, определив в своих трудах научные основы экспериментальной электрофизиологии. Л. Гальвани проводил опыты на лягушках, пропуская через них ток. Затем в эксперименты были включены лошади, коровы, собаки и даже люди. В 1791 году в «Трактате о силах электричества при мышечном движении» было описано сделанное Гальвани знаменитое открытие. Сами явления, открытые Гальвани, долгое время в учебниках и научных статьях назывались «гальванизмом».

Опыты Л. Гальвани продолжил Джованни Альдини, колесивший по Европе с демонстрацией своих гальванических экзерсисов по оживлению тел повешенных. Впечатление от этих демонстраций целого ряда свидетелей были описаны в «Ньюгейтском календаре» (*The Newgate Calendar*) во фрагменте «Джордж Фостер» (*George Foster*), посвященном оживлению казненного 18 января 1803 года в Лондоне за убийство жены и ребенка⁷. Очевидцы этого

⁷ В «Ньюгейтском календаре», представлявшем собой печальную летопись преступлений, виновники которых содержались в Ньюгейтской тюрьме, есть описание гальванического эксперимента Альдини с трупом: «He died very easy; and, after hanging the usual time, his body was cut down and conveyed to a house not far distant, where it was subjected to the galvanic process by Professor Aldini, under the inspection of Mr Keate, Mr Carpue and several other professional gentlemen. M. Aldini, who is the nephew of the discoverer of this most interesting science, showed the eminent and superior powers of galvanism to be far beyond any other stimulant in nature. On the first application of the process to the face, the jaws of the deceased criminal began to quiver, and the adjoining muscles were horribly contorted, and one eye was actually opened. In the subsequent part of the process the right hand was raised and clenched, and the legs

процесса возвращения из мертвых, приходя в ужас от впечатления, отмечали появление тяжелого импульсивного дыхания, наблюдали жуткие гримасы лица убийцы, шевелящиеся губы, открывающийся левый глаз, словно оживающего на их глазах мертвеца. М-р Пасс, официальный представитель «Surgeons' Company», был так впечатлен происходящим, что умер от испуга вскоре после возвращения домой.

Воскресением мертвецов занимался и шотландский ученый Эндрю Ур, подопытные которого на глазах смертельно напуганных зрителей демонстрировали способность движения разными частями тела, в частности — могли указывать на перепуганных зрителей пальцем, гримасничать [Первые гальванические эксперименты http://www.powerinfo.ru/galvanic-cell.php].

Известностью пользовался и Конрад Диппель, имевший славу колдуна и алхимика, живший (по не вполне подтвержденным данным) в своем мрачном и уединенном замке, прозванном «Бур Франкенштейна». Местные жители были уверены, что он по ночам выкапывал трупы для своих экспериментов по оживлению мертвых тел, захороненных на расположенном неподалеку кладбище. Эти слухи побудили историка Рэду Флореску сравнить Монстра Франкенштейна с теологом, алхимиком и врачом Йозефом Конрадом Диппелем, действительно родившимся в 1673 г. в этом замке. Согласно утверждению этого историка, Мэри и Перси Биши Шелли, возвращаясь из Швейцарии, посетили замок Франкенштейн под Дармштадтом.

Многие исследователи художественной прозы М. Шелли считают, что писательница была знакома с научными экспериментами по гальванизму, и ее роман о Франкенштейне основан на реальных научных разработках того времени, посвященных электричеству. На это указывают и ее дневниковые заметки.

and thighs were set in motion. Mr. Pass, the beadle of the Surgeons' Company, who was officially present during this experiment, was so alarmed that he died of fright soon after his return home» [GEORGE FOSTER http://www.exclassics.com/newgate/ng464.htm].

36

Таким образом, для исследователя произведения Мэри Шелли речь идет намеченных талантливой писательницей перспективах изображения «потенциально возможного». Этот прецедент открывает в художественной литературе путь «поэтике необычайного» [Ковтун 1999: 57 – 98]. Истоки поэтики «потенциально возможного» и «необычайного» в иной – утопической и антиутопической – форме демонстрирует и второй роман дилогии «Последний человек». Е.Н. Ковтун проницательно замечает в своем исследовании, что «художественная находка XIX в. - рациональнофантастическое допущение как особый тип фантастической посылки равной степени использоваться в начинает двух самостоятельно формирующихся разновидностях (подтипах) – рационально-фантастической литературы: "научной" в узком смысле понятия (в терминологии западной критики твердой) и "социально-фантастической фантастики"» [Там же].

В дилогии М. Шелли речь идет о начале процесса формирования жанровых особенностей *science fiction*, предстающих в сложном единстве с иными жанровыми разновидностями романа (об этом будет сказано ниже), поэтому в дилогии М. Шелли отмеченные Е.Н. Ковтун подтипы предстают в живом и подвижном взаимодействии. В первом романе акцентирована больше рациональная фантастика, тогда как во втором — социальная. В «Последнем человеке» перед читателями и исследователями наряду с другими жанровыми составляющими предстают утопия и антиутопия, различия между которыми не в последнюю очередь связаны с позитивной или негативной авторской оценкой описываемой социальной модели. Е.Н. Ковтун справедливо замечает, что при всех аксиологических различиях фантастика этих разновидностей с точки зрения поэтологической «представляет собой разновидности в целом единой художественной структуры» [Там же: 75 – 76].

Не случайно И.Н. Павлова видит в романах «Франкенштейн» и «Последний человек» художественное единство образуемой ими философской

дилогии: «Миф о творении перетекает в миф о разрушении» [Павлова 2011: 81].

1.3. Интертекстуальные проекции дилогии М. Шелли

Характеризуя специфику дилогии М. Шелли «Франкенштейн, или Современный Прометей» и «Последний человек», большинство ученых признает присутствие в ней философского дискурса, наличие научнофантастической (с элементами готики) составляющей. Сюжетика и образность этого многослойного произведения имеет разветвленное мифопоэтическое основание, сопровождается обширным аллюзивным корпусом.

1.3.1. Мотив творения и его интертекстуальные вариации (Прометей, голем, Фауст)

В художественном единстве романов дилогии М. Шелли находит транстекстуальное преломление, в первую очередь, миф о творении – миф о Прометее (присутствующий и в поэмах П.Б. Шелли и Мильтона), создающий многочисленные «мерцающие» отражения в непростом устройстве этих и «Кроме мифа 0 Прометее, посягнувшем последующих текстов. божественные прерогативы и пожелавшем стать равным Богу, существовали антропогонические мифы разных народов о сотворении человека из земли или глины, например египетские, шумеро-аккадские. Интерес для М. Шелли представляли не столько всевозможные мифические сказания, по-разному описывающие чудесное сотворение человека, сколько описание известных научных экспериментов по созданию живого существа, искусственного человека или гомункула», – справедливо отмечает Б.Р. Напцог [Напцог http://estnik.adygnet.ru >files/2013.1/...naptsok2013_1.pdf: 7].

В основе романов М. Шелли отчетливо прослеживается мифологическая основа, акцентированная сильной позицией произведения — его названием. Номинированная связь романа М. Шелли с мифом о Прометее трактуется следующим образом: «"Современным Прометеем" романистка называет Виктора Франкенштейна, тем самым подчеркивая, что он, подобно античному Прометею, похищает у Бога его "запретную тайну" – тайну создания жизни» [Напцок 2016: 361]. Добавим, что есть в романе и скрытая аллюзия, дающая основания для такого суждения. Франкенштейн, вспоминая о днях своего отрочества, описывает необыкновенно сильную грозу в окрестностях горного хребта Юры, которую он наблюдал, когда семья переехала в загородный дом возле Бельгрива: «Стоя в дверях, я внезапно увидел, как из великолепного старого дуба, росшего в каких-нибудь двадцати ярдах от дома, вырвалось пламя; когда погас его ослепительный свет, на месте дуба остался лишь обугленный пень» [Шелли 2016: 47]. Картина в своем подтексте хранит память о мифе, об украденном у богов огне, который был скрыт Прометеем в полом стебле тростника, чтобы отдать его людям.

Однако важно уточнить, что первая часть романной дилогии Мэри Шелли, как и авантекст П. Акройда «Журнал Виктора Франкенштейна», восходят не к привычной греческой ветви известного мифа, а к его латинскому варианту.

Согласно этой версии, **мотив творения человека** приобретает более близкие к фабуле романов очертания: Прометей создал человека из глины и воды, похитил у богов огонь, чтобы дать его людям и научить их ремеслам и знаниям, за что и был наказан Зевсом (в отличие от Франкенштейна, наказанного его же созданием). В основу мифа изначально была заложена двойственность его смысла, получившего ироническую трактовку уже в римской литературе [Мифы народов мира 1980: 339]. Гораций (ода «К алчному») акцентировал «злой обман» и дерзость Прометея, высказывая мысль, получившую дальнейшее развитие в художественной литературе: в

истоках цивилизации скрыто преступление, которое и должно быть наказано. Лепя человеческий род, Прометей «с людской глиною глину звериную смешал», вложив в недра души человеческой «злобу» и «безумье льва» [Гораций 1970: 65], что программировало начало дальнейших бед и вражды между людьми [Владимирова 1998: 32]. Здесь, как представляется, кроются истоки последующей неоднозначности и противоречивости образа «современного», как именует его Мэри Шелли, Прометея: его образ, как в XIX столетии, так и в наше время, сопряжен с актуальными и неоднозначно оцениваемыми вопросами цивилизации.

Определение «современный» указывает на поэтику пересоздания образа и отхода от однозначной позитивной трактовки мотива творения, с которым традиционно связывалось величие Прометея. Заметим, что неоднозначность Прометея описана Шефтсбери в «Моралистах» (1709), называвшего «современными прометеями» тех философов и творцов, которые одержимы желанием «узнать Трюк или Секрет, при помощи которого Природа творит» [Цит по: Павлова, 2011: 44]. Если философы пытаются это осмыслить в онтологическом контексте, то алхимики ищут возможность воплотить на философ-просветитель [Там замечает же]. практике, В приведенном Шефтсбери обозначено зарождение научной замечании научнофантастической линии в английской литературе и романе М. Шелли. Он прямо отсылает к размышлениям, направленным на создание искусственного человека: «Некоторые из них уже размышляют, каким образом сотворить *Человека* при помощи иных средств, доселе не представленных Природой» [Там же] 8 .

Важна связь первого романа дилогии М. Шелли не только с мифом о Прометее, но и с **легендами о големе и Фаусте**. Д. Кеттерер, отмечая архетипичность образа Прометея, усматривает его соотнесенность с доктором

⁸ Примечательно, что определение «современный Прометей» использовал И. Кант применительно к Бенджамину Франклину в связи с его тогда еще недавним экспериментам с электричеством.

Фаустом из драмы с одноименным названием Кристофера Марло, а также и с образом Просперо, изображенным в трагикомедии У. Шекспира «Буря» [Ketterer 1979: 22].

Связь с легендой о Фаусте чрезвычайно важна для интерпретации первого романа дилогии М. Шелли. С легендарным Фаустом Франкенштейна присущий первому «быстрый роднит ум, склонный приверженный к науке» [Народная книга История о докторе Иоганне Фаусте http: Легенда о докторе Фаусте lib.ru>.../INOOLD/ WORLD/legend_of_faust.txt]. Общим в семантике двух образов является любопытство / любознательность, свобода и легкомыслие. Фауст «дерзок в своем высокомерии», «... его высокомерная гордыня, отчаяние, дерзость и смелость, как у тех великанов, о которых пишут поэты, что они гору на гору громоздили и хотели с богом сразиться, или у злого ангела, который ополчился против бога, и за это, за его гордыню и высокомерие, прогнал его господь», – говорится в легенде [Там же]. Ur-Фауст именовал себя «доктором медицины, стал астрологом и математиком, а чтобы соблюсти пристойность, сделался врачом» [Там же]. Он занимался некромантией, заклинаниями, изготовлением ядовитых смесей, прорицаниями и т. п. Договор с дьяволом он заключает, чтобы узнать, «что движет миром и на чем держится мир» [Там же].

Известно, что «Фауст» Гете, в частности, первая часть произведения, была хорошо знакома кругу собравшихся на вилле Диодати поэтов Байрона и П.Б. Шелли, которые познакомились с великим произведением благодаря устному переводу с немецкого языка, выполненному по просьбе Байрона Мэтью Льюисом (создателем привлекшего большое внимание читающей публики готического романа «Монах»). Мэри Шелли познакомилась с Мэтью Льюисом летом 1816 года, о чем свидетельствует соответствующая запись в совместном дневнике Мери и Перси Биши Шелли. В этой записи М. Льюис фигурирует под прозвищем «могильщик Аполлона». Мери Шелли среди

прочего отмечает, что автор романа «Монах» «сообщил нам много тайн своего ремесла» [Mary Shelley's Journal 1947: 193].

Мифологический образ Прометея соотносим в романе и с големом - персонажем еврейской мифологии. Аллюзию на голема, соединенную с мотивом двойничества, в западноевропейской литературе наряду с М. Шелли, использовали и романтики: ее можно встретить в «Изабелле Английской» Арнима, в произведениях Э.Т.А. Гофмана и Г. Гейне. Далее эта линия ведет к роману Томаса Манна «Иосиф и его братья» (голем появляется в связи с проектом Якова, который, уверовав в смерть Иосифа и мучительно переживая ее, обсуждает со своим рабом Елиазаром возможность воссоздания Иосифа в големе), одноименному роману Густава Майринка, а также к «Дому доктора Ди» П. Акройда. Голем появляется и в заключительной части «Маятника Фуко» Умберто Эко.

Голем (как и творение Прометея) — это человек, возникший из неживой материи (глины). «Голем» (ивр. גולם) на иврите буквально означает - «сырой материал», «глина». Голем, проектируемый каббалистами с помощью тайных знаний, в отличие от творения Прометея, был лишен души, дара речи и полового влечения. По этой причине его мог убить любой иудей [Винарова 2004].

Мифологическая аллюзия, как и любая литературная аллюзия, включенная в принимающий художественный текст, подвергается интериоризации, подчиняясь, как отмечает Х. Блум, «модусу переиначивания» [Блум 1998: 244].

«Переиначивающий модус аллюзии» мифологического голема проявляется у М. Шелли двояко. Во-первых, в отличие от голема, Монстр Франкенштейна наделен душой и остро переживает как свое состояние изгоя, так и равнодушное отношение к нему своего создателя, упрекая его в отсутствии ответственности за свое создание. Во-вторых, в отличие от мифологического персонажа он в произведении М. Шелли — вездесущее и

неуничтожимое существо, и в этом проявляется романтическая абсолютизация зла⁹.

Магистральные мотивы и образы дилогии М. Шелли, о которых говорилось выше, находят свое преломление и в библейских аллюзиях. Очевидно, ЧТО произведении происходит синтез разнообразных мифологических аллюзий: голем, возникший из глины, напоминает и об акте Богом В сотворении Адама. системе аллюзивных зеркал Франкенштейну отведена роль Творца, тогда как Монстру – нового Адама, ОТ библейского имеющего, однако, отличие персонажа. «Виктора Франкенштейна можно уподобить Творцу, а монстра – Адаму, но при этом приобретает сравнение карикатурный поскольку характер, они противопоставляются как совершенно чуждые друг другу», – отмечает Н.А. Оксень [Оксень H.A. http://www.jurnal.org/articles/2014/fill1.html].

Как и библейский Адам, Монстр лишен родни, «...но во всем другом мы были различны», — говорит создание Франкенштейна. При этом Монстр подчеркивает, что Адам «вышел из рук Бога во всем совершенстве, счастливый и хранимый заботами своего творца, он мог беседовать с высшими существами и учиться у них; а я был несчастен, одинок и беспомощен». Персонаж М. Шелли осознает разницу между Богом-Творцом и Франкенштейном, посягнувшим на эту роль, он акцентирует сквозную в романе мысль о прекрасном творении, созданном Богом по своему образу и

⁹ В этой связи уместно отметить и появление в романе М. Шелли негативной модели мифа о Пигмалионе, по отношению к его изначальной мифологической матрице, присутствующей, например, в «Метаморфозах» Овидия и послужившей основой для дальнейших многочисленных художественных произведений: Пигмалион создает статую прекраснейшей из женщин, подобной которой не существовало в мире смертных. В романе М. Шелли Монстр требует создать для него женщину, но в отличие от творения Пигмалиона, такое же отвратительное, как и он сам [Шелли 2016: 162].

К «Метаморфозам» Овидия восходит и переиначенная М. Шелли в соответствии со смысловой стратегией романа мифологическая основа мифа о Нарциссе. В отличие от этого мифологического персонажа, очарованного своим отражением в глади ручья, Монстр, впервые увидев свой безобразный лик, констатирует: «... как ужаснулся я, когда увидел свое собственное отражение в прозрачной воде! <...> Сердце мое наполнилось горькой тоской и обидой» [Там же: 127].

подобию, и характеризует себя, обращаясь к Франкенштейну, как «изуродованное подобие тебя самого, еще более отвратительного из-за этого сходства» [Шелли 2016: 144].

Из контекста романа ясно, что в данном случае речь идет не только о внешнем сходстве, но и о внутреннем родстве, а также о важности наличия близкого по духу и плоти окружения. Страдая от отсутствия перспективы изменить состояние тотального одиночества, он просит создать для него «Еву». И Франкенштейн пытается повторить свой опыт, однако, ужаснувшись перспективой населить землю подобными уродливыми существами, прерывает свой опыт, уничтожая начатое. Это вызывает окончательное озлобление Монстра, который теперь превращается в яростное, мстительное, озлобленное и безжалостное существо, сеющее смерть. Он отнимает у Франкенштейна самых близких и дорогих ему людей, создавая вокруг своего создателя такую же атмосферу пустоты и одиночества, в которую погружен волею своего создателя он сам.

Попытка Франкенштейна создать искусственное существо, уподобившись Богу-Творцу, закончилась трагически. Трагичен и финал романа «Последний человек», рисующий обезлюдевший земной шар, который не спасла от чумы развитая культура и цивилизация. Верней хоронит Идрис, отмечая, что ее тело холодно как глина. Возникает замкнутая кольцевая композиция дилогии: начавшись с мифологического мотива творения человека из глины, его оживления, она заканчивается возвращением к изначальной точке его небытия. Заметим, что внутри дилогии библейская аллюзивная составляющая обеспечивает сквозную перекличку текстов с повторяющимися мотивами дерзости Адама, горя и ужаса картин Всемирного потопа как вселенской катастрофы и т. д. Как уже отмечалось, миф о творении трансформируется в романах дилогии в миф о разрушении.

Продолжая разговор о трансформациях, возникающих благодаря «переиначивающему модусу аллюзии», нельзя не отметить, что от

мифологических предшественников образ Монстра отличает психологизация художественной разработки. M. Шелли, изображая Монстра, первоначально создает контраст уродливой внешности и открытой добрым началам души. Нарушая принцип соответствия внешнего и внутреннего, автор первоначально строит образ Монстра на основе тезиса: внешний вид обманчив. Коллизия несоответствия внешнего и внутреннего психологически убедительно была разработана в эпоху романтизма¹⁰. М. Шелли на протяжении всего романа заботливо создает мотивацию его поведения: он несчастен, одинок И беспомощен, гоним, ненавистен, озлоблен несправедливым и жестоким отношениям людей. Изначально склонный к доброте и добрым поступкам, он превращается в мстительного, «злобного дьявола», «гнусного демона», «ненавистного демона». Особенно акцентировано состояние одиночества, отверженности и беспомощности, которое и определяет дальнейшее этически-нравственное перерождение Монстра из существа изначально доброго – в злобного и мстительного: «Мне стало казаться, что я скорее подобен Сатане...» [Шелли 2016: 143]. Но Сатана не был так одинок, как творение Франкенштейна: «У Сатаны были собратья демоны; в их глазах он был прекрасен. А я, – подчеркивает Монстр, – одинок и всем ненавистен» [Там же]. Доброе начало замещается ненавистью, жаждой мести, яростью и дьявольской злобой.

Эволюция и окончательное перерождение Монстра создает равновесную парадигму уродливой внешности — злого внутреннего начала, вольно или невольно опровергая безусловность просветительского тезиса: «человек добр». Это делает возможной дальнейшую перспективу изображения характера, социально детерминированного общественной средой.

Психологическое перерождение Монстра подчеркнуто и ролевой инверсией в отношениях с Виктором Франкенштейном. Из существа

¹⁰ Вспомним в связи с этим образ Квазимодо, созданный В. Гюго в романе «Собор Парижской Богоматери» (1831).

зависимого от своего создателя Монстр превращается в повелителя. Он говорит, обращаясь к ученому: «Ты мой создатель, но я твой господин. Покорись!» [Там же: 188]. На счету Монстра ужасающий ряд невинных жертв: смерть брата и жены Виктора Франкенштейна, казнь Жюстины, убийство Клерваля. К этому моменту его уродливая внешность приходит в соответствие с мраком и дисгармоничностью его души: он такой же дьявол в душе, как и по внешности; он полон коварства и адской злобы.

Как и в «Последнем человеке», история ученого, развивающаяся поначалу как единичная и личная, чем дальше, тем больше приобретает глобальный характер. В обширных странствиях героев, пролегающих через территории Швейцарии, Германии, Англии, Шотландии и северных полярных необъятных ледяных просторов, намечаются, усиливаясь во втором романе дилогии «Последний человек», проксемические¹¹ мотивы, создающие представления о пространственной коммуникации, его структурных, семиотических и культурных функциях.

Мифопоэтическая проекция дилогии корреспондируется и с нетрадиционным восприятием М. Шелли сказочного наследия «Книги тысячи и одной ночи» 12: Франкенштейн, рассказывая историю своих длительных экспериментов, в результате которых он «постиг способ зарождения жизни», и «узнал, как самому оживлять безжизненную материю» [Шелли 2016: 58 – 59] уподобляет себя арабу, «погребенному вместе с мертвецами и увидевшему выход из склепа при свете единственного, слабо мерцающего выхода» [Там же: 60]. Заметим, что соположеность мифа и сказки в романе не случайна, поскольку у сказки и мифа генетически общие корни. Важным оказывается и свойство сказки хранить «в своей памяти

 $^{^{11}}$ Проксемика — наука о пространстве коммуникации, о его структурных, семиотических и культурных функциях.

¹² Анонимный перевод «Книги тысячи и одной ночи» на английский язык с французского, выполненного Галланом, под измененным названием «Забавы арабских ночей» появился в 1706 - 1722 гг. М. Шелли, как свидетельствуют исследователи, апеллируя к материалам ее переписки, знала эти сказки благодаря знакомству в 1815 г. с «Восточными повестями» (1812 г.) [Антонов 2016: 417].

жанромоделирующие принципы фольклорного канона» [Владимирова, Исаев 2017: 209].

«Сказка о Синдбаде-мореходе» образует в «Книге тысячи и одной ночи» выделенный цикл. Входящие в него истории жанрово выделяются, поскольку «представляют собой смесь путевого дневника с волшебной сказкой...» [Шидфар 1975: 17], что корреспондируется с дневниковыми чертами (об этом подробнее будет сказано ниже), обогащающими жанровую палитру дилогии М. Шелли, и с ее фантастической составляющей. Аллюзия образует подтекстовые переклички восточной сказки и романа на жанровом уровне: дневник и связанные с ним эпистолярные включения выполняют, как известно, важную поэтологическую функцию, усиливая смысловой стержень романа. Они создают переклички с прометеевской темой и вносят вариативность в смысловую проекцию проблемы оживления мертвой материи.

Четвертая история из семи, связанных с Синдбадом, особенная. Синдбад-мореход в результате кораблекрушения попадает на остров, жителей которого он, подобно Прометею, обучает ремеслам (обучил плотника делать седла и стремена). Царь женил Синдбада на редкостно красивой, знатной и богатой женщине. Но счастливая жизнь Синдбада омрачена неожиданным открытием: жители острова, как оказалось, подчиняются скверному, по оценке Синдбада, обычаю: хоронить заживо с умершим супругом оставшегося в живых, «чтобы ни один из них не наслаждался жизнью после своего супруга» [Тысяча и одна ночь 1975: 209]. Когда нежданно-негаданно умирает жена, Синдбада бросают вместе с ней в большой колодец под горой, спускают большой кувшин с водой и семь хлебных лепешек. Синдбад оказывается среди мертвых тел, пытаясь выжить. Случайно обнаружив брешь в горе, которую проломили дикие звери, питавшиеся мертвецами, он выбирается из подземной пещеры, констатируя: «... я уверился, что буду жив после смерти» [Там же: 211].

Ключевые слова *жизнь после смерти* кодируют главную коллизию и сквозной смысловой мотив первой части дилогии М. Шелли. На персонажном уровне аллюзивная перекличка ориентирует на дуальность персонажных пар дилогии М. Шелли. Синдбад Сухопутный и Синдбад Мореход усиливают в восприятии читателя оппозицию: **миф о творении** (мотив создания Прометеем человека из глины (Адама) и создание Франкенштейном Монстра («нового Адама», перерождающегося в Сатану) — в первом романе дилогии и **миф о разрушении**, вселенской катастрофе во втором романе дилогии, связанной с историей Лайонеля Вернея, — Адама наоборот.

Таким образом, для дилогии М. Шелли характерно не просто наличие мифологических аллюзивных параллелей, но *синтез* вышеназванных мифов и легенд, обусловливающих возникновение мифопоэтики. Последняя, вопервых, играет важную художественно-выразительную роль в самом произведении М. Шелли, и, во-вторых, намечает перспективную линию дальнейшего развития поэтики западноевропейской литературы, которая получает акцентированное развитие в современной прозе.

1.3.2. Кельтские аллюзии в произведении М. Шелли

Помимо выше обозначенных мифопоэтических истоков, так или иначе маркированных в тексте, в произведении М. Шелли присутствуют и скрытые аллюзивные связи, например, – с кельтской мифологией.

Талантливому этносу кельтов свойственна уникальная вера в реинкарнацию, отразившаяся в памятниках кельтской старины. В этих текстах можно встретить описания «попыток создания искусственной руки или имплантации глаза», а «жрецы <...> создавали подобия человеческих фигур, наполненных живыми людьми» для ритуального сожжения. «Подобия человеческих фигур – первые попытки воссоздания человека <...>, питавшие не только магические обряды, но стимулировавшие в далекой перспективе

поиски философской мысли и научные эксперименты», — отмечает Н.Г. Владимирова. Эта вера, по наблюдениям исследовательницы, не потерялась в истории английской литературы, «получив отражение в знаменитой дилогии XIX века о сотворении гомункулуса, монстроидного человеческого подобия в романе Мэри Шелли *Франкенштейн* <...> и ее творческом пересоздании в современной повести Питера Акройда *Журнал Франкенштейна*» [Владимирова 2015: 31].

В памятниках кельтской старины можно обнаружить истоки разработки телесности как определяющей приметы существования и критерия оценки. Описания лица и тела — важные семиотические знаки и свидетельства, используемые литературой в целях художественной изобразительности. «...Тело — живая летопись подаренной жизни, отнятой жизни, ожидаемой жизни, исцеленной жизни», — констатирует К.П. Эстес, апеллируя к самым разнообразным мифам и сказаниям [Эстес 2002: 177].

Уникальный и ценный художественный опыт представляет кельтская мифология: здесь любая телесная аномалия (телесная избыточность, равно как и телесная недостаточность) в ее самых необычных формах и проявлениях являлась признаком иномирности. Она, по мнению Н.Г. Владимировой, может характеризоваться как невербальный семиотический знак, служащий типологизации персонажей и персонажной системы в целом: «Телесная избыточность (огромный рот, каждый сустав преувеличенного размера – от головы до земли), или недостаточность (хромая и слепая на левый глаз), символика цвета одежды, волос, глаз играют роль невербальных аксиологических знаков в процессе коммуникации» [Владимирова http://miiinfo/ru/archive-stately-ezhsn/ezhsn-2014-10-2/].

В этой связи отметим, что у М. Шелли телесная аномалия Монстра подчеркивает его «инаковость», необычный способ появления на свет. Он гигантских размеров — около восьми футов ростом, мощного сложения, наделен необыкновенной силой и выносливостью. Франкенштейн пытался

подобрать для своего создания красивые черты лица, но результат вызвал ужас даже у самого создателя: «Никакая мумия, возвращенная к жизни, не могла быть ужаснее этого чудовища» [Шелли 2016: 66]. Усиливается эффект художественного восприятия описания благодаря аллюзии на «Божественную комедию» Данте: «Я видел свое творение неоконченным; оно и тогда было уродливо; но когда его суставы и мускулы пришли в движение, получилось нечто более страшное, чем все вымыслы Данте» [Там же].

М. Шелли подчеркивает пространственную отгороженность, исключительность мира ученого, опираясь на сложившиеся мифологические кельтские традиции. Так, в шотландском эпизоде повествуется о попытках Франкенштейна воссоздать лабораторию, чтобы создать подругу для Монстра – необычное, отличающееся от простых смертных существо. Чтобы вторично выступить в роли Творца, Франкенштейн удаляется на край шотландской «ойкумены», уединяясь на удаленном, пустынном, мало обитаемом острове. Уединенность жилища, потаенность закрытого от всех мира ученого создается, во-первых, благодаря островному топосу и, во-вторых, – описанию водной преграды, порой, в силу погодных условий непреодолимой.

Это типично И ДЛЯ кельтского мифа: «иномирность» подчеркивается его отгороженностью от большого мира морской преградой. У галльских друидов существовал обычай инициации «за морем». Обитающих на таких островах Учителей или богов наделяли мистическими, магическими чертами. «Во многих традициях, – замечает С. Шабалов, – Остров – устойчивый мифопоэтический архетип Иного Мира». У греков таковым был известный остров Огигия, или иначе именуемый – остров нимфы Калипсо; можно вспомнить в этой связи и знаменитый кельтский остров Авалон – остров феи Морганы, и даже остров Буян из русских сказок [Шабалов 2002: 5].

Особенный островной мир, согласно кельтской традиции, «всегда расположен за текущей водой» [Рис, Рис 1999: 413 – 414]. Известные

кельтологи Ф. Леру и К.-Ж. Гюйонварх уточняют, что это не обязательно должен быть заморский или заокеанский топос, он мог быть связан с озером (как в романе М. Шелли) и даже с болотом, как это произошло со знаменитым островом Авалоном, куда фея Моргана принесла смертельно раненого короля Артура [Шабалов 2002: 6]. В связи с островной уникальностью возникла даже своеобразная магическая география. Острова могли описываться как топосы не только сакральной, но и реальной географии, что и подтверждает роман М. Шелли: шотландский остров из группы Оркнейских островов, на который удалился Франкенштейн для создания подруги Монстра, имеет вполне определенные координаты.

Для нас важно, что согласно представлениям не только древних людей, но и современного фольклора, как отметила профессор Н.С. Широкова, «обитатели островов являются существами, отличающимися от обычных смертных: они не подчинены общей судьбе» [Широкова 2000: 60 – 61]. Понятия острова и иномирности были тождественными в древние времена. Обращает на себя внимание в связи с вышесказанным не случайная, дважды повторенная в романе деталь: Монстр появляется неожиданно, при свете луны, словно «ниоткуда», преодолев путь морем (в эпизоде убийства Анри Клерваля) и гладь озера Комо (перед убийством Элизабет Лавенцы).

Важна и другая деталь: «В кельтской традиции чудесные Острова, как правило "женственны"» [Шабалов 2002: 10], поскольку их хозяйкой обычно была «женщина», чаще всего богиня, именем которой остров и назывался. С этой точки зрения, вполне закономерно, что Франкенштейн задумал создать на таком традиционном уединенном, изолированном острове именно женское существо (подругу Монстра).

Заметной составляющей поэтологии романа М. Шелли является использование сложившейся колористической изобразительности. Писательница подбирает семиотически значимую цвето-характеристку для описания своего необычного персонажа (Монстра): «тусклая желть глаз»,

«желтая кожа слишком туго обтягивала его мускулы и жилы; волосы были черные, блестящие и длинные, а зубы белые как жемчуг; но тем страшнее был их контраст с водянистыми глазами, почти неотличимыми по цвету от глазниц, с сухой кожей и узкой прорезью черного рта» [Шелли 2016: 63].

В момент создания Монстра, как и позднее, в швейцарском эпизоде попыток создания его подруги, комната освещается «мутным желтым светом луны» [Там же: 65].

Акцентирован желтый цвет, причем, в его отрицательной семантике. В этой связи уместно упомянуть, что в Европе желтым красили дома преступников и предателей, а Иуда и Каин были обладателями желтой бороды. Это цвет болезни: желтый крест рисовали на чумных домах, а желтый флаг на корабле в прежние времена предупреждал о наличии на борту людей с инфекционными болезнями.

Белые зубы, сравниваемые с жемчугом, лишены традиционной романтической парадигмы (сравнение с перлами сегодня воспринимается как клишированное, однако в произведениях романтиков оно вызывало восхищение) и приобретает отрицательную коннотацию, создавая отталкивающий контраст с водянистыми глазами, черными волосами и узкой прорезью черного рта¹³.

Черный цвет традиционно колористически усиливает отрицательную семантику образа. В семиотике черного цвета у кельтов также таится ассоциация «с дурным, мрачным, смертоносным, а, порой, и дьявольским. Не случайно фэйри Банши превращалась в черную собаку или черного ворона / ворону» [Владимирова http://mii-info/ru/archive-stately-ezhsn/ezhsn-2014-10-2/].

Примечательно, что М. Шелли обращает внимание читателя на черные, длинные волосы Монстра. «Косматое обличье» – характерная примета

¹³ В этой связи вспоминается характерная деталь портретной характеристики м-ра Каркера из романа Ч. Диккенса «Домби и сын»: Диккенс для отрицательной коннотации образа Каркера аналогичным способом использует метонимическую деталь — белоснежные, безупречно ровные, подобные перлам зубы, чья белизна действовала удручающе.

«гельта», или «дикого человека», а также знак демонической природы «чужого», изгоя, иноверца [Шабалов 2002: 74]. Чаще всего такие персонажи становились изгоями, поселявшимися на уединенных островах, как и монстр Мэри Шелли, приводивший людей в ужас и искавший уединения в безлюдных Швейцарских горах, а в завершающей части романа устремившийся в пустынные ледяные территории Северного полюса.

В заключительных эпизодах романа лицо Монстра, склонившегося над гробом Франкенштейна, «было скрыто прядями длинных волос; видна была лишь огромная рука, цветом и видом напоминавшая тело мумии. Никогда я не видел ничего ужаснее этого лица, его отталкивающего уродства» [Шелли 2016: 248].

Описание внешности Монстра отличается не столько многообразием, сколько устойчивостью деталей, лейтмотивных характеристик. Сквозным характерологическим мотивом в описании создания Франкенштейна, протяжении всего романа, аксиологически варьируемым на физическая мощь и уродство: он гигантского роста, отвратительно уродлив, непропорционален, неуклюж, страшен на вид, чудовище. М. Шелли отмечает и мимические особенности персонажа, а также, используя жестовые детали, подчеркивает своеобразие его кинетики (жестов и жестовых движений): отвратительная усмешка кривит его губы, лицо чудовища искажается глумливой усмешкой и т.д. Использованы в романе и принципы аускультации - науки о слуховом восприятии звуков и аудиальном поведении людей в процессе коммуникации. Монстр произносит свою исповедь с дьявольской злобой, отмечается его «громкий, дьявольский хохот». В этой связи заметим, особенно особое романтики, немецкие, проявляли искусственному телу, телу-автомату, физиогномике, пытаясь осознать тайну соответствия телесных знаков и внутреннего содержания 14.

¹⁴Двигаясь в этом направлении, они опирались на учение прославившегося швейцарского пастора Иоганна Каспара Лафатера и его последователя, создателя френологии Франца Йозефа Галя [Куличихина 2012].

Весьма существенной особенностью рассматриваемого произведения М. Шелли является отсутствие собственного имени у одного из главных персонажей романа. Не имея имени, Монстр у М. Шелли определяется с помощью следующих лексем и эпитетов: «devil» – «дьявол», «wretched» – «несчастный», «vile insect» – «зловещее насекомое», «abhorred monster» – «ужасный монстр» и «fiend», «daemon» – «демон». Истоки этой поэтологической особенности романа, на наш взгляд, также коренятся в немаркированной аллюзии на кельтскую мифологию. В те стародавние времена отсутствие имени означало отсутствие идентичности. Более того: «Для кельтов остаться без имени означало оказаться в чрезвычайно опасной ситуации, ибо по примитивным верованиям той эпохи, имя и душа представляли собой как бы единое целое» [Кельтская мифология 2002: 306]. Не удивительно, что отсутствие имени влечет за собой описываемый в романе напряженный поиск Монстром собственных корней, попытку выяснить историю своего происхождения и связанные с процессом самоидентификации напряженные и мучительные внутренние психологические переживания этого существа.

В связи с образом Монстра можно сделать вывод о разработке новой и перспективной черты поэтики прозы, получающей развитие, как в романтической, так и в современной английской литературе — успешные попытки освоения категории телесности и эстетики безобразного. Чем ближе к современности, тем очевиднее делается, что, по словам К.П. Эстес, «тело — создание многоязычное» [Эстес 2002: 177].

1.3.3. Литературно-аллюзивные переклички дилогии М. Шелли: «Потерянный рай» Д. Мильтона и «Дневник чумного года» Д. Дефо

Помимо рассмотренных выше мифопоэтических аллюзивных параллелей (маркированных и не маркированных текстуально), в дилогию М. Шелли входят литературно-аллюзивные переклички, анонсированные автором произведения. Немаловажную роль играет и актуализация надтесктового уровня: внутренняя связь дилогии определяется созвучием эпиграфических текстов – цитат из «Потерянного рая» Мильтона. Кроме того, в первом романе дилогии поэма Мильтона – одна из трех книг, которые читает Монстр, аллюзиями на «Потерянный рай» пронизан и текст «Последнего человека».

Как констатирует С.А. Антонов, «издание 1818 г. открывалось эпиграфом из поэмы английского поэта Джона Мильтона (1608-1674) "Потерянный рай" (кн. X, стр. 743 – 745):

Создатель, разве я тебя просил

Из глины, коей был я, в человека

Меня преобразить, извлечь из тьмы?» [Антонов 2016: 383].

В изданиях 1823 г. и 1831 г. этот эпиграф, равно как и посвящение Уильяму Годвину, были опущены.

Цитируемые риторические вопросы из произведения Мильтона передают генеральный смысл не только взволнованной исповеди Монстра, но и кодирует главный конфликт романа, связанный с оппозицией добра и зла в несправедливо устроенном мире, с проблемой нравственных обязательств создателя перед своим созданием. Желающий творить добро Монстр, постоянно наталкивается на людскую несправедливость и жестокие гонения. Эти строки — одновременно и свидетельство близости с байроническими мотивами романа: по свидетельству А.А. Елистратовой, «... Мэри Шелли был очень близок мир бурных страстей и образов поэзии Байрона» [Елистратова

http://19v-euro-lit.niv.ru/19v-euro-lit/articles-eng/elistratova-predislovie-frankenshtejn.htm: 9]. Известный англист А.А. Елистратова и последующие литературоведы единодушны в признании, что «"Франкенштейн" возник на скрещении двух литературных традиций – предромантического "готического" романа и проблемно-философского романа Просвещения» [Там же].

Романтики, стремясь устранить разрыв между внешними проявлениями и внутренней сущностью, отвергали представление о теле как наборе частей, видя в этом опасность ограничения свободе человека. Акцентуация телесности открывала простор для имитаций в виде романтических двойников. Немецкие романтики, пытаясь преодолеть фрагментарность ранней теории физиогномики, переосмысливали ее в духе трудов Парацельса, фигурирующего на страницах романа М. Шелли в числе автора учений, отвергаемых Виктором Франкенштейном. Причины этого вполне понятны: монстр Франкенштейна — создание искусственное, рукотворное, «земное», тогда как учение Парацельса о сигнатурах трактовало физиогномические особенности как знаки проявления связи телесности со вселенной.

Во втором романе дилогии поэтологически основополагающей становится аллюзивная перекличка с романом Д. Дефо «Дневник чумного года» («A Journal of the Plague Year», 1722), акцентирующая событийную общность текстов и установку на хроникально-документальный принцип описания.

В 1722 году Д. Дефо выпускает сразу два сочинения, посвященных чуме: в феврале — брошюру «Должные предуготовления к чумной эпидемии для души и для тела», а в марте — «Дневник Чумного Года». Это не только и не столько хроника жуткой эпидемии чумы, возобновлявшейся в Англии несколько раз между 1485 — 1551 годами (в отличие от бубонной чумы она получила название «английская потливая горячка», или «английский пот» и не вызывала иммунитета у выживших). В Лондоне за один только месяц от

«Великой лондонской чумы» ¹⁵ умерло несколько тысяч человек. Утихнув в Англии, эпидемия перекинулась в Ирландию.

«Дневник Чумного Года» был не единственным сочинением, посвященным чуме. Немалую популярность снискала многократно переиздававшаяся и сочиненная по высочайшему монаршему распоряжению брошюра доктора Ричарда Мида «Краткие рассуждения о чумной заразе» (1720 г.).

В связи с появлением «Дневника чумного года» уместно привести часто цитируемое высказывание Вальтера Скотта, назвавшего произведение Дефо «удивительным, ни на что не похожим сочинением – и роман, и исторический Scott on Defoe's Life and Works») [Цит. по: Атарова https://librolife.ru/g1522148]. Логично, ЧТО современные исследователи задаются вопросом, вынесенным, например, В название статьи исследовательницы К.Н. Атаровой «Вымысел или документ?» [Там же]. Согласно исследованиям литературоведов (К.Н. Атарова, А.В. Подгорский), художественной Дефо является создателем документалистики, документального романа, в котором художественный модус, как и в становящемся жанре science fiction, соединяется установкой документальность и достоверность. К.Н. Атарова справедливо отмечает: «Любопытная деталь, указывающая на эклектику повествовательной формы "Дневника Чумного Года" – заголовок "Воспоминания о чуме" (Memoire of the Plague), помещенный на спусковой (начальной) полосе и повторенный в колонтитулах первого издания книги. Он как бы вступает в противоречие с ее названием» [Там же]. На наш взгляд, это не противоречие, но авторская маска, фикциональности указывающая на соединение повествования установкой на интердискурсивность историческую научную достоверность. Несмотря на то, что роман Дефо культурологическую насыщен документальными сведениями, достоверными статистическими

 $^{^{15}}$ Великая чума (1665 - 1666) - массовая вспышка болезни в Англии, во время которой умерло приблизительно 100000 человек, что составило 20 % населения Лондона.

данными, подлинность и достоверность воспоминаний и описаний художественная иллюзия. С этим связано и появление повествователя, который обозначен не именем, но лишь условными литерами «Г. Ф.». Он предстает не в роли главного персонажа, но повествователя-хроникера описываемых событий, вымышленного автором, которому во время Великой Лондонской чумы не было и шести лет. Повествование передоверено торговцу шорными товарами, он родом из Нортгемптоншира. Сведения о нем в романе Дефо, в отличие от детализации образов нарраторов в романе М. Шелли, скудны: известно, что у «Г.Ф.» есть сестра в Ликольншире и брат, род занятий которого – торговля с Португалией и Италией. Фиксация воспоминаний в дневниковых записях перебивается более поздними сведениями, как и во вставных эпистолярных и дневниковых текстах в дилогии Мэри Шелли. О фикциональности «Дневника чумного года» свидетельствует и наличие временной дистанции, отделяющей повествование об эпидемии от времени реально происшедшего события.

Романы дилогии М. Шелли отличает напряженная сюжетика в отличие от слабой сюжетности произведения Д. Дефо, а также внимание к живописности описаний и патетике чувств, связанное с установкой на психологическую разработку характеров персонажей, подверженных динамически развивающимся и противоречивым переживаниям, что роднит произведения М. Шелли с романтическими.

Сближает роман Дефо с «Последним человеком» М. Шелли и дилогией в целом стремление авторов включить в свои произведения выше упомянутую интердискурсивную составляющую, связанную с необходимостью осмыслить представленные события в философском, социологическом, психологическом ключе. Экспериментальность дилогии М. Шелли, как и романа Дефо, их инновационность связаны с актуальной и сегодня задачей исследования природы человека, оказавшегося в критической, экстремальной ситуации. Об этом романы Г. Грина, У. Голдинга, Д.Фаулза и, пожалуй, большинства

современных английских писателей. Лексема «Visitation» – «испытание», она же – кара Господня, синонимически примененная Дефо к пандемии чумы, фигурирующая и в номинации романа, аккумулирует его универсально философскую смысловую проекцию, общую для романов дилогии.

Второй роман дилогии М. Шелли «Последний человек» отличает общая поэтологическая экспериментальность ДИЛОГИИ универсальность его смысла: автором ведется художественное, не лишенное вместе с тем и научной окраски, исследование пределов цивилизационных возможностей общества. Как и Дефо, Шелли повествует о разнообразных судьбах людей, трагически и невольно вовлеченных в апокалипсический жизненный «сценарий»: это индивидуальные истории Джульетты и Люси, старой крестьянки, коллективная история армии мародеров. Экстремальные обстоятельства выявляют позитивные и отрицательные свойства человека. Художественное впечатление тотального одиночества Вернея в конце романа Дефо «Робинзон Крузо». углубляется благодаря аллюзии на роман Вернея (как и Монстра) тотальное, вселенское – Одиночество единственный и последний выживший на планете человек, в силу чего ощущает себя гораздо более одиноким, чем герой Дефо, у которого, вопервых, был Пятница, а во-вторых, гипотетическая возможность коммуникации с населенным людьми материковым миром за пределами одинокого острова. В романе М. Шелли Верней констатирует: Робинзон «был счастливее меня. <...> Он знал, что за океаном, опоясывающим его одинокий остров, живут тысячи других людей, которым светит то же солнце, что и ему» (Здесь и далее – пер. 3. Александровой) [Shelly 1998: 448]; [Шелли: https://itexts.net].

Как отмечает Е.С. Куприянова, знаменитый роман Д. Дефо «Жизнь и удивительные приключения Робинзона Крузо» по праву считается «одним из ранних и в то же время наиболее ярких примеров художественного воплощения идей о практическом опыте как единственном источнике

человеческого познания (Д. Локк). <...> Впоследствии Руссо воспринимал Робинзона Крузо как пример "естественного воспитания"» [Куприянова 2010: 377]. Не удивительно, что и в произведении М. Шелли отражаются размышления по поводу теорий Руссо, однако в дилогии они окрашены в полемические тона. Мэри Шелли в романе о Франкенштейне убеждает читателя в утопичности существования «естественного человека», в данном случае искусственно созданного в цивилизационных условиях современного общества, порядок жизни в котором он вынужден соразмерять с действующими законами, правилами, установлениями. Это же определяет и движение текста во втором романе дилогии от утопии к антиутопии.

Заметим, что трактовка комплекса проблем, сопряженных с теорией «естественного человека», в дилогии М. Шелли корреспондируется не столько с доминирующими в просветительской идеологии XVIII века концепциями Руссо и Вольтера, сколько с ее маргинальной модификацией, принадлежащей маркизу де Саду. «Объяснение человеческой сущности через "природное обоснование", узаконившее <...> "природные" инстинкты», неизбежно связывало просветительскую мысль с апологией тела и «метафизической Зла дилеммой Добра (божественного / дьявольского), приоритетность доброго (божественного) начала далеко не очевидна. <...> Маркиз де Сад дал мировой культуре еще одну модификацию модели "естественного человека", показав его "потаенный лик" (А.Н. Таганов). Оставаясь маргинальной в рамках эпохи Просвещения, "садическая" модель оказывается в фокусе художественной антропологии» [Куприянова 2010: 377].

Шелли соединяет принцип исповедальности и документальности повествования, привнося в роман и автобиографическое начало, сквозящее в центральном образе Элизабет Лавенца, связывающим два романа дилогии. Отмечается внешнее сходство прототипа и героини. Эти черты отражаются в описании внешности — характерологическом портрете женского персонажа, присутствующем в «Последнем человеке»: «Деятельная и энергичная, она

вместе с тем способна была на необычайно сильные чувства и умела глубоко и преданно любить. Никто не любил свободу больше, чем она, и при этом никто не выказывал большей готовности уступить чужой воле или прихоти. Она обладала не только богатым воображением, но и редким прилежанием» [Шелли: https://itexts.net].

Вымышленное имя героини, как и других прототипичных персонажей (Адриана и лорда Раймонда, прототипами которых исследователи считают П.Б. Шелли и лорда Байрона) объясняется тем, что события драматической жизни автора были еще слишком близки, не сглажены временной дистанцией, а поэтому и слишком болезненны для писавшего дилогию автора. Однако здесь таились инновационные черты дальнейшей перспективы развития автобиографического жанра. Они связаны с его беллетризацией и нашли воплощение в произведении Гертруды Стайн «Автобиография Элис Би Токлас» (1933), а на рубеже XX – XXI вв. – у Питера Акройда. В его романах биографический трансформированный жанр представлен беллетризованными биографическими произведениями, посвященными великим писателям, ученым и философам прошлого, но и новыми жанровыми моделями – так называемыми «биографиями места» (романы о Лондоне, Темзе и др.). Мэри Шелли, описывая точные маршруты перемещений своих персонажей по Европе в двух романах дилогии, создавая живописные картины швейцарских гор или шотландских озер, прокладывает путь выше означенной модели «биографии места».

Отмеченные выше особенности дилогии определяют необходимость дальнейшего специального обращения к вопросу о жанровом своеобразии входящих в нее романов М. Шелли.

1.4. Полижанровость дилогии М. Шелли

В предисловии ко второму изданию Мэри Шелли высказывает перспективную мысль, перекидывающую мостик в современную эпоху интертекстуальности: «...сочинители не создают своих творений из ничего, а всего лишь из хаоса; им нужен, прежде всего, материал; они могут придать форму бесформенному, но не могут рождать самую сущность. Все изобретения и открытия, не исключая открытий поэтических, постоянно напоминают нам о Колумбе и его яйце» [Shelly 1985: 7].

В связи с интересующей нас научно-фантастической проекцией романа М. Шелли возникает вопрос о его жанровой специфике, до сих пор не получившей однозначного толкования. Определяя жанровое своеобразие произведения М. Шелли, исследователи шли разными путями: кумулятивным, создавая и наращивая цепочку признаков жанровых разновидностей, или же выбирая доминирующие, отдельные, на ВЗГЛЯД ученого, характеристики. Таким образом, к настоящему времени возник значительный разброс мнений суждений ЭТОМУ вопросу, ПО нуждающийся систематизации.

1.4.1. Элементы готического и эпистолярного романа в произведении М. Шелли «Франкенштейн, или Современный Прометей»

Роман М. Шелли чаще всего вслед за определением Вальтера Скотта называли *готическим*, на что есть указание в самом тексте: Монстр в заключительном эпизоде романа представляется Уильяму жутким вампиром, который вырвался из гроба в яростном желании все уничтожать. Роднит роман с готикой наличие тайны, а также спецификация топоса (уединенная комнатка на чердаке, отделенная от всех других помещений галереей и лестницей); суточные темпоральные определители (Виктор Франкенштейн

завершает свою работу ненастной ноябрьской ночью); превалирование такой эмоции, как ужас, который внушали производимые работы по созданию монстра, и далее – нарастание страха и ужаса под влиянием деяний Монстра. Связанная с Монстром пейзажная оркестровка, в которой доминирует дисгармоничность, усилена леденящей атмосферой описываемых в романе экзотических Северных ландшафтов. В хронологически более ранних главах Монстр скрывается и в безлюдной дикой местности среди пустынных гор Монтанвера с поваленными деревьями (то расщепленными, то согнутыми), с мрачными силуэтами сосен. Эти образы корреспондируются с видом страшилища и его лишенными соразмерности устойчивыми, характерными приметами (гигантский рост, длинные волосы, огромные ноги и руки, тело, цветом и видом напоминавшее мумию). Все это, безусловно, роднит произведение М. Шелли с готикой.

Однако роман свидетельствует и об эволюции, заметном преобразовании готической традиции. Б.Р. Напцог считает его «примером диалектического развития "готики"» [Напцог 2016: 41, 361].

Действие в романе М. Шелли перемещается из замка — характерного топоса готического романа периода его расцвета — в закрытое пространство потаенного кабинета ученого, а в более поздних главах романа — в удаленную шотландскую лачугу мало населенного, пустынного места, отделенного водным пространством озера от остального мира. Под влиянием научнофантастического сюжета меняется и поэтика готического кладбищенского пространства — источника получаемых для экспериментов мертвых тел. Молодой ученый признается, что кладбище для него — всего лишь место упокоения мертвых тел, добыча червей.

Вальтер Скотт ввел градацию готических романов, первая группа которых включает «объяснимое сверхъестественное», во второй же наличие инфернальных сил не получает рационального толкования [Скотт 1965: 602 – 621]. Эта классификация представляется современным исследователям

оптимальной, она была поддержана значительным рядом ученых, в числе которых Эл. Гоуз [Gose 1972: 20], Р.И. Ле Тельер [Le Tellier 1980: 229], С.А. Антонов [Антонов 2000: 43 – 45], Н.В. Водолажченко [Водолажченко 2008: 15], Е.П. Зыкова [Зыкова 2004: 11], Л.С. Макарова [Макарова 2001: 103], В.Я. Малкина [Малкина 2001: 52 - 53], А.А. Чамеев [Чамеев 2004: 23], Ю.Б. Ясакова [Ясакова 2002: 208] и др. В прозе М. Шелли можно обнаружить существование названных двух моделей. Устойчивость интереса к готике и ghost story как ее жанровому ответвлению подтверждает эссеистика и новеллистика М. Шелли, писательницы, которая была знакома с романами М.Г. Льюиса и Энн Рэдклиф. В эссе «О призраках» («On Ghosts») М. Шелли пишет: «Ряд "современных примеров" я завершу историей, поведанной М.Г. Льюисом» [Шелли 2016: 266]. И более того – саму историю М.Г. Льюиса о «короле кошек», записанную П.Б. Шелли в так называемом «Женевском дневнике», Мэри Шелли включает в свое эссе в изложении, близком к дословному. Эссе было написано в 1823 году, а вышло в печати в марте 1824 года в известном ежемесячном издании «London Magazine». Сам же «Женевский дневник» был опубликован много позднее – в 1840 году. Новелла М. Шелли «Наследник Мондольфо» («The Heir of Mandolfo») была написана ранее, предположительно в середине 1820-х годов (рукопись ее долго оставалась неизвестной, но лишь в 1870-е гг. была обнаружена в бумагах английского писателя-романтика Ли Ханта и опубликована в январе 1877 г.. Новелла корреспондируется с «Удольфскими тайнами» (1704) Энн Рэдклиф, а художественные особенности новеллы – с этим и другим ее готическим романом («Итальянец, или исповедальня кающихся, облаченных в черное», 1796 г). С.А. Антонов комментирует эти пересечения с произведениями Рэдклиф следующим образом: «<...> к ним восходят, в частности фамилия Мондольфо (фонетически перекликающаяся с названием замка Удольфо) и имя Лудовико, места действия (Неаполитанское королевство и Апеннинские горы), ситуация насильственного разлучения ЮНЫХ возлюбленных,

вступивших в мезальянс, а также похищения и заключения девушки в уединенный дом на побережье» [Антонов 2016: 468].

Датировка новелл, эссе и романа «Франкенштейн» свидетельствуют об устойчивости интереса М. Шелли к готике, на основе которой и выкристаллизовался замысел романа о Франкенштейне в ставшую знаменитой бурную ночь в имении Диодати.

Наряду с готическим определением романа «Франкенштейн, или Современный Прометей» его называют эпистолярным готическим романом. Проведя анализ существующих концепций эпистолярного романного жанра, О.С. Рогинская приходит к обоснованному выводу: «<...> эпистолярный роман — это роман в эпистолярной форме и одновременно роман с эпистолярным сюжетом» [Рогинская 2002: 35]. Периодом доминирования этой одновременно документальной и литературной формы жанра в западноевропейской литературе считаются 1740-1780 годы. Вместе с тем в силу ее несамодосточности, она, как никакая другая, тяготеет к смешению, синтезу с разнообразными жанровыми моделями [Там же: 43], что и демонстрирует роман о Франкенштейне М. Шелли.

Связь жанровых особенностей «Франкенштейна» с эпистолярным романом обнажена в тексте не случайно – об этом сигнализируют выделенные крупным шрифтом их номинации: ПИСЬМО ПЕРВОЕ и аналогично последующие три, с четко обозначенными границами этих жанрово обособленных текстовых включений. Однако наличие этих эпистолярных включений требует уточнений жанровой атрибуции художественного текста романа как целого. Очевидно, что нарратологическая структура произведения предстает в эпистолярном обрамлении. Роман начинается с номинированных и выделенных особым шрифтом четырех писем Роберта Уолтона. Они разные по содержанию и маркировке. Первое содержит сведения о начале предприятия Уолтона, жажде открытия новых земель («проложить северный путь» «в никому не ведомые края и пройтись по земле, где еще не ступала

нога человека», «свершить нечто великое» [Шелли 2016: 25]), о его научных целях: стремлении «открыть секрет дивной силы, влекущей к себе магнитную стрелку, а также проверить множество астрономических наблюдений» и стоящую за этим побудительную причину — «открытие неведомого» [Там же: 19]. Содержит оно и биографические сведения, раскрывающие замысел этого предприятия, выбор между научным и художественным предназначением: между математикой, медициной, физическими науками и «храмом, посвященным Гомеру и Шекспиру» [Там же: 20]. Выбор между наукой и поэтическим предназначением сделан в пользу науки.

Во втором письме Уолтон описывает практические приготовления к экспедиции, что создает основу достоверности восприятия последующих событий. Из письма мы узнаем, что Уолтону 27 лет, он описывает и состав участников опасного морского путешествия, останавливая внимание на характеристике помощника («человек на редкость отважный предприимчивый» [Там же: 23]) и особенно – капитана (известен «как сердечной добротой, так и умением заставить себя уважать и слушаться» [Там же: 24]). Письмо добавляет к первому, определяющему модальность «научного дискурса», «любовь к чудесному и веру в чудесное», придающую модус художественности описанию задуманного Уолтоном предприятия, усиленному поэтической аллюзией на «Старого Морехода» Кольриджа: «Свою страстную тягу к опасным тайнам океана я часто приписывал влиянию этого творения наиболее поэтичного из современных поэтов» [Там же: 25].

Третье письмо лаконично-информативно, поскольку с путешественниками «не произошло ничего настолько примечательного, чтобы об этом стоило писать» [Там же: 26].

Первые два письма оформлены по эпистолярным каноническим правилам: с указанием адресата («В Англию, м-с Севилл»), места и даты отправки (в первом — Санкт-Петербург, 11 дек. 17... г.; во втором — Архангельск, 28 марта 17... г.). Оба письма подписаны традиционно:

«любящий тебя брат Роберт Уолтон». Читатель еще не знаком с персонажами романа, поэтому в письме важно обозначение родственных связей автора письма и адресата: необычные события и реакция на них доверяются очень близкому человеку — сестре. В третьем и четвертом письмах традиционно обозначен адрес и адресат, однако в третьем письме — подпись сухая и лаконичная в виде монограммы, что соответствует малой информативности послания; она сопровождена замечанием «пора кончать», подчеркивающим обострившийся динамизм развивающихся событий.

Четвертое письмо также содержит традиционные сведения об адресате и дате в начале письма, однако от моножанровых предыдущих писем отличается своей структурой и отсутствием подписи. Заметим, что отсутствие подписи в четвертом письме способствует его плавному переходу и слиянию с судовым журналом, а последнего – с дневниковыми записями, что позволило сохранить темпоральную маркировку и одновременно открыть путь романной нарративной поэтике. Таким образом, в романе наблюдается сосуществование эпистолярного, дневникового жанров, записок судового дальнейшего типично романного повествования. Оно оказывается заключено в рамки записанной Уолтоном истории Франкенштейна – в повесть его жизни и судьбы, связанной с дерзновенным замыслом создания человеческого существа. Первые две записи, органично продолжающие четвертое письмо, содержат темпоральные пометы в их начале, как письма и дневниковые записи, предваряя манускрипт Уолтона – рукопись повести Виктора Франкенштейна, записанной по следам услышанного повествования из собственных уст Франкенштейна. Достоверность этих записей усилена реалистическими деталями процесса рассказывания: описанием «звучного голоса», «выразительных движений его исхудалых рук» и «лица, словно озаренного внутренним светом» с печально и ласково глядящими на слушателя (Уолтона) блестящими глазами [Там же: 35]. Последующий текст романа, представленный Уолтоном как манускрипт истории, рассказанной

Франкенштейном и записанной с его слов по возможности более точно Уолтоном, представляет традиционное романное повествование, разбитое на главы.

Сохраняя память жанра и память термина, эпистолярные включения в романе М. Шелли играют обрамляющую и структурирующую роль, замыкая повествование в единое текстовое пространство, вызывая интерес к ретроспективно представляемым событиям, давая старт развитию его сюжета и фабулы, они способствуют созданию интимизации и достоверности повествуемого, углубленности психологизма. Кроме того, открывается пространство для двойного (и более) авторства наррации: создательница романа идентифицируется с автором письма, что открывает возможности для смены автора, в дальнейшем развитии передоверяющего повествование Виктору Франкенштейну и его искусственному созданию [Павлова 2011: 130]. Структура текста, таким образом, не просто усложняется благодаря отношениям повествующего и повествуемого, но приобретает многообразие проекций: социально-философских, этически-нравственных, и далеко не в последнюю очередь психологических, научно-дискурсивных.

Письма появляются не случайно — они играют важную роль в оппозиции: вымышленность / подлинность. Учитывая необычайность описываемых событий, они выполняют определенную функцию: создают и поддерживают впечатление достоверности происходящего.

Как уже отмечалось, расцвет жанра эпистолярного романа происходит в XVIII в., когда и формируется его модель с присущими ей жанровыми чертами и характеристиками. Угасание эпистолярного романа, его клиширование и неизбежно связанные с этим процессом видоизменения приходятся на период конца XVIII – первую треть XIX в. Теряя популярность, большая эпистолярная форма уступает место малой прозе. Напомним, что не случайно историю Франкенштейна М. Шелли исследователи вслед за автором нередко именуют повестью: М. Шелли определяет свой роман в отличие от

принятой в английской традиции номинации романных разновидностей (romance или novel) как tale, что наиболее близко к русскоязычному варианту повесть. Применительно к произведению М. Шелли, если и принимать это определение, то с непременным уточнением — романическая повесть, или повесть романного типа.

В контексте определения особенностей эпистолярных включений в произведение М. Шелли для нас важно авторское свидетельство, поскольку оно сигнализирует об отходе от жанра эпистолярного романа как такового. O.C. Рогинская трансформации отмечает как один ИЗ признаков эпистолярного жанра резкое сокращение его объема: «"роман классический, старинный, отменно длинный, длинный, длинный, нравоучительный и чинный" превращается в эпистолярные повесть, рассказ или новеллу, состоящие из небольшого количества писем, вплоть до одного письма» [Рогинская 2002: 6]. Роман как художественное целое, утрачивая эпистолярную жанровую форму как таковую, может сохранять формальные черты эпистолярного жанра, его сюжетики, сюжетно-фабульное присутствие, однако, что важно, уже в форме фрагмента.

Именно так и происходит в произведении М. Шелли. Наиболее важные жанровые изменения, свидетельствующие об отходе от эпистолярного жанра и не позволяющие отнести роман к такой моножанровой характеристике, демонстрирует последнее, четвертое письмо из начальных писем. Оно состоит из нескольких разновременных фрагментов, так как писалось в несколько приемов и в разные дни: 5, 13 и 19 августа 17... года. Датировка их, скорее, напоминает дневниковые записи, поэтому отсутствует и традиционное для обращение, письма как И каноническое оформление эпистолярного завершения. В письме есть и номинация других иножанровых включений одной например, записки В судовом журнале, что, \mathbf{c} стороны, корреспондируется с авторским жанровым определением текста произведения как повести, повествования о происшедшем. С другой стороны, датировка

внутри письма, сама манера изложения, далекая от соответствующего сухого, делового, официального типа безличного традиционного повествования, фиксирует не только события, но и эмоционально психологическую реакцию писавшего, как это свойственно дневнику. Заметим в этой связи, что такие особенности четвертого письма корреспондируются именно с дневниковыми характеристиками – лаконичными заметками путешественника в структуре основного текста романа. Они выполняют и предуведомительную функцию, определяя, например, содержание XIX главы, повествующей о перемещении Швейцарии (чаще всего упоминается Виктора по Женева, также перемещения Монстра по швейцарским горам), Германии (Ингольштадт – место учебы и начало научной деятельности Виктора, место обитания семьи Де Лэсси, где в уединенном помещении находит тайный приют Монстр), Англии (более подробно – Оксфорд), Шотландии (Эдинбург и одинокий остров системы Оркнейских островов), Ирландии (эпизод гибели Клерваля), путешествия по Рейну, Средиземному и Черному морям, а также по Северным территориям в погоне за преследуемым и ускользающим монстром. Эти части отмечены «хронотопами – "странствия" – "путешествия", "пути" – "дороги", "встречи", "кризиса или жизненного перелома"» [Напцог 2016: 352].

Аналогичное сращение повествования с поэтологическими элементами дневника путешественника можно наблюдать и во втором романе дилогии, включающем глобальный охват перемещений главного героя Вернея.

Сращение письма и дневника с судовыми записями можно наблюдать и в завершающих роман письмах Уолтона. «Взаимодействия письма как жанра с другими формами перволичного повествования, в первую очередь, дневником и мемуарами» О.С. Рогинская справедливо считает одним из признаков размывания эпистолярного жанра, сохраняющего, однако, память о нем в иных формах присутствия в художественной прозе: произведение М. Шелли насыщено письмами, фигурирующими не как выделенные жанровые фрагменты, НО уже как вставные тексты, помеченные кавычками,

отличающиеся сменой повествователя, а также в виде писем, содержание которых дается в пересказе их получателем [Рогинская 2002: 6].

Наряду с эпистолярными включениями в романе присутствуют письма в лаконичном пересказе адресата. Письмо от Клерваля, обусловливающее дальнейшее движение сюжета и мотивирующее отъезд Франкенштейна с уединенного острова, дается в предельно сжатом изложении. Н.А. Фатеева характеризует такого рода интертекстуальные включения как «текст о тексте», как метатекстуальный пересказ и / или комментирующую ссылку на претекст, относя их к имплицитной метатекстуальности. В роли претекста выступает оригинал пересказываемого ИЛИ цитируемого письма. «Метатекстуальность, или создание конструкций "текст о тексте", – пишет исследовательница, - характеризует любой случай интертекстуальных связей, поскольку <...> все они выполняют функцию представления собственного текста в "чужом" контексте» [Фатеева 2012: 142].

Помимо предуведомляющей оно играет детерминирующую роль, поэтому не нуждается в пространном представлении и изложении. Клерваль в письме умолял присоединиться к нему: «Он писал, что там, где он находится, он проводит время впустую; друзья, которых он приобрел в Лондоне, в своих письмах [здесь и ниже выделено нами. – А.Щ.] просят его вернуться, чтобы закончить переговоры, начатые ими по поводу его путешествия в Индию. Он не может больше откладывать свой отъезд; а так как вслед за поездкой в Лондон должно состояться, и даже скорее, чем он предполагал, более длительное путешествие, то он умолял меня побыть с ним возможно больше времени. Он настойчиво просил меня покинуть мой уединенный остров и встретиться с ним в Перте, чтобы затем вместе ехать на юг. Это письмо заставило меня немного очнуться, и я решил покинуть остров через два дня» [Шелли 2016: 191].

Важна в романе интимизирующая роль письма, поддерживающая любовную коллизию произведения. Письмо Элизабет в XXII главе – это

повествование об истории зарождения отношений между Виктором и ею, описание чувства, признание в любви: «Милая, любимая Элизабет! Я читал и перечитывал ее письмо; нежность проникла в мое сердце и навевала райские грезы любви и радости; но яблоко уже было, и десница ангела отрешала меня от всех надежд. А я готов был на смерть, чтобы сделать ее счастливой» [Там же: 213]. Поскольку эта линия романа важна для характеристики внутреннего мира персонажей, послание Элизабет, приоткрывающее мир чувств, лирических переживаний и взаимоотношений с Виктором, приведено как пространная цитата — обособленный вставной текст, заключенный в кавычки, которые наряду со сменой автора-повествователя сигнализирует о границах и жанровых особенностях вставного текста письма. Поскольку чувство любви затрагивает персонажную пару, то вводится и описание восприятия письма адресатом. Таким образом, между вставным текстом и текстом романа устанавливаются диалогические отношения.

Вставные эпистолярные тексты выступают не только как детерминанты сюжетных поворотов и психологических коллизий, они способствуют и определению темпоральных координат. Судья в ходе расследования дела об убийстве Клерваля обнаруживает в бумагах Виктора письма отца. Пытаясь установить личность подлинного убийцы, судья незамедлительно написал письмо в Женеву. Он констатирует, обозначая темпоральные параметры, что после отправки письма прошло около двух месяцев.

помимо атрибутированных писем, романе, есть упоминания эпистолярных разновидностей, авторы которых анонимны, поскольку не входят в круг поименованных персонажей романа и не играют определяющей сюжетно-фабульной или поворотной роли его организации: рекомендательные письма, адресованные самым выдающимся английским естествоиспытателям, которые взял с собой Виктор, отправляясь в Англию и Шотландию в связи с предстоящей работой по созданию подруги для Монстра; письмо-приглашение посетить Перт от человека, который прежде

бывал их гостем в Женеве. Авторство письма в данном случае неважно, важен содержащийся в нем информационный посыл.

Видоизменяясь, эпистолярный жанр уступает текстовое пространство наррации, расширяющейся в объеме и характерной для романного повествования. Однако, разнообразя формы своего присутствия произведении, письмо выполняет многообразные функции уже как вставной текст. Так, четвертое письмо тяготеет по форме к интригующему романному зачину, создавая переход от эпистолярного введения к неспешному романному повествованию: «С нами случилось нечто до того странное, что я должен написать тебе <...>. В прошлый понедельник (31 июля) мы вошли в область льда, который почти сомкнулся вокруг корабля, едва оставляя нам свободный проход. Положение наше стало опасным, в особенности из-за густого тумана. Поэтому мы легли в дрейф, надеясь на перемену погоды» [Шелли 2016: 27]. Согласно В.Н. Топорову, перед читателем возникает «скорее эпистолярная хроника жизни» [Топоров 2007], дающая старт романному повествованию, которое и составляет основной массив текста, разбиваемый на главы с их последовательной нумерацией, что не позволяет номинировать моножанровое определение романа – как исключительно эпистолярное.

Письма от отца (о гибели Уильяма) и от Элизабет (история Жюстины) не только сами являются вставным тестом, но и содержат внутри эпистолярного жанра рассказанную историю: пространные повествования о гибели Уильяма и повесть – историю жизни и гибели осужденной и казненной, но невиновной Жюстины. По характеру изложения внутри особенно помещенные писем истории близки романному повествованию, определяя единство нарративной стратегии вставного и принимающего романного текстов.

1.4.2. Проблемы атрибуции романа М. Шелли как романа-притчи

Ряд исследователей, среди которых заметное место принадлежит и И.Н. Павловой, автору диссертации «Романы Мэри Шелли "Франкенштейн" и "Последний человек" как философско-эстетическая дилогия», склонны к жанровой атрибуции дилогии как романа-притчи. На наш взгляд, подобная оценка представляется дискуссионной, поскольку «однополюсное» определение «Франкенштейна» и «Последнего человека» в русле романа-притчи влечет за собой сужение жанровых горизонтов дилогии, не вполне охватывая соотнесенность его с особенностями поэтики текста романов Мэри Шелли.

Общеизвестно, что притча – изначально устный жанр, для которого характерна связь события или явления с неким универсальным смыслом и дидактической составляющей. Жанрообразующие признаки классической нарратора следующие: условного опора на устную запрограммированность и свернутость сюжета, направленного на раскрытие особенностями мысли героя; связанная притчевой неразработанность характеров; установка на дидактичность и др. [Тамарченко 2008: 187 – 188]. Кроме того, заметим, что чем ближе к XIX веку, тем более притча заявляет о себе как литературный (авторский) письменный жанр, выражающий, в отличие от канонического, своеобразие художественного сознания автора. Из всего многообразия притчевых составляющих в произведении М. Шелли можно выделить только текстовую установку на создание усиленного философского универсального смыслового контекста дилогии.

Говоря о романе-притче, то есть, имея в виду синтез притчи с иными литературными жанрами — романом в особенности, необходимо учитывать очевидные изменения в системе жанрообразующих признаков. Ситуация, когда притча проникает в структуру текстов, имеющих собственную

жанровую основу (роман, повесть или пьеса), приводит к созданию «синтетического жанра», черты которого \mathbf{c} уверенностью ОНЖОМ констатировать в романах М. Шелли: притча психологизируется, утрачивает определяющей обретает нарратора как доминанты, черты фрагментированности, утрачивая цельность и целостность структуры, дуальность построения (универсальная истина – пример, иллюстрирующий ee).

С другой стороны, относя роман М. Шелли к притче, исследователи, возможно, ориентируются на очевидную в последние десятилетия тенденцию не столько терминологического, сколько метафорического использования дефиниции «притча». В связи с этим в одних случаях отмечается размывание жанровых границ в условиях, когда к притче относят любые условные формы — метафорические, символические, фантастически окрашенные философские обобщения. В других — акцентируется содержательный уровень, тогда как поэтологический остается вне поля зрения, что также приводит к размыванию жанровых границ. В итоге, как нам представляется, речь зачастую идет не столько о жанровом синтезе, сколько о соположенности различающихся как по времени происхождения, так и поэтике, жанров.

В современном литературоведении сложилась ситуация «притии без границ», когда вводятся ответвления жанрового понятия: роман-притиа, драма-притиа, повесть-притиа и др. Они, скорее всего, также метафорические. Перед исследователем нередко предстает не роман-притиа как таковой, а скорее притичевый роман или же роман с притичевыми чертами, что создает возможность притичевого прочтения произведения, не отменяя возможностей иных вариантов жанровой атрибуции текста, а, скорее, — дополняя и расширяя их. Думается, что романы Мэри Шелии дают больше оснований говорить о наличии отдельных притичевых черт, или о возможности притичевого прочтения произведения, чем о жанре романа-притии как таковом.

Итак, атрибуция произведения М. Шеллли как романа-притчи, как и возможные другие, не отражает всего спектра жанровых признаков, характеризующих анализируемую дилогию, в числе которых, как уже отмечено нами, готическая проза, научная фантастика или «научная беллетристика», антиутопия, философский, социальный, биографический роман / роман воспитания, нравоописательный роман и др. Заметим, что И.Н. Павлова в своем исследовании неоднократно обращает внимание на полижанровость дилогии Мэри Шелли, с чем невозможно не согласиться: «Таким образом, мы можем сделать вывод о том, что <...> романы Мэри Шелли могут рассматриваться как пример жанровой синтетичности, обусловленной происходившим в конце XVIII — начале XIX вв. в английской литературе "размыванием" установленной классицистами жанровой системы» [Павлова 2011: 106].

В дилогии Мэри Шелли, на наш взгляд, можно обнаружить немало других, отличных от притчи, принципиально новых черт. Это – ориентация на художественную достоверность И документальность (отмечаемое исследователями использование эпистолярной, дневниковой форм, тройной пересказ событий Франкенштейном, Уолтоном и Монстром), социальная острота, сюжетная развернутость И сюжетная завершенность, изображении персонажей, «характерологичность» многозначность философско-символического смысла, связанная с выделением плана не только персонажных, но и авторских идей, что оттеняется мифологическими и литературными аллюзиями и др.

1.4.3. Дилогия М. Шелли в контексте развития научно-фантастического жанра

Помимо готических, эпистолярных или притчевых черт в произведении М. Шелли исследователи отмечают и жанровые признаки философского, нравоописательного, социально-психологического и – не в последнюю очередь – научно-фантастического романа. Определяя природу романной дилогии М. Шелли как полижанровую, на наш взгляд, правомерно выделить определяющую жанровую парадигму, того, исходя ИЗ какое ИЗ определений является наиболее востребованным вышеприведенных продуктивным в дальнейшей перспективе литературного процесса. Жанровая дефиниция «Франкенштейна» Мэри Шелли как произведения с доминантой science fiction подтверждают высказывания известных прозаиков XX века и творческие пересоздания романа. В пример можно привести высказывания Брайана Олдисса о «Франкенштейне» М. Шелли и написанный им роман «Освобожденный Франкенштейн» («Frankenstein Unbound», 1973), а также суждения Питера Акройда и его роман «Журнал Виктора Франкенштейна» («The Casebook of Victor Frankenstein», 2008), на связь которого с научной фантастикой претекста, помимо прочего, указывает само присутствие в названии определения «The Casebook» – «журнал ученого».

И.Н. Павлова справедливо замечает, что «до определенной степени роман Мэри Шелли обладает признаками научной беллетристики» [Павлова 2011: 97], однако усматривает недостаточность жанровых признаков science fiction, связанных «подробности научного cтем, что открытия Франкенштейна остаются за рамками произведения», а «в основе романа лежит не наука, а метафизика и оккультизм» [Там же: 98 - 99]. Тем не менее, заметим, что Виктор Франкенштейн в романе Мэри Шелли совершает трудный путь к философскому знанию, который лежит через постижение отвергаемых им учений средневековых мистиков и алхимиков – Агриппы Неттесгеймского¹⁶ и знаменитого врача и естествоиспытателя XV века Парацельса. Их труды вызывают интерес Франкенштейна в 13-летнем возрасте, в студенческие же годы приходит ясное осознание того, что «положения Агриппы были в свое время полностью опровергнуты и заменены новой научной системой, более основательной, – ибо мощь старой была призрачной» [Шелли 2016: 45].

Пафос экспериментов Франкенштейна связан именно с научным овладением тайнами природы («естественные науки стали моей судьбой», — признается Виктор). Он говорит: «... Идя по проложенному пути, я вступлю затем на новый, открою неизведанные еще силы и приобщу человечество к глубочайшим тайнам природы» [Там же].

Отсутствие детального научного описания «оживления» Монстра (оно появится в XXI веке в авантексте Питера Акройда) можно объяснить тем, что романе M. Шелли присутствуют черты неокрепшего, еще сформировавшегося конца, становящегося жанра science ДО Становящийся жанр охотно допускал, как отмечают исследователи, смесь науки и оккультизма, он был открытым и для готики. Последнее характерно, к примеру, и для прозы Э. По. Произведения же Роберта Луиса Стивенсона («Странная история доктора Джекилла и мистера Хайда», 1886), как и романы «классика научной фантастики» Герберта Уэллса («Остров доктора Моро», 1896, «Человек-невидимка», 1897), как известно, ждали читателей и исследователей впереди, на излете XIX века.

Рубеж XVIII — XIX столетий характеризовался процессом взаимодействия и взаимовлияния естественных и гуманитарных областей знания. Это связано с тем, что «на протяжении всего столетия не ослабевают философские дискуссии о природе человека. Новые жизненные реалии доказывали несостоятельность теории Шефтсбери о врожденной добродетели, присущей человеку. Доминирующая эмпиристическая психология Локка <...>

¹⁶ Агриппа Неттесгеймский - ученый-алхимик, писатель, врач, натурфилософ, оккультист, астролог и адвокат, живший в XVI веке.

не оставляла места для теории бессознательного, иррациональных проявлений чувства вины, <...> загадочных страданий и боли», – пишет С. Прикетт. [Prickett 1979: 30]. Н.А. Соловьева отмечает: «Новые формы мышления обогащались гуманизацией естественнонаучного знания, а главное, обмен мыслями происходил на разных уровнях – письменном (журналы и пресса в целом, столь многочисленные и разнообразные в Англии) и устном (в кофейнях, пабах и интеллектуальных сообществах)» [Соловьева 2008: 9]. Происходил и обратный процесс насыщения художественного текста естественно-научными знаниями В гносеологическом процессе на «базисного художественного постижения мира почве восприятия вселенной как мира, основанного на вероятности» [Рыльщикова, Худяков 2011: 35].

Б.Р. Напцог, анализируя роман о Франкенштейне, делает вывод о весьма значительных научных познаниях его автора: «Научная информация, представленная в романе "Франкенштейн", убеждает в широкой эрудиции автора и в его глубоком проникновении в разнообразный научный материал. М. Шелли тщательно изучила труды европейских ученых Ж.О. Ламетри, М. Малпиги, Дж. Пристли, Л. Лавуазье, Э. Дарвина, Х. Дэйви и др., связанные с различными научными сферами, и старается отразить те направления современных знаний, которые могли бы привлечь начинающего ученого Виктора Франкенштейна» [Напцог 2016: 360].

Как уже отмечалось выше, с именами Мэри Шелли и Полидори связано зарождение двух жанров, получивших существование и дальнейшее развитие в истории литературы вплоть до нашего времени: научной фантастики и вампирологии. И это не случайно: как проницательно отметила М. Шелли, «творчество состоит в способности почувствовать возможности темы и в умении сформулировать вызванные ею мысли» [Shelly 1985: 7].

Каждый из современных исследователей, обращающихся к научной фантастике, вынужден анализировать сложившуюся вокруг фантастической и

научно-фантастической литературы терминосферу в силу существующего разброса номинаций и появления разветвленной цепи их разновидностей и определений.

В.В. Скворцов связывает появление термина the fantastic в английском литературоведении с именем Ричарда Говарда. Последний сделал перевод с французского на английский язык книги Ц. Тодорова «Введение в фантастическую литературу» («Introduction à la literature fantastique», 1970). Автор перевода присвоил этой книге не совпадавшее с французским оригиналом заглавие – «The Fantastic: A structural approach to a literary genre» (1973), которое, однако, ввело в научный оборот жанровую номинацию фантастика [Скворцов 2014: 133]. По справедливому и опорному суждению Цветана Тодорова, фантастику отличает то, что «присущее всей литературе оспаривание границ между реальным и ирреальным» в ней «происходит совершенно эксплицитно и оказывается в центре внимания» [Тодоров 1997: 126]. Французский философ, семиотик и теоретик структурализма выделил три жанровые разновидности в предложенной им типологии фантастической литературы: «Необычное в чистом виде», «фантастическое необычное» и «фантастическое чудесное». Однако нельзя не согласиться с мнением известной российской исследовательницы И.В. Головачевой, отметившей, что «данная классификация фантастической литературы, хоть и прославилась своей оригинальностью, выразившейся в отказе от традиционного разделения тематическому принципу, неудобной в жанры но оказалась употреблении и потому не прижилась в практике фантастиковедения» [Головачева 2014: 34].

Роже Кайуа мотивирует специфику этого особенного вида литературы нарушением «общепринятого порядка» благодаря «вторжению» в повседневность и «фактический мир» «чего-то недопустимого, противоречащего его незыблемым законам», что не является, однако, «тотальной подменой реальности миром, в котором нет ничего, кроме чудес»

[Кайуа 2006: 110 – 111]. Именно это определение считается более применимым к готике и фэнтези. «Что до научной фантастики, то она построена, – замечает И.В. Головачева, – с одной стороны, на незыблемых законах фактического мира, a c другой, на новых законах контрфактического, придуманного иного мира, но связанного с привычной реальностью» [Головачева 2014: 37]. Опираясь на работы канадского профессора Д.Р. Сувина, российская исследовательница справедливо считает главным признаком поэтики научной фантастики определение ее как «литературы когнитивного остранения» [Там же: 22.]. Согласно емкой теоретической формулировке Сувина, научная фантастика ЭТО «литературный жанр, необходимым и достаточным условием которого является одновременное присутствие остранения и познания, а главным формальным приемом – изображение придуманного мира, альтернативного среде, окружающей автора» [Suvin 1976: 255].

Брайан Олдисс, утверждая, что роман Шелли нужно считать первым истинным научно-фантастическим образцом, мотивировал это тем, что в отличие от иных историй с фантастическими элементами более поздней научной фантастики, центральный персонаж М. Шелли «принимает преднамеренное решение», и обращается к современным ему экспериментам в лаборатории, чтобы достигнуть поставленной цели создания искусственного человека.

Исследователи сходятся во мнении, что временем возникновения научной фантастики является XIX век¹⁷, именуя ее продуктом пограничной эпохи, поскольку в этом жанре соединились рационалистический пафос эпохи Просвещения с философией и эстетикой романтизма, утвердившего «фантазию, воображение, интуицию» [Ковалев 1984: 235]. Зародившаяся и формировавшаяся научная фантастика, развиваясь, образовала два

¹⁷ Романы Г.Уэллса Ю. Кагарлицкий связывают с именем Мэри Шелли. «"Остров доктора Моро", - отмечает он, - восходил к фантастике романтиков, старых и новых — таких как Мэри Шелли и Роберт Луис Стивенсон» [Кагарлицкий 1972: 15].

направления: инженерно-технологическое (или И социологическое футурологическое)» [Там же: 233]. С первым исследователь связывает творчество Жюля Верна, со вторым – прозу Г. Уэллса. «Технологическую» фантастику Ю.В. Ковалев соотносит с развитием инженерных и прикладных наук, «социологическую» – с открытиями в области фундаментальных наук [Там же]. Для первой характерно «богатство технологической фантазии», для второй – интерес к новым теориям в науке при скудности технологического воображения. Технологические прогнозы Уэллса, как правило, не имели будущего, ему «были доступны понятия четырехмерного пространства, интегрального интеллекта, относительность категории времени и т. п.» [Там же], тогда как Ж. Верну удалось вообразить и художественно воплотить «подводный корабль, винтокрылые аппараты, сверхдальнобойные артиллерийские орудия и т.д.» [Там же: 234]. По этой причине А.В. Луначарский именует романы Ж. Верна научными, а Б. Девенпорт – «умственной научной фантастикой» [Davenport 1955: 87], тогда как Р. Хайнлайн – «спекулятивной фантастикой» (speculative fiction) [Davenport 1955: 87], включая в нее наряду с собственно научной фантастикой, такие жанры, как фэнтези, утопию, хоррор. Второе направление получило в английском языке наименование social science fiction, представляя оппозицию к hard science fiction, то есть к точной, научно-достоверной фантастике. С.Г. Иняшин считает социальную научную фантастику – субжанром научной фантастики [Иняшин 2016: 401].

Наряду с другими жанровыми составляющими для исследования жанрового своеобразия второго романа дилогии М. Шелли («Последний человек») актуальными представляются и жанры утопии и антиутопии, различия между которыми связаны с позитивной или негативной авторской оценкой описываемой социальной модели. Е.Н. Ковтун справедливо замечает, что при всех аксиологических различиях в целом единой художественной структуры, определяемой фантастикой этих моделей, с точки зрения

поэтологической, они представляют собой разновидности социальной фантастики [Ковтун 1999: 75 – 64]. Утопию современные отечественные и зарубежные исследователи считают частью фантастической литературы, отмечая вместе с тем сложность разграничения научной фантастики и утопии [Головачева 2013: 21]. Очевидно, что утопия генетически более древний жанр, чем научная фантастика, этим и определяется как его специфика, так и наличие общих с ней черт. «Так, например, всякий НФ-текст рассказывает об "утопии", о "нигде", т. е. о несуществующем локусе. С другой стороны, НФ, изобретенная Мэри Шелли, а затем усилиями Жюля Верна и Уэллса превращенная в самостоятельный жанр, - пишет Н.В. Головачева, - не только обогатила "ученостью" утопию, но и способствовала наступлению той самой эры будущего, что прежде существовала лишь в <...> футуристических текстах» [Головачева 2013: 21]. Утопия как сформировавшийся поджанр научной фантастики занимается, как и научная фантастика в целом, «экстраполяцией действительных и имажинерных открытий и изобретений», одновременно апеллируя к «социальности и государственности», являющейся «прерогативой всех утопий» [Там же].

Романы дилогии М. Шелли, следуя классификации зарубежной фантастики, предложенной писателем, издателем и ее авторитетным необходимо исследователем Д. Уолхеймом, отнести к возможного», то есть к собственно science fiction, в отличие от литературы невозможного, номинированного ученым как «чистая фантазия» («риге fiction») [Wollheim 1971]. В фантастической литературе, вырастающей на необычайного, основе поэтики возможного, происходит, согласно определению Ц. Тодорова, «оспаривание границ между реальным и ирреальным», что и становится одним из ее главных признаков [Тодоров 19971.

В основу романа М. Шелли о Франкенштейне положено рационально-фантастическое допущение, играющее самостоятельную роль в структурно-

художественной организации произведения. Оно создает смысловое единство романа, сюжет которого строится вокруг создания art body – искусственного существа, Монстра, и последствий научного эксперимента Франкенштейна. Сюжетно-фабульная и нарративная организация романа строится как повествование о драматических событиях, связанных с научными открытиями Франкенштейна. Именно научный эксперимент становится первопричиной переживаний, о которых читатель узнает из круга разных, сменяемых на протяжении романа повествователей (Р. Уолтон, сам Виктор Франкенштейн, Монстр, повествующий автор); он же моделирует судьбы членов семьи (трагически ушедших из жизни, уничтоженных мстительным Монстром), а также коллизию, в которую вовлечен Монстр, поставленный помимо своей воли положение изгоя И мучительно переживающий процесс самоидентификации и тотального одиночества. С открытиями и опытами ученого-экспериментатора связана персонажная система романа, сгруппированная вокруг Франкенштейна и его создания.

Выводы

В главе рассмотрена малоисследованная форма интертекстуальности, получившая номинацию переписанный, или пересозданный текст. Имеются в виду тексты, созданные известными классиками литературы и оригинальные современные произведения, возникшие на основе классического произведения. Этот процесс затронул и канонические тексты античной и библейской мифологии, и широко известные произведения европейской литературы («Дон «Робинзон Крузо» Кихот» Сервантеса, Дефо, «Франкенштейн» М. Шелли и др.). Знаменитый роман М. Шелли о Франкенштейне, образующий вместе с романом «Последний человек» спровоцировал развитие существенной линии филиации английской литературе XX – XXI вв.

Философскую дилогию М. Шелли («Франкенштейн» и «Последний человек»), посвященную условно-фантастической и одновременно не лишенной реалистичности природе творения и разрушения, отличает поэтика необычайного, соединяющая фантастический и реалистический модусы романов, повышенная аллюзивность и жанровый полиморфизм.

В первом романе мифопоэтическая составляющая, акцентирующая фаустианскую страсть Франкенштейна к познанию, корреспондируется с научно-фантастической составляющей романа, оттеняя гносеологическую смысловую проекцию произведения. Важную смыслообразующую роль играет и миф о Прометее, анонсированный названием первого романа дилогии и переосмысленный во втором. С мифом о Прометее корреспондируются иные аллюзивные проекции произведения (история голема, легенда о Фаусте и др.). Особенную художественно-изобразительную роль играют аллюзии на кельтскую мифологию, использованные для создания художественного образа Монстра. Они же способствуют и топонимической организации ряда эпизодов.

Мифопоэтика не только играет важную художественно-выразительную роль в самом произведении М. Шелли, но и намечает перспективную линию дальнейшего развития художественной выразительности западноевропейской литературы, получив акцентированное развитие в современной прозе.

В контексте исторической перспективы развития жанра научной фантастики возникновения вертикального контекста, создающего последовательную цепь филиации от исходного текста к авантекстам, перспективными оказались именно черты научной фантастики. Отмечая полиморфизм жанровый дилогии И наличие жанровом синтезе «Франкенштейна» примет целого ряда романных разновидностей (их значение в поэтике романа не вызывает сомнений), в качестве базовой, определяющей жанровой характеристики, выделяется science fiction,

характерные черты которой определили именно такое восприятие произведения в дальнейшем.

Отметим, что богатую поэтику романа характеризует соединение в его текстовом пространстве научного (наличие естественно-научного дискурса, связанного с описанием научных размышлений Франкенштейна, его апелляций к существующим научным теориям) и художественного модусов, реалистичности и фантастики, миметических приемов (создание иллюзии достоверности благодаря реалистичности описаний, хронотопической организации произведения, в котором есть датировка событий, апелляции к письмам, дневникам) и приемов вторичной условности.

ГЛАВА 2.

ГИПЕРТЕКСТУАЛЬНОСТЬ РОМАНА М. ШЕЛЛИ В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПЕРСПЕКТИВЕ РАЗВИТИЯ АНГЛИЙСКОЙ ПРОЗЫ XIX – XXI ВВ.

В обширном пространстве последующей «пересозданной» и вместе с тем инновационной английской прозы роман М. Шелли «Франкенштейн, или современный Прометей» занимает особенное место. Он сыграл заметную роль как прототекст, значение которого оказалось определяющим в формировании и дальнейшем развитии научно-фантастического жанра.

В теоретическом тезисе Д. Дюришина, присутствующем в первой главе нашего исследования, намечена важная особенность ставшего претекстом для ряда последующих текстов романа М. Шелли, открывающего путь как типологическим аналогиям, так и контактным связям: наряду с двумя типами интертекстуального взаимодействия претекстов и авантекстов Д. Дюришин выделил наличие смешанной формы межтекстовых связей, возникающих «на стыке контактных и типологическтх сходств» [Дюришин 1979: 158]. В случае возникновения контактных связей необходимо учитывать темпоральную отделенность романа М. Шелли от последующих творческих пересозданий. К настоящему времени она оказывается значительной, измеряясь почти двухсотлетним разрывом. В таком случае речь идет не о контактнобиографических связях, но прежде всего о текстовом взаимодействии, осмыслении, восприятии, актуализации и творческом перевыражении классического наследия.

2.1. Повести о дуальности Р.Л. Стивенсона «Сокровище Франшара» и «Маркхейм» как авантексты романа М. Шелли

Ближайшее заметное явление в истории английской литературы, развивающее намеченные произведением М. Шелли перспективы бытования жанра научной фантастики, — малая проза Р.Л. Стивенсона, в которой особенный интерес представляют близкие по времени создания повести: «Маркхейм» («Магкheim», 1885) и «Странная история доктора Джекила и мистера Хайда» («Тне Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde», 1886)», а также имеющая точки соприкосновения с ними более ранняя повесть «Сокровище Франшара» («Тhe Treasure of Franchard» или «The Treasure of Old Franchard», 1883)¹⁸.

В произведениях малой прозы Р.Л. Стивенсон создал, по словам Джереми Ходжеса, «"темную" повесть о дуальности» («dark tale of duality») [Hodges Home > RLS Day 2016 > Mrs Jekyll and Cousin Hyde]. Обращение к проблеме дуальности представляется не случайным. Джон Фаулз, изучавший своеобразие менталитета викторианской эпохи, описывая его в романе «Подруга французского лейтенанта», замечал: «Тот факт, что у всех викторианцев наблюдалось раздвоение личности [выделено нами. – А.Щ.], мы должны прочно уложить на полку нашего сознания; это единственный багаж, который стоит взять с собой, отправляясь в путешествие по девятнадцатому веку» [Фаулз 1990: 366]. И далее: «... лучший путеводитель по эпохе, – с точки зрения современного писателя, – "Доктор Джекил и мистер Хайд": под полупародийной оболочкой "романа ужасов" кроется глубокая правда, обнажающая суть викторианского времени. Раздвоенность была присуща всякому викторианцу...» [Там же: 367].

В прозе Стивенсона находит продолжение и развитие присутствующее в романе М. Шелли двоичность персонажных пар: Франкенштейн – монстр,

 $^{^{18}}$ Полное название произведения - «Клад под развалинами Франшарского монастыря».

Сестра Уолтона – названая сестра Франкенштейна Элизабет. Говоря о более обобщенном смысловом уровне произведения, Т.Г. Струкова отмечает художественное исследование Мэри Шелли «дуальных пар ученый – злодей, ученый – творец [выделено нами. – A.Ш.]», предваряя тем самым «более философские рассуждения o противоречиях технической цивилизации» [Струкова 2001: 135]. Вместе с тем исследовательница обращает внимание на отсутствие в романе М. Шелли второй части «резонирующей пары *угнетатель* – *угнетенный*. К примеру, у Прометея был Юпитер». Аналогично, по мнению Т.Г. Струковой, «отсутствует и вторая составляющая пары искуситель – искушенный. У Фауста был Мефистофель» [Там же: 139]. Это объясняется тем, что Франкенштейн далек от традиционной в литературе мысли о сражении с инфернальным или об авторитарной власти, им владеет жажда знания, открытия неизведанного тайны жизни. А это влечет за собой постановку и философское осмысление проблемы Добра и Зла, ответственности, вины и справедливости.

Своеобразную персонажную пару образуют Франкенштейн и Уолтон: их объединяет глобальная цель; целеустремленность и сила воли, — отмечает Н.М. Саркисова, определяя и характеризующие их отличия: «Уолтон — ученый и поэт, не отделяющий <...> науку и искусство, истину и мораль. Франкенштейн опирается на чистый разум, логику научного мышления, материальные законы бытия» [Саркисова 2004: 169].

В повестях Р.Л. Стивенсона дуальность затрагивает уже не только персонажно-образную сферу, она становится структурообразующим, определяющим своеобразие поэтики принципом, пронизывающим самые разные уровни этих произведений — от философского, психологического, мифопоэтического, до «определенных бинарных схем и совокупности художественных средств» [Амелина 2014: 114].

Истоком темы двойственной природы человеческой личности, которая в дальнейшем ярко воплотится в образах Джекила и Хайда, в малой прозе

Стивенсона можно считать повесть «Сокровище Франшара». Однако она отличается от последующих двух повестей («Маркхейм» и «Странная история доктора Джекила и мистера Хайда»), также посвященных коллизии противостояния разных начал в человеке, не свойственной им идиллической тональностью, которая определяют атмосферу «Сокровища Франшара». Здесь описывается гармоничный мир, созданный доктором Депрэ в великолепном местечке Греце, живописными, сочными и красочными поэтическими описаниями которого пронизана повесть.

Доктор свято следует провозглашенному им девизу: за умеренность и аккуратность, гигиену и личный достаток. В Греце он работает над своим трудом «Сравнительная фармакопея, или Исторический словарь всех медикаментов», собирая растения (материал для книги). Уравновешивая сухие научные формулы, свой научный труд доктор украшает анекдотами, народными суевериями, моральными наставлениями, звонкими эпитетами, что также поддерживает общую тональность гармонии, разлитой в художественном мире Греца.

Однако драматическое событие разрушает эту идиллию и едва не приводит к катастрофе. Таковым становится роковой вызов доктора Депрэ к умирающему паяцу, где он встречается с необычным ребенком Жаном-Маре, «юным философом», в котором видит «сына по духу». В мальчике, которого он усыновляет, под ангельской внешностью скрыто, по словам доктора, «нечеловеческое существо» («you are no human being» [Stevenson 1999: 184]). Отличительной особенностью странного мальчика, как описывает его Стивенсон, является взгляд горбуна, каковым он на самом деле не являлся. Это рассогласование внешности и взгляда создает эффект дуальности его натуры, поддержанный рассуждениями о несовпадении лица и маски и усиленный замечанием доктора по поводу этого странного существа с глазами старого друга или старого врага: «...this boy, who was quite a stranger to him had the eyes of an old friend or an old enemy» [Там же: 178]. Поэтому и сама его

ангельская внешность производит противоречащее ей впечатление. В конце второй главы «Утренняя беседа», подводящей итог этой части повести, Депрэ от имени мальчика говорит: «I have no pretension to be a human being. — I am a dive? A dream, an angel, an acrostic, an illusion — what you please, but not a human being [выделено нами. — A.III.]» [Там же: 184]¹⁹.

К этой характеристике добавляются эпизоды из далеко не безоблачного, прошлого мальчика, в котором было место вполне земного неблаговидным поступкам, вынужденному (ради хлеба насущного), а потому и оправдываемому воровству. Используя формулировку Ж. Батая, можно заметить, что Стивенсон разрушает ригористическую строгость нравственных изображая, «нравственность И моральных границ, как нарушение нравственных границ» [Батай 1994: 15], как переход границ дозволенного. изображение интровертного пространства, Литература осваивает проявляется имеющаяся у каждого своя «неправильность» — та или иная форма Зла, требующая философского и художественного исследования [Бунтман 1994: 12]. Ж. Батай опирается на концепцию В.П. Витката [Witcutt 1946: 23], который, в свою очередь, исходит из юнгианской типологии делящихся на интровертный и экстравертный согласно характеров, доминирующей функции: мышление, чувство, интуиция и ощущение. Пафос размышлений теоретиков видных заключается познании истины, наблюдение опирающейся на сплетение противоречий. Важно И противоречивости интровертных характеров, приводящих к пограничным состояниям, в которых трудно отделить сознательное от неосознанного и бессознательного, нормальное от измененных состояний сознания и найти способы их художественного выражения. Этот поиск велся писателями на протяжении XIX – XX столетий.

 $^{^{19}}$ «Так и запишите в своей памяти: я не человеческое существо и не имею претензии быть человеческим существом; я **обман, сон, ангел, загадка, иллюзия**, все, что угодно, но только **не человеческое существо**! [выделено нами. – A.Ш.]» [Стивенсон http://online-knigi.com/page/122347?page=4].

«Одурманенность» злом нередко приводит к помутнению рассудка, подверженности персонажа, как в «Маркхейме» Стивенсона, галлюцинациям. В «Сокровище Франшара» Депрэ порой не может отличить, кто кого гипнотизировал – он мальчика или наоборот: «...he was fascinating the boy, or the boy was fascinating him» [Stevenson 1999: 178]. Стремясь постичь сложности человеческой натуры, Стивенсон продолжает далее художественное исследование антропологии этого явления в повести о докторе Джекиле и мистере Хайде, где говорит о «кошмаре полубольного сознания» [Стивенсон, 1993].

Заметим, что открытие притягательности Зла принадлежит романтикам, обнаружившим в его изображении эстетическую ценность. Это ярко подтверждает поэзия Блейка и, в особенности его знаменитое стихотворение «Тигр», впервые опубликованное в 1794 году в составе «Песен Опыта». Стихотворение построено на дуальных оппозициях: в неразрешимом противоречии поэт сталкивает Добро и Зло, Свет и Тьму, божественное и дьявольское творческие начала. Блейк оставляет без ответа важный риторический вопрос, кто же сотворил тигра:

Tiger, tiger, burning bright In the forests of the night, What immortal hand or eye

Could frame thy fearful symmetry? [Блейк 1993: 106-7]²⁰.

Блейк создает образ тигра, наделенного, силой и обаянием, подчеркивая, что его зловещая красота, как и существование кроткого Агнца, — неизбежная часть мироустройства.

В романе о Франкенштейне М. Шелли продолжает линию, намеченную предтечей английского романтизма, исследуя проницаемость границ Добра и Зла. Читатель, по справедливому наблюдению Т.Г. Струковой, не получает

²⁰ «Тигр, о тигр, в кромешный мрак / Огненный вперивший зрак! / Кто сумел тебя создать / Кто сумел от тьмы отъять?» (Пер. С. Степанова)

прямого ответа на вопрос, «появляется ли человек на свет, как полагал Руссо, неиспорченным и его натуру уродует социум, или он рождается во зле и призван оправдать приговор, вынесенный обществу, или жизнь человека не является ни тем, ни другим» [Струкова 2001: 144 – 145].

Неоднократно обращаясь к проблеме Добра и Зла, Р.Л. Стивенсон размышляет о соседстве упорно сохраняющихся в человеческой натуре крайностей: достойных сожаления слабостей и восхитительных достоинств [Стивенсон 1993]. Размышления и комментарии необычного мальчика в повести Стивенсона «Сокровище Франшара» демонстрируют не столько отсутствие морали и нравственности, сколько «сверхнравственность», по Ж. Батаю, или свободу ее толкования, не ограниченную ригористической строгостью викторианских границ. Доктор ненавидит странных людей (odd people), а мальчика характеризует как самого удивительного ребенка в целом мире: «І hate all **odd people**, and you are **the most curious little boy in all the world** [выделено нами – А.Щ.]» [Stevenson 1999: 4].

Дуальность натуры акцентирована не только в образе странного мальчика, но присутствует и в самом докторе Депрэ, и в образе его жены. Супругу доктора с христианским именем Анастази отличает преданность не столько духовным ценностям, сколько всевозможным благам, будь то устрицы, старое вино или смелые шутки и рассказы. Ее преданность мужу основана на эгоистических представлениях о собственном благополучии. Она властвует над физической стороной природы своего мужа, как отмечает он сам, тогда как пугающее духовное сходство роднит его с Жаном-Маре. Ее добродушие не влечет за собой склонности ни к самоотверженности, ни к самопожертвованию. Стивенсон афористически выразительно обобщает итоговую характеристику героини повести: «В сущности, в ней было очень много животного, но такое красивое и милое животное приятно иметь подле себя» [Стивенсон http://online-knigi.com/page/ 122347?]. Ее отношения с мальчиком также отмечены двойственностью, противоречивостью: это были

«две непримиримо враждебные или недоброжелательные друг к другу стороны», но «их отношения в действительности были настолько близкие, дружественные и искренние, насколько это допускала их натура» [Там же].

По ходу повествования выясняется, что и у доктора была «негодная, скверная половина <...> личности», связанная с прошлой парижской жизнью. Он ненавидел и презирал ее, но временами, в дни хандры и меланхолии, она брала верх в его душе, и тогда его тянуло в Париж «окунуться с головой в его грязь, пошлость, разврат и соблазны», утолить дремавшую в Греце страсть к азартным играм и женщинам [Там же].

В этой части повествования жизнь Депрэ в Гретце, который он называл «моей академией, моим санаторием, моим раем земным, источником чистых и невинных удовольствий» [Там же], утрачивает идиллический блеск, приобретая недостоверности, черты неподлинности, театральности. Стивенсон характеризует ее как «байронизм, интересный байронизм несколько искусственной поэзии жизни» [Там же]. Читатель узнает, что праведное существование доктора – это существование в состоянии «закупоренности души» (Ж. Батай), а желание свободы (вырваться в Париж) выглядит как стремление сбросить оковы придуманной им самим теории умеренности и аккуратности. Однако в эти моменты, по признанию самого Депрэ, в его душе начинает хозяйничать дьявол или черт, и порочные черты его натуры начинают преобладать. Аналогично и в риторике повествования о Франкенштейна автором используются уподобления дьяволу, демону.

Неоромантик Стивенсон продолжает линию, особенно ярко намеченную Блейком, и вслед за ним — М. Шелли, изображает притягательность бездны зла, одурманенность им. Поэтому иронически изображаемый «гигиенический метод» доктора Депрэ, равно как и вся система жизнеустройства так называемого рая в Гретце, терпят поражение. Автор демонстрирует искусственность теоретических построений, которая оценивается им как иной вариант одурманенности — упоение и одурманенность собственными словами

[Там же]. С этим связан и мотив маски, подлинности и неподлинности. Появление его у Стивенсона не случайно и связано с изображаемой игрой сознания персонажа, со стремлением автора к перспективному по своему существу открытию механизмов и секретов мышления.

Находка клада в развалинах монастыря открывает двойственную природу богатства и денег: не только возможность творить с их помощью добро, но и связанное с ними зло. Под влиянием обнажившихся благодаря находке клада возможностей оживает худшая половина натуры Депрэ: доктор, положив конец умерщвлению плоти, мысленно уже видит себя в Париже. Его воображение рисует картины наслаждения и роскошной жизни в этом столичном городе, а Жан-Маре проявляет к ним лишь интерес любознательного ребенка («But the boy had now an interest of his own, a **boy's interest** [выделено нами. – A.III.]» [Stevenson 1999: 17]).

Пережив серию катастроф (окончательное и символическое обрушение старого дома, «храма добродетелей», падение в Париже турецких акций, повлекшее полное разорение, и кражу монастырских сокровищ), Депрэ в возрасте за 40 лет исправляется. Повесть, в отличие от последующих произведений малой прозы Стивенсона, завершается благополучным финалом, подтверждавшим просветительский тезис о торжестве добра как основы добродетельной природы человека: мальчик, якобы выкравший сокровища, а на самом деле спрятавший их, чтобы уберечь Депрэ от погружения в прежний порочный парижский образ жизни, возвращает их.

В повестях Стивенсона принцип дуальности затрагивает уже не только область характерологии, оппозиции физической и ментальной природы человека, понятий добра и зла, света и тьмы, созидания и разрушения, но все больше сосредоточивается на сфере сознания и подсознания, на что обратили внимание Г.К. Честертон [Chersterton 1927], а также зарубежные исследователи Р. Мэссон [Masson 1924] и Ф. МакЛинн [McLynn 1993]. Можно констатировать разнообразие складывающихся в литературе моделей этого

феномена, в связи с чем наблюдается и расширение сопутствующий терминологии. Опираясь на исследование МакЛинна, Е.Е. Амелина приводит терминологический ряд, отражающий особенности и многообразие оттенков проявления феномена дуальности в литературе: ambivalence, ambiguity (неоднозначность), duality, dichotomy, bifurcation; большинство дефиниций (за исключением ambiguity) вошло в современное отечественное литературоведение в неизменном виде - амбивалентность, дуальность, дихотомия, бифуркация, характеризуя разные проявления поэтики дуальности в произведении [Амелина 2014: 109].

Новый и не простой объект изображения определил в прозе Стивенсона усложнение жанровой модели повести, тяготеющей к роману. Повествование ведется от третьего лица, что позволяет его объективировать, создавая противовес внешне идиллической картине жизни доктора Депрэ, которая опровергается дальнейшим драматическим развитием повествуемой истории. Как и повесть о Джекиле и Хайде, «Сокровище Франшара» делится на главы (восемь глав) с названиями, акцентирующими значимость определенных событий в художественном единстве целого. Сюжетно-фабульная завязка и дальнейшие смысловые коллизии определены эпизодом посещения умирающего паяца, что и отражает номинация первой главы – «Подле умирающего паяца». По аналогичному принципу формируются и заголовки последующих глав, фиксируя определяющие моменты драматического развития событий (глава III – «Усыновление», V – «Находка клада», VII – «О том, как обрушился дом Депрэ») и философско-психологической линии истории главного персонажа Жана-Маре (главы II – «Утренняя беседа», IV – «Воспитание философа», VIII – «Вознаграждение философии»). Глава VI «Двойное следствие» создает детективный эффект обманутого ожидания в раскрытии мнимого грабителя, сообщая остроту дальнейшему развитию действия и его развязке.

Таким образом, в повести «Сокровища Франшара» Р.Л. Стивенсон намечает отход от жесткой нравственной детерминанты и открывает пространство для свободной и подвижной точки зрения, а также для изображения таинственной импульсивной игры сознания.

2.2. Повесть Р.Л. Стивенсона «Маркхейм» и ее претексты

В творчестве Р.Л. Стивенсона получает развитие определившаяся в романе М. Шелли и основополагающая по своей перспективе *поэтика* возможного (Е.Н. Ковтун), или «возможностного мышления» (М. Эпштейн) как один из магистральных путей перспективного процесса движения science fiction.

В рамках викторианской эпохи осуществляется широкий процесс разработки принципа дуальности, который охватывает как экзистенциальноличностную сферу, так и область философски-отвлеченных и художественных исканий. Писатели и мыслители стремились не только к дальнейшему постижению бесконечного разнообразия проявлений Добра и Зла, но и к обнаружению способов эстетического изображения последнего. В рамках широкого процесса освоения эстетизации Зла происходит и дальнейшая разработка жанра научной фантастики. На ее перспективную разработку существенным образом влияют открытия, совершаемые области естественных наук: наряду с эпохальными трудами Ч. Дарвина большое значение приобрели и открытия его соратников и последователей, в Томаса Генри Хаксли, знаменитого дарвиниста, биологачастности, эволюциониста и естествоиспытателя. По свидетельству И.А. Кашкина, перевоплощения художественных персонажей, описываемые Р.Л. Стивенсоном и Г. Уэллсом, находили опору в научной теории Хаксли, согласно которой в человеческой психике обнаруживались порядка семи напластований, которые «разновременно входят в сферу сознания человека и

определяют его характер». Научная теоретическая мысль соединялась с протестантскими утверждениями о двойственности природы человека [Кашкин 1977: 285].

Эта тенденция получила развитие в повести Стивенсона «Маркхейм», на создание которой повлияли роман М. Шелли и наряду с ним – новелла Э. По «Вильям Вильсон» («William Wilson», 1839)²¹. В отличие от романтически окрашенной фантастики Э. По, Стивенсон, подобно М. Шелли, ищет опору в наукообразных гипотезах И допущениях, возникающих на границе совершаемых в научной области открытий неизведанного. В «Маркхейме» не появляется естественнонаучный, медицинский дискурс как таковой. Автор изображает причудливую игру сознания, котором возникает персонифицирующийся парящий образ второй сущности персонажа, иной половины существа Маркхейма – своего рода «протеический» образ. Протеизм – сфера изменчивого сознания. Как известно, номинация связана с античным мифологическим образом Протея – бога морей, способного принимать вид разнообразных существ – от льва и змеи до птиц и обезьяны, а наряду с этим превращаться в воду, огонь, дерево. «Протеизм, – пишет М. Эпштейн, – изучает возникающие, еще не оформленные явления в самой начальной, текучей стадии, когда они больше предвещают и знаменуют, чем бытуют в собственном смысле», [Эпштейн 2004: 139].

Идею дуальности, навеянную «Вильямом Вильсоном» Э. По, Стивенсон развивает в рамках типологической линии амбивалентности персонажей и философско-нравственных оппозиций, присутствующих также

²¹Повесть «Макрхейм» является важной вехой в творческой эволюции писателя на пути к созданию его знакового произведения о Джекиле и Хайде. Как отмечает И.А. Кашин, у повести помимо романа М. Шелли есть и другой претекст — «Вильям Вильсон» Э. По [Кашин 1977: 285]. Следы увлечения Э. По, повлиявшего на Стивенсона, можно обнаружить в изображении не только двойственности персонажей, но и в общности использования семиотически значимых образов зеркала, окна, часов, получающих вариативность и создающих смысловую и художественно выразительную оркестровку готического мотива тайны, окружающей персонажные истории, рассказанные в «Маркхейме» и «Странной истории доктора Джекила и мистера Хайда».

и в дилогии М. Шелли и имеющих свои культурологические (в частности, мифопоэтические) корни, о чем речь шла в первой главе.

Наличие в тексте отражений, «мерцающих» претекстов и культурных кодов позволяет констатировать двунаправленность вектора филиации, делающего текст открытым, как для взаимодействия с претекстами, так и с авантекстами. Благодаря аллюзивному полю, присутствующему в текстах, они включаются и в вертикальный контекст.

В «Маркхейме» Стивенсона, как и в «Вильяме Вильсоне» Э. По и в романе М. Шелли, господствует убеждение в силе воздействия обстоятельств на характер и судьбу человека, соединяясь с протеизмом, создавая вариативность возможностей, противопоставления лица и маски. Монстр, сотворенный Франкенштейном, также становится мстящим, озлобленным существом в силу обстоятельств, поставивших его в положение изгоя, отторгаемого людьми даже тогда, когда он творил добрые дела (например, спасая ребенка).

Маркхейм Стивенсона, как и герой Э. По, считает себя «рабом обстоятельств». 36-летний Маркейм, избегая конкретики и неприятных деталей прошлого, использует сказочный, метафорически образный стиль повествования: «Я родился и жил в стране великанов. Великаны тащили меня за руки с того первого часа, как мать даровала мне жизнь. Великаны эти — обстоятельства нашего существования. А ты хочешь судить меня по делам моим» [Стивенсон 1993: 346]. Совершив убийство антиквара, он, тем не менее, признается, что зло ему ненавистно, и в душе его, «в глубине», есть «четкие письмена совести, хотя и пребывающие втуне, но ни разу не перечеркнутые измышлениями ложного ума» [Там же]. В тексте оригинала, обращаясь к таинственному «посетителю», Маркхейм восклицает: «Сап you not see within me the clear writing of **conscience** [выделено нами. — А.Щ.], never blurred by any willful sophistry, although too often disregarded?'» [Stevenson 1999: 128]. В профессионально выполненном переводе повести Стивенсона Н.

Волжиной фрагменте В данном лексема опущена, «сознание» идентифицируясь в контексте с лексемой «душа», что, на наш взгляд, не дает возможность почувствовать инновационность прозы Стивенсона, первыми перспективными попытками изображения определяемой И работающего сознания, ведущего диалог с «неизвестным»: «Неужто ты не видишь там, в глубине [сознания. -A.III.], четкие письмена совести, хотя и пребывающие нередко втуне, но ни разу не перечеркнутые измышлениями ложного ума?» [Стивенсон 1993: 346].

Э. По ведет повествование о двойниках от первого лица, что поначалу усиливает впечатление достоверности восприятия таинственного незнакомца. Повесть Стивенсона более повествованием OT третьего лица объективирована. Однако, как и у Э. По, мотив подлинности лица и маски, звучит вполне отчетливо, репрезентирован как утвердившаяся в обществе норма. Маркхейм убежден, что люди не распоряжаются собой. Он восклицает: «'Know me!' cried Markheim. 'Who can do so? My life is but a travesty and slander on myself. I have lived to believe my nature. All men do; all men are better than this disguise that grows about and stifles them' [выделено нами. – А. Щ.]» [Stevenson 1999: 128]²².

«Проблема потусторонности, — замечает С.Г. Исаев, — затрагивает философско-эстетические аспекты маски <...>. В художественной литературе они концентрируются в мотивах *двойного бытия*: видимого и скрытого, дневного и ночного, подлинного и мнимого, наконец, реального и потустороннего» [Исаев 2012: 41]. Так, Маркхейм фиксирует работу мысли, соединенную с «безжалостными страхами», поднимавшими «бурю в далеких уголках его мозга»: «...behind all this activity, brute terrors <...> filled the more remote chambers of his brain with riot...» [Stevenson 1999: 122].

 $^{^{22}}$ «Кто меня может знать? Моя жизнь — пародия и поклеп на меня самого. Я прожил ее наперекор своей натуре. Все так живут. Человек лучше той личины, что прикрывает и душит его [выделено нами -A. UU.]» [Стивенсон 1993: 346].

Характерная особенность повести «Маркхейм» — ее подчеркнутая диалогичность. Персонаж ведет диалог с alter ego — худшей половиной своего существа. Таинственный «незнакомец» убежден, что Зло «коренится не в делах, а в натуре человеческой» [Стивенсон 1993: 348]. Тезис, сформулированный в психологическом этюде Стивенсона, предвосхищает убежденность У. Голдинга в том, что «темно сердце человеческое» и враг человека кроется в нем самом.

Появление «незнакомцев» в малой прозе Э. По и Стивенсона, как и Монстра в романе М. Шелли, окутано готической атмосферой тайны. Доктор Т. Миддлтон высказывает соображение, что Стивенсон, а наряду с ним О. Уайльд, декаденты и авангардисты, прибегали к готическому коду как во имя критики нравов среднего класса, так и для того, чтобы подчеркнуть, что линия между цивилизацией и первобытным состоянием очень тонкая [Middleton 1999: XI]. Для нашего исследования важна еще одна сформулированная ученым причина и дальнейшее высказанное им соображение. Готическая художественная литература, как справедливо считает Т. Миддлтон, ставит под сомнение идею фиксированной, устойчивой индивидуальной идентичности, мотивируя это тем, что цивилизация — лишь тонкий внешний слой обычаев, через который в любой момент может прорваться сверхъестественное и иррациональное²³.

Общей особенностью персонажей повестей Стивенсона (в отличие от романа М. Шелли) является и мотив субстанциональной неопределенности, поскольку двойник является порождением сознания персонажей. В повестях Э. По и Стивенсона этот мотив получил поэтологическое воплощение в их обезличенности.

У двойника Вильяма Вильсона Э. По вместо лица черная шелковая маска. Препятствуя пороку, он ни разу не показал своего лица. Двойник

²³ «Gothic fiction also throws into question the idea of a fixed, stable individual identity because it insists that civilization is merely a thin veneer of custom through which the uncanny and irrational can erupt at any moment» [Middleton 1999: XII].

Маркхейма у Стивенсона охарактеризован как «обезличенное существо» («а faceless thing»); «тень самого себя» («а shadow of himself»), странное порождение одной половины мозга, трепещущей на грани безумия в момент особо сильной галлюцинация («...while one portion of his mind was still alert and cunning, another trembled on the brink of lunacy. One hallucination in particular took a strong hold on his credulity» [Stevenson 1999: 123]).

Изображение двойника, воплощающего пороки «оригинала», соотносится с расстроенным воображением. «Маркхейм стоял и смотрел на него [неведомого посетителя. — А.Щ.] не отрываясь. <...> очертания этого пришельца словно бы менялись и подергивались зыбью» и ему «мерещилось сходство с самим собой» [Стивенсон, 1993: 345]. Чувство, что он не один в лавке, «доводило Маркхейма почти до безумия. Какие-то призраки следили за ним, обступали со всех сторон. Мелькало нечто, чему не подобрать имени, и всякий раз скрывалось в последний момент [Там же: 343].

Код загадки (энигматический код) выступает в смыслообразующей функции. Он придает движение мысли персонажа, жаждущей истины, что создает внутренний сюжет повести. Изначальный вопрос, кем является таинственный незнакомец, возникает на протяжении всего повествования в целом. Ситуация остается не до конца проясненной и допускает вариативность ответа — дьявол, alter ego или какая-то разновидность галлюцинации.

Повести Э. По и Стивенсона, как и роман М. Шелли, пронизаны общими культурными кодами, в числе которых семиотически значимые, повторяющиеся символические образы *окна* (границы внутреннего и внешнего миров), *двери*, *зеркала*, *часов*.

Так, в романе М. Шелли «Франкенштейн, или Современный Прометей» фигурируют дверь квартиры, где появился на свет монстр и окно хижины на острове, где Франкенштейн пытался создать подругу Монстра. Окно и дверь и в первом и во втором случае отделяют от внешнего мира «прибежище

одиночества», «пространство уединения» [Башляр 2004: 22, 29], где Виктор Франкенштейн проводит свои таинственные опыты по оживлению неживой материи с тем, чтобы воссоздать человека. Пространство квартиры описано с использованием готической образности: прикасаясь к ручке двери, чтобы войти в помещение, где ожило его создание, Франкенштейн ощущает пронизывающий его холод; преодолевая страх и резко распахивая дверь, «как делают дети, ожидая увидеть привидение», он обнаруживает, что комната и спальня пусты, «враг действительно исчез» [Шелли 2016: 69].

Дверь — чрезвычайно сложный «архетипический символ, совмещающий противоположные значения (символ защиты и доступа, перехода из одного состояния в другое, от света к тени <...>» [Куприянова 2012: 41]. У М. Шелли этот символ прочитан как непроницаемая для глаза граница, отделяющая мир обыденный от мира, где происходят действия и явления необычайные, не подвластные известным науке законам. Поэтому внутреннее пространство квартиры не становится мирным приютом, убежищем, оно вбирает в себя и передает ужас ученого, прикоснувшегося к сфере неизведанного. Г. Башляр справедливо констатирует, что авторская «поэтическая фантазия, творящая символы, придает домашней атмосфере полисимволическую активность» [Башляр 2004: 27].

На острове, куда три года спустя после появления Монстра удаляется Франкенштейн для создания его подруги, он живет в пустынном убежище лаборатории, вдали от любопытных взглядов. От мира он отделен двойной преградой – морской и стенами жалкой хижины. В топосе этой части романа подчеркивается уединенность и одиночество Франкенштейна, размышляющего о безнравственности и тяжелых последствиях своего обещания. В описании заброшенной хижины выделено окно, символика которого (связь с вечным и бесконечным [Кирло 2010: 218]), гармонирует с размышлениями Франкенштейна. В то же время окно номинирует и связь с внешним миром, в который ученый отправил свое жуткое творение,

неотступно следовавшее за своим создателем. При свете луны Франкенштейн видит Монстра, заглядывавшего в окно.

Таким образом, окно символизирует двусторонность связи с внешним миром — не только внутреннюю, но и внешнюю. Демоническое лицо, выражавшее крайнюю злобу и коварство, заглядывая в окно, нарушает замкнутость пространства потаенной жизни Франкенштейна (пространства его сознания, пространство его одиночества). Монстр становится свидетелем уничтожения ученым «предмета» своего труда. Картина за окном (спокойное море, тишина) после этого символического жеста несет успокоение, однако кратковременное. Дверь, запертая Франкенштейном на замок, не спасает его от вторжения Монстра. Сцена объяснения завершается ролевой инверсией: «Ты мой создатель, но я твой господин!» — восклицает почувствовавший себя всесильным Монстр.

В повести Стивенсона «Маркхейм» окно отделяет внутреннее пространство лавки антиквара от внешнего мира, живущего своей суетной жизнью и таящего угрозу разоблачения Маркхейма. Картины мира за окном усиливают контраст внешней упорядоченной жизни с преступным событием, пока еще тайным, но уже необратимо нарушившим жизнь Маркхейма.

Образы окна и двери появляется и в повести о Джекиле и Хайде. «Особой ролью в сюжете с детективной составляющей отмечены, – пишет Е.С. Куприянова, – пространственные образы-маркеры дверь и окно, о чем свидетельствуют сильные позиции текста – заголовки к главам повести: 1-я глава "Story of the door" и 7-я глава "Incident at the window". Дверь, через которую Хайд попадает в свое убежище, "дверь шантажиста", помогает нотариусу понять связь между двойниками; другая дверь, обитая красным сукном, служит последней преградой для Аттерсона и Пула перед раскрытием тайны Джекила» [Куприянова 2012: 42]. Таким образом, в «Странной истории доктора Джекила и мистера Хайда» семиотика архетипических образов

усиливает драматизм повествования, неся на себе и предуведомительную функцию, настраивая на трагическое завершение произведения.

Мы уже цитировали выше размышление Р. Барта, называвшего коды «трамплинами интертекстуальности», которые становятся у писателей «неотъемлемой частью процесса структурации» [Барт 1989: 455 – 456]. Обитая красным сукном дверь, отделяющая от остального дома уединенное пространство кабинета доктора Джекила, где он осуществляет свои роковые превращения, напоминает своим аллюзивным «мерцанием» о кровавокрасных окнах из новелле Э. По, соотносясь и с символикой повести Кэтрин де Маттос «Сквозь красные литениевые окна», усиленной его названием.

Своеобразным семиотическим кодом становятся и **зеркала**, присутствующие в культуре и литературе с античных времен и до современности, и **часы** — символ неумолимого времени, отмеривающего протяженность жизни человека.

«Зеркало <...>, — пишет С. Мельшиор-Боне, — "матрица символического", сопровождает искания человека в процессе становления личности. Чтобы постичь, что в зеркале есть такого магического, такого чудесного, оказавшись с ним "лицом к лицу" и вглядываясь в его глубины, надо вспомнить мифы и предания, бытующие в фольклоре народов мира. Вероятно, Нарцисс был первым героем и жертвой встречи с самим собой, встречи, от которой мутится разум, первым, но далеко не единственным» [Мельшиор-Боне 2005: 5]. Исследовательница не случайно вспоминает миф о Нарциссе: традиционно в роли зеркала может выступать любая отражающая поверхность, в природе — это чаще всего водная поверхность. Именно водная поверхность отражает страшный облик создания Франкенштейна, когда Монстр, изучая себя, делает первые шаги в процессе самоидентификации.

Антиквар предлагает Маркхейму, заглянувшему в его лавку якобы за рождественским подарком, ручное зеркальце пятнадцатого века из хорошей коллекции. Замысливший убийство антиквара Маркхейм категорически

отказывается от такой покупки. Зеркало для него — «проклятое напоминание», о прошлом, о безумствах и прегрешениях, ибо зеркало — «ручная совесть!» [Стивенсон 1993: 336]. Высокие трюмо в лавке антиквара отражают многоликость облика Маркхейма, соединяя зеркальный код с присущим ему энантиоморфизмом (известно, что в зеркальном отражении меняется левая и правая половины), а также и с театрально-игровым кодом, подчеркивая неподлинность прежней прожитой жизни. Он отражался в них, «точно актер на сцене, много картин в рамках и без рам» [Там же: 344].

Выделенной автором деталью интерьера кабинета доктора Джекила также является большое оборотное зеркало, двойная поверхность которого становится символом двойственной природы своего хозяина, выступая в древней, сказочной и обновленной, объективно-научной функции «свидетеля» экспериментов.

Часы в повести Стивенсона, как и в «Маске красной смерти» Э. По, – не только знак проживаемого персонажами времени, но и символ самой жизни. Глядя в мертвое лицо убитого им антиквара, Маркхейм констатирует: «...эта частичка жизни остановлена, подобно тому, как часовых дел мастер, сунув палец в механизм, останавливает ход часов» [Там же: 342]. В «Маске красной смерти» Э. По часы черного дерева наделены мистической силой: их звук, «отчетливый и громкий, проникновенный и удивительно музыкальный», однако «до того необычный по силе и тембру», что лица бледнели, веселье прекращалось [По 1978: 359]. В момент конца жизни принца часы останавливаются, а за сорванной с его лица маской обнаруживается пустота.

Субстанциональная неопределенность персонажей подчеркнута важными устойчивыми деталями. В «Вильяме Вильсоне» Э. По — это отсутствие голоса у двойника (еле слышный, тихий, шипящий шепот — словно эхо Вильяма Вильсона). Общей приметой у alter ego Маркхейма и Джекила становятся «неспешные, мерные шаги» Маркхейма и невесомая легкость

шагов Хайда, усиливающая художественный эффект. Они становятся сквозными деталями, пронизывающими художественное целое текстов.

«Незнакомец» Э. По — своего рода близнец Вильяма Вильсона в одноименной повести: они одних лет, одного роста, телосложения, у них общие, но такие же неопределенные черты лица. Таинственное существо мешало ему действовать по собственной воле, препятствуя нечестной игре в карты, при этом ни разу не показывается лицо, вместо которого черная шелковая маска, скрывающая пустоту.

В биографии Вильяма Вильсона Э. По, как и доктора Депрэ Стивенсона, присутствуют соблазны разгульного образа жизни. К длинному списку пороков присоединяется жульническая игра В карты. Расстроенное воображение Вильсона создает ситуацию поединка, во время которого он пронзил незнакомца рапирой. Им овладевает изумление и ужас, рождаемые галлюцинацией: «Там, где еще минуту назад я не видел ничего, стояло огромное зеркало – так, по крайней мере, мне почудилось в этот первый миг смятения; и когда я в неописуемом ужасе шагнул к нему, навстречу мне нетвердой походкой выступило мое собственное отражение, но с лицом бледным и обрызганным кровью» [По 1976: 219 – 220]. Характерно, что «незнакомец» в этот решительный момент говорит: «Ты победил». «Однако отныне ты тоже мертв – ты погиб для мира, для небес, для надежды! Мною ты был жив, а убив меня, – взгляни на этот облик, ведь это ты, – ты беспросветно погубил самого себя!» [Там же].

В романе М. Шелли внутренние переживания Монстра раскрываются в его исповеди — монологе, занимающем значительную текстовую протяженность (главы 10 — 17) и обращенном к его создателю. Повесть Маркхейм отличает подчеркнутая диалогичность. Значительная часть текста, как по объему, так и по смысловой и художественной его значимости — диалог Маркхейма с его иносущностью, с неизвестным, кому ведомо все. Диалог этот своеобразен, отличается нацеленностью на рождение истины в процессе

общения между двумя субстанциями — двумя половинами натуры и двумя половинами разума, сознания Маркхейма. Вторая, лишенная лица половина Маркхейма выполняет роль Другого, в присутствии, отражении и восприятии которого происходит процесс самоидентификации.

В этом связи заметим, что диалог имеет двоякую функцию, он построен по принципу четких вопросов, предполагающих ответы, которые должны привести к правильным выводам и вместе с тем образовать связный рассказ. Его отличает внутренняя логика и нацеленность на истину. В процессе диалога его участник должен обнаружить важные для себя вещи.

Диалог двух ипостасей Маркхейма начинается со знакомства и утверждения общего тезиса о несовпадении лица и личины, о том, как судить человека, — по его делам или по состоянию его души. Затем диалог благодаря череде последовательно и логически поставленных вопросов переводится в личностно-экзистенциальную плоскость и обращается к внутренней сущности Маркхейма, «грешника поневоле».

Стивенсон ставит следующие вопросы: Спасет ли героя исповедь и покаяние? Может ли иссушить даже такое страшное деяние, как убийство, сам источник добра? Примечательно, что для «неизвестного» не существует градации тяжести содеянного, равно как и разницы между пороком и добродетелью — это «всего лишь серп в длани ангела, пожинающего жатву Смерти» [Стивенсон 1993: 348]. Существенно, что в диалоге двух ипостасей Маркхейма вопросы начинает задавать «незнакомец». Позднее, когда выясняется, что он существует ради Зла, в повести дается непрямой завуалированный ответ, на риторический по своему существу вопрос, содержащий ответ в самой формулировке: «Кто ты? Дьявол?».

Инициатива вопрошающего переходит к Маркхейму. Ему автор, несмотря ни на что, доверяет утверждение важных убеждений в ненавистности зла, в существовании в глубине человеческой натуры нравственных опор, канонов совести. Маркхейм признает равносильность и

равновесность Зла и Добра в своем существе, но, пройдя путь самопознания, приходит к выводу, что худшая половина не должна одолевать лучшую.

Благодаря диалогу с условным Другим Маркхейм увидел себя таким, каков он есть [Там же: 350]. Ненависть ко злу, еще живая в нем, подсказывает вывод «добро должно побуждать к действию» [Там же: 349] и становится для него источником силы и мужества. Маркхейм признается в убийстве антиквара, а лицо неизвестного «смягчилось и просветлело чувством торжества и нежности, и, светлея, черты его стали таять и расплываться» [Там же: 351]. Герой через самопознание приходит к истине, открывая в себе добродетель (она и есть знание) и мудрость. В повести «Маркхейм» Стивенсоном драматизируется привлекательность Зла, над которым герой одерживает победу. Исследование темы дуальности человеческой природы, склонности человека ко Злу и пути его сдерживания будут продолжены писателем в «Странной истории доктора Джекила и мистера Хайда».

2.3. Поэтика дуальности в повестях Кэтрин де Маттос «Сквозь красные литениевы окна» и Р.Л. Стивенсона «Странная история доктора Джекила и мистера Хайда».

Повесть Стивенсона «Странная история доктора Джекила и мистера Хайда» демонстрирует иной итог противостояния Добра и Зла в натуре человека. Знаменитая повесть начинается с важного для творческой истории произведения посвящения кузине Стивенсона Кэтрин де Маттос и поэтическими строками, содержащими итоговый для произведения призыв: «Храните нерушимость этих уз...».

Кэтрин де Маттос, особенно любимая с детских лет кузина Стивенсона, сопровождала его вместе с женой Фанни в путешествии по некой «Западной стране», как именуется в тексте Шотландия. Они остановились в Борнмуте, расположенном на берегу Ла-Манша, где в отеле у Стивенсона случилось серьезное горловое кровотечение. Обе женщины на протяжении всей ночи боролись с недугом Стивенсона. Когда ему стало лучше, Кэтрин, отвлекая кузена и друга детства от болезни, стала читать ему произведения Эгара По, под влиянием которых они стали обсуждать замыслы собственных *horror stories*.

Появлением «Странной истории доктора Джекила и мистера Хайда» Стивенсон во многом обязан своей кузине, которая под впечатлением от прочитанных вместе со Стивенсоном историй Э. По написала собственное произведение о дуальности, о противоположностях, поселившихся в одном теле. Это – повесть «Сквозь красные литениевы окна» («Through the Red-Litten Windows»), о которой Кэтрин рассказала Стивенсону, хотя само произведение она смогла опубликовать лишь через долгие шесть-семь лет, причем, под мужским псевдонимом Теодор Хертц-Гартен (Theodor Hertz-Garten).

Стивенсон признавался, что главный замысел повести о Джекиле и Хайде родился у него (как и у М. Шелли) во сне: после трехнедельного погружения в атмосферу *horror stories* Стивенсону приснился кошмарный сон, который и положил начало «Странной истории ...».

Таким образом, творческая история замысла повести Кэтрин де Маттос, как и «Странной истории доктора Джекила и мистера Хайда», имеет общий исток — малую прозу Э. По. Она удивительным образом напоминает историю возникновения романа М. Шелли о Франкенштейне, вдохновленного немецкими готическими историями, которые обсуждались кружком друзей на вилле Диодати. Для нашего исследования важно, что Кэтрин де Маттос и Стивенсона захватила история двойственности человеческой натуры и двойничества, пророчески намеченная романом М. Шелли и навеянная сюжетами Э. По.

Увлеченный идеей дуальности и поисков идентичности, Стивенсон воплотил творческий замысел в первом варианте спонтанно родившегося

текста за необыкновенно короткий срок – всего за трое суток. Однако Фанни раскритиковала произведение, резко считая, что перегруженность готическими элементами отрицательно скажется сложившейся репутации известного детского писателя. Стивенсон в приступе гнева сжег свою повесть, после чего написал в течение последующих трех который дней ее второй вариант, и стал окончательным произведения, опубликованного в январе 1886 года. Повесть имела успех, в течение полугода в Британии было продано 40000 экземпляров и 25000 пиратских копий в США.

Повесть не случайно открывается посвящением Кэтрин де Маттос, указывая на глубинные творческие связи с писательницей. Кэтрин де Маттос восхитила картина описанного Э. По дворца, преследуемого злыми духами. В трактовке автора это метафора разума, которым овладело зло, что было близко и самому Стивенсону, автору «Маркхейма», который, как это было показано выше, типологически корреспондируется и с «Вильямом Вильсоном» Эдгара По.

В повести Кэтрин де Маттос, как и в романе М. Шелли и повести Стивенсона, присутствует готическая окраска совершающегося научного эксперимента. В каждом из произведений представлена самобытная история трансформации главного персонажа, связанная с проблемой двойственности человеческой натуры и двойничеством.

В произведении К. де Маттос звучит непрерывный «голос часов» как аккомпанемент чарующему голосу прекрасной женщины, слышащемуся шепоту незнакомцев-мужчин, похожему на шипение. Эти звуки сменяются гнетущей, смертельной тишиной, внушая неосознанный ужас. Безымянный молодой человек, выступающий в роли рассказчика, видит в окне с литениевыми красными перегородками невероятно красивую женщину, наделенную особыми чарами, благодаря которым она заманивает его, делая участником научного эксперимента.

Кэтрин де Маттос описывает внешность героини и особенную гипнотическую силу ее воздействия так: «Не всегда можно обнаружить такую красоту в женском обличии [здесь и далее перевод наш. – А.Щ.]». Она вызывает стремление «смотреть вечно, но не приближаться, искать нечто за земными пределами и над ними, словно видимая красота является лишь внешним выражением силы более трансцендентной...». «Красота этого типа не принадлежит ни одному конкретному человеку или месту. Она должна восприниматься импульсивно, мелькая тут и там своими мистическими свойствами» [Маttos 2017: 49 – 50]. К этому автор добавляет и описание волос, наделенных особенной «глубиной сияния», светившихся, словно горевших, в лунном свете, как в ясный день, глаз, напоминавших лампу, освещавшую бледное лицо и его контуры, и голоса, соответствующего особенным свойствам ее красоты. Этот голос «звучал под музыку вечности, а не времени» [Там же: 50].

Очарование женщины, на первый взгляд, готико-романтического свойства. Однако уместно вспомнить, что так называемая «метафизическая фантастика» (Ю.В. Ковалев) опиралась на месмеризм. Несмотря на неоднозначные оценки ее научной ценности и достоверности в дальнейшей перспективе развития, теорию Месмера в момент ее возникновения можно исторически конкретно оценивать как имеющую отношение к научному знанию. Ф.А. Месмер (1734 – 1815) считается создателем ставшего модным «животного магнетизма». Разгадав секрет направленной жизненной энергии, он пришел к освоению гипноза, проводя имевшие ценность психологические опыты. Они, однако, наряду с гипнотическим сном И внушением стимулировали и не имеющие отношения к научному знанию столоверчение или разговоры с душами умерших через посредство «месмерированного» медиума.

Месмеризм не случайно проникает в литературное творчество. Это происходит, прежде всего, в связи с интересом писателей к проблемам

психики и психологии, стимулируя художественное освоение принципов изображения модели устройства и функционирования сознания.

Э. По, произведениями которого зачитывались Кэтрин де Маттос и Стивенсон, в своем «Месмерическом откровении» описал «общие принципы месмеризма»: «Месмерическое состояние — такое патологическое состояние, которое по своим признакам напоминает смерть, но при потере восприимчивости органами чувств человек с особой чуткостью воспринимает явления, обычным органам чувств не доступные (потустороннее сознание, "месмерические озарения")» [По 1970: 515].

Научная составляющая в повести К. де Маттос сегодня может вызвать сомнения в силу неоднозначности опытов Месмера, она завуалирована, играет подчиненную роль. Вместе с тем известный теософ Е.П. Блаватская, написавшая в 1888 году свой главный труд «Тайная Доктрина», имеющий характерный подзаголовок «Синтез науки, религии и философии», отмечала, что Месмер использовал помимо магнетизма влияние электричества, что напоминает нам о методах оживления Монстра Франкенштейном.

Гипнотическое очарование дамы в красном окне порождало ощущение безликости, идеальности возникшего ослепительного облика, в котором молодой человек, однако, отмечает отсутствие даже лучиков тепла и доброты. «Бесчеловечная, неумолимая красота» [Mattos 2017: 56] вызывала чувство тоскливого великолепия, неадекватности очарования И одновременно «осознание того, что увиденное есть лишь тень того невидимого и неосязаемого, к чему мы всю жизнь протягиваем руки» [Там же: 50]. Дама банальные царственно, произносит слова ЧТО исключает появление колебаний или беспокойства, воспламеняя в каждом нерве возможных слушателя безрассудство И любовь. Молодой человек оценивает неожиданность возникшей месмерической ситуации, признаваясь, что он не был к ней готов. Он откликается на призыв о помощи лишь для того, чтобы

услышать этот чарующий голос еще раз. Так он оказывается в таинственном доме.

Атмосфера глубокой, всепроникающей тяжелой тишины сопровождается, как и в повестях у Э. По «Падение дома Ашеров» и «Вильям Вильсон», шепотом и тихим «голосом часов», напомнившим герою повести К. де Маттос пульсирующее сердце. Тишина неожиданно прерывается громкими мужскими шепотами». Сознание голосами имишипиш» персонажа, погруженное в гипнотический транс, сопоставимый со смертью, фиксирует, реальность деталей И окружающих предметов общей однако, при ирреальности происходящего. Появившиеся мужчины опускают Удерживаемый в плену, молодой человек становится свидетелем того, как в комнату опускается некая, как ему кажется. безжизненная напоминающая тело, закутанное в плащ. «Это была не куча, а фигура», – отмечает молодой человек, фиксируя происходящее своим воспринимающим сознанием, пытающимся визуализировать и оценить свое восприятие этой «фигуры», «массы», «чучела», «манекена». Попытки визуализации связываются со сквозным вопросом самоидентификации: «...По размеру и общему виду это было похоже на меня; задняя часть головы и волосы, несколько необычный цвет и пышность, были, безусловно, мои. Возможно, это было мое собственное чучело, которое я, таким образом, фиксировал и искал в этом подобии человеческого. Это была милая фигура, которую я какой-то видел. манекен. или человек тисках неестественного, насильственного транса? Был ли я сам под наркотиком, мертв или ...» [Там же: 55]. В одно мгновение эта масса испаряется, высвобождая некую духовную субстанцию и запуская процесс, в результате которого один человек медленно, но неизбежно захватывается другим [Там же: 46].

Напоминающая шприц трубка, нацеленная в сердце, делает тело невидимым, словно стертым, при этом, как говорит повествующий персонаж, «чей-то, дух, был выпущен на свободу, освобожден. Я не знал; мое

напряженное зрение расслабилось, сознание покинуло меня, и я откинулся назад, освободился, переместившись за пространство, мысли и время» [Там же: 56].

Примечательно в повести К. де Маттос и завершение истории, рассказанное ИЗ сферы готики В детерминированный, объяснимый мир. Характерно авторское определение этого выхода из странного гипнотического состояния как «возвращение». Герой приходит в сознание в больничной палате «после лихорадочных видений», пытаясь переосмыслить картины, в них присутствовавшие. Дом изменился, сменив хозяина, но в восприятии повествователя, пережившего необычное состояние, остался прежним, «под тем же влиянием». Кто Я – призрак самого себя, что это за место и что я в нем? – вопрос самоидентификации, который его мучает и возникает вновь и вновь. Его преследует ужасное ощущение, что под влиянием невидимых сил он заключил в себя личность умершего, живя не своей жизнью, под неким оком, за ним наблюдающим, «перешел на место другой личности, о которой < ... > боялся думать» [Там же: 58 - 59].

Что здесь – правда, а что ужасная фантазия? Герой в своем одиночестве чувствуя себя «охваченным, преследуемым не один, невидимым присутствием» «невидимой эманации», стремящейся изгнать Я молодого человека, «истощить само дыхание» его существа [Там же: 61]. Как и в выше рассмотренных произведениях Э. По и Р.Л. Стивенсона, Кэтрин де Маттос использует прием обезличенности неведомого существа, занимающего постоянно увеличивающееся место в теле молодого человека. Это «туманные очертания, тень формы» [Там же: 64]. Собственное лицо рассказчика утрачивает присущие ему черты, освобождая место для иных, неизвестных черт. Он прислушивается к еще «оставшимся аккордам <...> собственной идентичности и сознания» [Там же: 61], испытывая «страшное желание уничтожить ужасную двойственность существа [Там же: 64]. Примечателен конец этой истории, приобретший типологические черты в линии последующей цепочки авантекстов.

В заключительном эпизоде медсестра больницы и доктор (хирург) обменялись информацией о состоянии своего пациента и доктор, фиксируя возвращение (выхода ИЗ гипнотического транса?) своего пробормотал: «Он вернулся. Теперь он будет долго отдыхать» [Там же: 65]. Такой финал придает черты реалистической детерминированности описанной картине пограничного состояния сознания, погруженного ранее причудливую игру порожденных им необычных образов и ситуаций. Для нашего исследования небезынтересно, что уже Э. По отмечал в своем «Необыкновенное приключение Ганса Пфаля» (1835)произведении присутствие «Игры ума» – «Jeu d'esprit» [Ковалев 1984: 240].

Обозначенные М. Шелли поиски остро переживаемой Монстром идентичности личности находят продолжение и развитие в повести Кэтрин де Маттос, персонаж которой ставит вопрос об идентичности не только личности, но и сознания, как бы корреспондируясь с описанной коллизией противостояния Вильяма Вильсона своему безликому двойнику, получившему таинственную власть над расстроенным воображением в одноименном произведении Э. По. Не менее остро ставится вопрос о двойственной природе и проблеме идентичности человека и в «Маркхейм», и в «Странной истории доктора Джекил и мистера Хайда» Стивенсона.

Р. Л. Стивенсон развивает намеченный в романе М. Шелли, повести Кэтрин де Маттос, новеллах Э. По «особый тип научно-художественного воображения», отличного от романтической фантастики [Там же: 236.]. Как и упомянутые авторы, он следует важнейшему принципу формировавшегося жанра научной фантастики. В стремлении к правдоподобию и достоверности описываемых событий Стивенсон использует научные теории и принципы, делая их основой фантастического характера темы, сюжета и фабулы.

Однако научная составляющая не доминирует, она используется автором в той мере, которая соответствует характеру избранной темы. Писатель, привлекая в качестве основы этот принцип, создает оригинальную, творческую вариацию претерпевающей процесс становления жанровой модели. Великолепно структурированная повесть неотделима от особенностей шотландской склонности к парадоксу и дуальности.

Доктор Джекил в своем заключительном «исчерпывающем объяснении» акцентирует противоречивую двойственность жизни, природы и натуры человека, высказывая гипотезу, что дальнейшие научные открытия позволят обнаружить наличие в нем множественности составляющих, и тогда человек «окажется всего лишь общиной, состоящей из многообразных, несхожих и независимых друг от друга сочленов» [Стивенсон 1981: 444]²⁴.

Приведенное высказывание Джекила можно квалифицировать интердискурсивное, поскольку включает художественный текст повести в научный контекст эпохи, в частности, в связи с развитием и научными «Для достижениями психологии. понимания нюансов произведения небезынтересным оказывается и общий контекст становления психологии как науки на рубеже 19 – 20 вв.», замечает Е.С. Куприянова и приводит в этой связи данные профессора М.Г. Ярошевского о появлении в самых разных (Германия, России, Англия, Франция, США) странах специальных экспериментальных лабораторий 25 [Куприянова 2012: 17 - 18].

Приведенные факты вводят в повесть научный дискурс, поддерживающий научно-фантастическую основу эксперимента доктора

²⁴ В оригинале: «... man is not truly one, but truly two. I say two, because the state of my own knowledge does not pass beyond that point <...>. I hazard a guess that the man will ultimately be known for a mere polity of multifarious, incongruous, and independent denizens» [Stevenson 1993: 42].

²⁵ Как отмечает проф. М. Г. Ярошевский, «дарвинизм показал необходимость изучения психических функций как реального фактора развития биологических систем. В 1870-80-х гг. психология превращается в самостоятельную область знания (отличную от философии и физиологии). Главными центрами ее разработки становятся специальные экспериментальные лаборатории. Первая из них была организована В. Вундтом (Лейпциг, 1879). По ее образцу возникают аналогичные учреждения в России, Англии, США, Франции и других странах» [цит по: Куприянова 2012: 17 – 18].

Джекила, который с помощью особого химического состава добивается в своей научной лаборатории разделения собственного существа. Он, как известно, вызывает к жизни двойника – Эдварда Хайда, концентрирующего материализующееся под влиянием тинктуры темное начало натуры доктора, отделенное от его светлой, позитивной ипостаси, которая продолжает какоето время сохраняться в Джекиле. Эксперимент обращен не только и не столько к телесной сущности доктора, но прежде всего затрагивает сознание – работу ума и души Джекила. То, что в начале повести может восприниматься фантастики, получает готической научную как мотивацию исповеди доктора Джекила. Е.С. Куприянова завершающей повесть справедливо и проницательно отмечает: «Появление Хайда мотивировано работой не только ума, но и души Джекила, что становится особенно финальной очевидно исповеди. Описание подробностей из его материализации глубокого душевного разлада производило шокирующий эффект на современников Стивенсона, а для современной психологии и хрестоматийным психиатрии повесть уже давно стала примером диссоциативного расстройства (диссоциации) идентичности. В этой связи примечательно, что сюжет "Странной истории..." возникает на фоне активного изучения и описания феномена раздвоения личности [выделено нами. – A.Щ.]» [Там же: 17].

Примечательно, что в соответствии с самыми актуальными в этой области открытиями герой Стивенсона указывает не только на двоичность, но и на множественность личности, возможную в таком диссоциативном состоянии. Это подтверждается далеко не единичными примерами феномена (Multiple Personality), изучавшегося наукой на рубеже XIX –XX веков²⁶. На

²⁶ Е.С.Куприянова приводит внушительный перечень исследовавшихся ученымипсихологами фактов диссоциативного расстройства: дуальность личности 11-летней девочки, описанный Чарльзом Деспином (1838 г.), аналогичный случай с некоей француженкой, которую нарекли условным именем Фелида Икс, объясненный Эженом Азамом, апеллировавшим к концепции гипнотических состояний, что напоминает об истоках изучения гипноза Месмером. Концепция диссоциации, дополняется исследованием феномена Луи Виве

мысль о важности и перспективности художественного исследования модели сознания и состояния раздвоения личности указывают и дальнейшие научные теории, связанные с хорошо известными именами Фрейда, Юнга и др.

Творческая история повести тесно связана не только с научными разработками и философскими исканиями времени, но и с историкобиографическим фактом из жизни Стивенсона. У образа Джекила есть реальный прототип, долгие годы тревоживший воображение писателя – декан ремесленной гильдии Уильям Броди. Историю Броди, знакомую каждому жителю Эдинбурга, Стивенсон знал еще с детства. Биографы отмечают, что няня юного Стивенсона пугала мальчика именем Броди, но необычная история его обладателя приковывала внимание. Будучи уже студентом, Стивенсон пытался повторить этот опыт двойной жизни, посещая места, где бывал Броди. Однако по состоянию здоровья он вынужден был прекратить свой опасный эксперимент. На эти обстоятельства обращают внимание авторитетные биографы и исследователи творчества Стивенсона, на труды которых мы опираемся в этой части нашей диссертации (Дж. Колдер [Calder 1980], [Calder 1990]; С. Макеев [Макеев 2010]; Е.С. Куприянова [Куприянова 2012] и др.).

Изящный, стройный денди невысокого роста с приятными чертами лица, аристократ Уильям Броди унаследовал родовой замок, состояние и фирму отца, изготавливавшую престижную мебель для богатых клиентов, разного рода запорные устройства, замки и даже виселицы. Отец Стивенсона меблировал свой кабинет изделиями этой фирмы, а в комнате будущего писателя стоял комод с ее маркировкой. Броди был видным и уважаемым

с шестью различными личностями, у каждой из которых выявлены отдельные «паттерны мышечных сокращений и воспоминания», описанные в книге «Вариации личности» врачами Буррю (Воиги) и Бюрро (Виггот). Лечение проводилось с помощью гипнотической регрессии, что напоминает нам о повести Кэтрин де Маттос и заключительном ее эпизоде. Этот список продолжают труды Пьера Жане, обосновавшему концепцию диссоциации, Теодора Флурнуа, а в начале XX столетия книги, Мортона Принса (1906) о множественности личности Клары Нортон Фаулер, Уолтера Франклина Принса (1915), изучившего феномен Multiple Personality — у пациентки Дорис Фишер с пятью личностями. [Куприянова 2012: 17].

представителем эдинбургского истеблишмента, членом городского совета и деканом (deacon – глава объединения мастеров). В круг его общения входили поэты Р. Бёрнс и Р. Фергюссон, известный художник Р. Рибёрн, которые были членами элитарного сообщества творческой интеллигенции Кейп-клаба. Это была светлая сторона жизни Броди. Но по ночам на протяжении 20-ти лет он вел жизнь эротомана и игромана, увлекался игрой в кости и петушиными боями, спустив состояние. Заметим, что в то время допускалась игра в карты, в кости же играли в грязных притонах, а петушиные бои считались «джентльменским пороком». Бизнес не способен был восполнить потери и тогда Броди вместе с тремя сообщниками занялся грабежами своих богатых клиентов, которым его фирма поставлял замки. Он стал ночным королем Эдинбурга, окрыленный чувством тайной власти безнаказанности творимого зла. Предательство одного из сообщников привело его на скамью подсудимых. Согласно одной из версий, Броди был повешен, причем, по иронии судьбы, на разработанной и изготовленной его же фирмой виселице. Согласно другой версии, он скрылся в Амстердаме, избежав печальной участи.

С именем Уильяма Броди связывали ряд примечательных легенд, бытовавших в Эдинбурге, о возможности воскрешения человека с помощью скальпеля, что напоминает об опытах Франкенштейна М. Шелли. Броди пригласил в свою камеру смертников практиковавшего в Эдинбурге французского врача Дегравера, который ссылаясь на случай с повешенной Мэгги Диксон, утверждал, что якобы сделанные сразу после смерти надрезы в известных ему тайных местах на теле человека могли вернуть его к жизни. Достоверность таких историй сомнительна, но они свидетельствуют о неугасающем интересе к проблеме воскрешения и создания человека.

Респектабельность Джекила и испорченность Хайда в повести Стивенсона существуют симультанно в одном и том же теле, однако Джекил хочет разделить доброе и злое начало, материализовав их в разных телесных сущностях. Добропорядочный доктор живет двойной жизнью, что отражало сложившуюся в викторианской реальности ситуацию: стабильность викторианской системы ценностей утрачивала устойчивость под влиянием нараставшего в обществе стремления к нарушению демаркационной линии между каноном допустимых удовольствий и опасных свобод [Middleton 1999: XIII]. С помощью изобретенного состава Джекил попытался отделить темную сторону своего существа, материализовав и персонифицировав ее в мистере Хайде.

Стивенсон использует уже известный нам по роману М. Шелли «Франкенштейн» прием телесной аномалии, но с иным знаком: вместо телесной избыточности созданного Франкенштейном Монстра перед карлик Хайд. «Взаимодействие малого и читателем – отталкивающий большого развивается, цепная распространяется, реакция, как как многоголосое эхо», – отмечает Г. Башляр [Башляр 2004: 81]. Заметим, что авторская художественная проза унаследовала от древних мифов и легенд изображение телесной аномальности как приметы иномирного существа. Так, например, в средневековой ирландской повести «Смерть Фергуса, сына Лейта» (ок. 1100) фигурирует придворный король эльфов Иубдана чрезвычайного маленького размера, сравнимого с пальцем на руке монарха. Традиционно универсальной приметой фигуры карлика был не только малый размер, но и уродство. Кроме того, согласно справедливому замечанию Беатрис Отто, отсылающей к Френсису Бэкону, «все люди с телесными уродствами отличаются необыкновенной смелостью» [Отто 2008: 67].

Эдвард Хайд в повести Стивенсона наделен отчаянной дерзостью, вызванной его маргинальной природой и толкающей его на неблаговидные поступки (эпизод с девочкой, сбитой им с ног, на которую он наступил, или же эпизод с избитым до смерти пожилым господином). Как и у персонажей ранее анализировавшихся произведений, особенностью образа Хайда является его *обезличенность*, мотив субстанциональной неопределенности: ни один из

героев повести, видевших его, не в состоянии описать его внешность, но все они говорят о чувстве гадливости и желании убежать, которые вызывает присутствие Хайда.

Другим важным характерологическим рядом в рассматриваемой повести становится анималистическая символика. В финале произведения Джекил, ставший добровольным и загадочным отшельником, считает себя, как и Монстр Франкенштейна, изгоем. Он окончательно утратил возможность управлять своими превращениями, материализации Хайда теперь происходит самопроизвольно. Победившее зло, персонифицированное в образе Хайда, не имеющее детализированных портретных описаний, создается за счет анималистических уподоблений: рычит и прыгает как обезьяна, издает звуки, похожие на визг крысы. Это сигнализирует о том, что под влиянием выделенного «химическим путем» чистого зла происходит постепенное, но неуклонное убывание человеческого и усиление животного начала.

Неоднократное уподобление Хайда образам обезьяны и крысы не случайно. Крыса — емкий символический образ, животное, с которым устойчиво связываются негативные представления. Достаточно напомнить об этом образе, присутствующем в знаменитом «Крысолове из Гамельна». Крыса в этом произведении трактуется «как символ ловца душ и обманщика-соблазнителя» [Бидерманн 1996: 138].

Аналогия с обезьяной основывается как на поведенческих особенностях, так и на соотносимости черт этого животного: «Обезьяна как символ именно животного мира использовалась в эпоху Возрождения для демонстрации человеческой злости, вакханалии животных инстинктов, распущенности» [Владимирова 2001: 93]. В христианском мире с обезьяной, воспринимавшейся как карикатура на человека, связаны преимущественно отрицательные коннотации: «Она символизирует низшие силы, темноту или бессознательность» [Кирло 2010: 291]. В психологии с этим образом

связывают признаки сомнений и неуверенности в собственной роли [Бидерманн 1996: 182].

Именно такие черты привносятся в образ Хайда, особенно в заключительной части повести, когда воплощенное в нем зло начинает превращаться в доминанту, а «чернота души» вытесняет и замещает позитивную основу личности Генри Джекиле. В главе «Поиски мистера Хайда» зооморфный ряд его характеристик соединяется с сопоставлениями Хайда с Сатаной, Джаггернаутом²⁷ [Стивенсон 1981: 395]. Сравнение приобретает устойчивость, повторяясь в тексте: далее Хайд именуется «Джаггернаутом в человеческом облике» [Там же: 402].

Сравнение с обезьяной дополняется и аналогией с троглодитом («<...> В нем нет ничего человеческого! – восклицает Аттерсон, – Он более походит на троглодита» [Там же: 405]. Троглодит, согласно концепции Карла Линнея, является подвидом человека. В манускриптах древних авторов и записках человеческий облик, путешественников отмечается его избыточная волосатость и неразвитая речь. Заметим, что гипертрофированная волосатость не только знак зооморфной природы обезьяны. Она является и важной приметой (наряду с гипертрофированной и / или недостаточной телесностью) в невербальной семиотике кельтской мифологии. «Устойчивой приметой демонической природы "чужого", изгоя, иноверца, гельта – безумца, или дикого человека, является и гипертрофированная волосатость – "косматое обличье"» [Владимирова http://mii-info/ru/archive-stately-ezhsn/ezhsn-2014-10-2/1.

Известный кельтолог Т.А. Михайлова приводит пример описания мисс из Мунстери, обросшей перьями и волосами так, что «они волочились по земле вслед за нею» [Михайлова 2001: 247]. В тексте «Финнодери» повествуется о том, что создание, именем которого названо повествование, — падший фэйри. Согласно комментарию С. В. Шабалова, Финнодери близок гельту не только

²⁷ Напомним, что персонажи Стивенсона соотносятся с дьявольским началом, Сатаной как и творение Франкенштейна, внушавшего людям отвращение своим уродством.

внешним обликом, но и тем, что является изгоем. «Косматый облик» — невербальный знак «изгнания из "своего" пространства в "чужое"» [Шабалов 2002: 118].

Соотносимы с культурологическими, символическими и кельтскими мифологическими кодами сквозные устойчивые детали, становящиеся в тексте маркерами образов персонажей, их опознавательными знаками. Оба ряда символических уподоблений объединяет доминирующие «чернота души», «печать Сатаны», «черные тайны Хайда», которые проглядывают «сквозь тленную оболочку» [Стивенсон 1981: 405].

В отличие от Хайда Генри Джекил описывается позитивно, в традициях характерологической реалистической поэтики, его фигура и лицо визуализированы. Нотариус Аттерсон выделяет ум и красоту как главные черты внешности своего друга: «Крупный, хорошо сложенный моложавый мужчина лет пятидесяти, с лицом, быть может, не совсем открытым, но бесспорно, умным и добрым» [Там же: 408].

Как отмечает Т. Миддлтон, образ Джекила / Хайда строится на непростой диалектике принципов сизигии (сопряжение противоположностей), в которой два элемента остаются явственными, и антисизигии, подразумевающей соединение, в котором различие потеряно [Middleton 1999: P XIV]. Джекил утверждал: «Мои две натуры имеют общую память, но другие части самым неравномерным образом разделены» [Стивенсон 1981: 409]. Общим является и сходство почерков, и намеки на бурную жизнь в молодости Джекила, и гнусные подробности в прошлом Хайда, которые выявило расследование, а также связывающая их тайна.

Переводя наррацию в область научного поиска, которым доктор Джекил занимался на протяжении долгих 10 лет, Стивенсон стимулирует читателя к доверительному и серьезному восприятию экспериментальной персоны Джекила / Хайда. Не замыкая рассказ в сугубо готической области, писатель погружает читателя, как это делала в своем романе М. Шелли, в глубину

философски окрашенных размышлений о человеческой натуре (природе), о нравственности, свободе поведения в обстоятельствах, «неподвластных обычным законам», а также о границах такой свободы и ответственности.

Сохо и дома Джекила. Хайд живет в Сохо, где Аттерсона встречает безобразная злобная старуха, отворившая дверь, однако комнаты Хайда, обставлены «со вкусом и всевозможной роскошью». Дом Джекила, прочитываемый как пространство его существа, манифестирует проблему его двойной идентификации, создавая ей выразительный аккомпанемент.

Особняк Джекила «дышал богатством и комфортом», его парадный вход располагается на площади, окруженной старинными красивыми особняками. На соседней улочке читатель вместе с Аттерсоном и Энфилдом обнаруживает еще один вход в дом (вернее, в корпус лаборатории, пристроенной к особняку его бывшим хозяином): «Через две двери от угла, по левой стороне, если идти к востоку, линия домов нарушалась входом во двор, и как раз там высилось массивное здание. Оно было двухэтажным, без единого окна только дверь внизу да слепой лоб грязной стены над ней и каждая его черта свидетельствовала длительном равнодушном небрежения. Ha И облупившейся, в темных разводах двери не было ни звонка, ни молотка» [Стивенсон 1981: 394 – 395]. Именно этим входом пользуется Хайд.

Амбивалентная природа дома репрезентирует темную и светлую стороны натуры хозяина. В самом особняке тепло и уютно, горит камин, собираются на обед друзья доктора. В отдельно стоящем крыле расположены темные чуланы, обширный подвал, анатомический театр, рабочий кабинет доктора, отделенный коридором, лестницами, дверью, обитой красным сукном, что соответствует традиционному топосу готических романов. Именно в этом мрачном крыле Генри Джекил проводит свои опыты. Заметим, что к вышеприведенному описанию добавляется и знаковая атмосфера пронизывающего холода, сопровождающего прикосновение к ручке двери

Джекила, как и прикосновение Франкенштейна к ручке той двери, за которой он воскрешал своего Монстра.

Научная составляющая поддерживается соответствующей терминологией, означающей вещества (красная тинктура, белый кристаллический порошок, белая соль), наличием специальной химической посуды (мензурки, стеклянные блюдечки с кучками белой соли и т.д.) и описанием самого процесса преображения Джекила в Хайда. Теоретические и философские основания проводимых опытов подробно и всесторонне изложены в письме коллеге Лэньону и завершающей произведение исповеди Генри Джекила, адресованной нотариусу Аттерсону, с которой тот, согласно распоряжению Джекила, знакомится после его смерти.

Заметим в этой связи, что, как и роман М. Шелли, повесть Стивенсона насыщена вставными текстами, часть которых, как и в произведении знаменитой предшественницы, приводится в изложении. Таковыми являются письма Джекила и Хайда. Письмо Хайда дается в изложении и двойном восприятии – Аттерсоном и Гестом, старшим клерком Аттерсона и любителем графологии. Важно не только его содержание и информация о том, что у Хайда есть верное, надежное средство спасения, но и загадочное его появление: Аттерсон обращает внимание на отсутствие конверта свидетельство Пула о том, что посыльный в этот день не появлялся. Высказывается догадка, ОТР письмо попало к доктору через дверь лаборатории и более того – оно было написано в кабинете.

Письмо усиливает мотив тайны и впечатление странности происходящего. Оно способствует и развитию сигезии / антисигезии, подчеркивая сходство и различие почерков Джекила и Хайда. Гест констатирует: «<...> Мне редко встречались столь схожие почерки, они почти одинаковы, только наклон разный» [Стивенсон 1981: 418]. Необычный почерк Хайда Гест квалифицирует как «автограф убийцы» [Там же], что связывается с расследованием жестокого и немотивированного убийства лорда Дэнвэрса,

выявившим «гнусные подробности о прошлом Хайда»: «о его жестокости, бездушной и яростной, о его порочной жизни, о его странных знакомствах, о ненависти, которой, казалось, был пронизан самый воздух вокруг него» [Там же: 419]. Перечислительный ряд не столько суммирует биографические особенности прошлой жизни, сколько акцентирует черты психологического портрета персонажа.

Наиболее важные для развития расследования тайны вставные тексты приводятся «в подлиннике». Последние выделены кавычками и сменой повествователя. Первая группа вставных текстов, приводимых в изложении виде неполных, фрагментарных многообразна. К ней относится неоднократно фигурирующее завещание Джекила с заключенной в нем тайной необычной формулировки – «как духовная на случай смерти и как дарственная на случай исчезновения» [Там же: 434]). В начале повествования оно приводится в изложении Аттерсона, акцентирующего его необычность и заключенную в нем тайну, дающую старт расследованию. В конце оно дается в качестве полного, выделенного вставного текста, объясняющего, комментирующего и мотивирующего странный случай из юридической практики нотариуса. Сюда же можно отнести и коротенькие записки с датой к аптекарю, короткие записи в научном журнале Джекила, фиксирующего удвоение и утроение доз принимаемого препарата и ослабевающий результат его воздействия.

Ближе к концу повествования, когда назревает необходимость объяснения и детерминации разгадываемой тайны, письма приводятся полностью с соблюдением эпистолярных особенностей их оформления и выделения их как вставных текстов в принимающем тексте повести.

Письмо доктора Лэньона дается в девятой главе повести, озаглавленной «Dr Lanyon's Narrative». «*Narrative*» означает: рассказ, повесть, повествование, изложение фактов. Глава начинается со вставного эпистолярного текста — письма Джекила коллеге и школьному товарищу

доктору Лэньону, а далее следует предсмертное исповедальное повествование самого Лэньона.

Письмо Джекила оформлено по всем канонам эпистолографии: есть дата (9 января 18... года), обращение к адресату, традиционное завершение – подпись и постскриптум. Письмо Джекила отделено знаком пробела от повествования, подписанного в конце именем Хейсти Лэньон. Письмо представляет вставной текст во вставном тексте-письме Джекила с двойной сменой повествователя, что позволяет представить стереоскопическую объемность и неоднозначность оценки описываемого события. С точки зрения Джекила, это описание научного эксперимента, открывающего новые области знания, допускаемого трансцендентной медициной, открытие феномена «воскрешения из мертвых», способного, по словам доктора Джекила, «сокрушить неверие самого Сатаны» [Там же: 442]. Лэньон в оценке Джекила предстает как традиционалист, научный педант, которому недоступны новации в области медицины и психологии, в его оценках мелькает мысль о безумии, опасение за рассудок посетителя, а, возможно, и за его жизнь.

От имени Лэньона дается и нравственно-этическая оценка научного эксперимента Джекила, обратившегося под маской Хайда «к <...> бездне гнуснейшей безнравственности» [Там же]. Он «...носил – по собственному признанию Джекила – имя Хайда, и его разыскивали по всей стране как убийцу Кэрью» [Там же: 443]. Новый аспект двойственности человека, обнаруженный Джекилом, затрагивает сферу нравственности, что сообщает дальнейшее движение и развитие этой проблемы. «В своей личности абсолютную и изначальную двойственность человека я обнаружил в сфере нравственности», – пишет Джекил в своем заключительном эпистолярном исчерпывающем объяснении [Там же: 444]. Он мыслит себя, как и Франкенштейн, первопроходцем в науке, делающим необыкновенное, неслыханное открытие, вступающим в неизведанную наукой сферу: «Я был первым человеком [здесь и далее выделено нами. – А.Щ.], который

прибегнул к этому способу в поисках удовольствий. Я был **первым человеком**, которого общество видело облаченным в одежды почтенной добродетели и который мог в мгновение ока сбросить с себя этот временный наряд» [Там же: 448]. Первооткрывательство — характерная черта научной фантастики, не случайно М. Каганов назвал ее «умственным экспериментом» [Каганов 1965].

Генри руководит Джекилом мысль подчинить «самый оплот человеческой личности» [Стивенсон 1981: 445]. Он переступает установленные социумом границы свободы, ощущая, что «узы долга распались» и он обрел безграничную «свободу, но далекую от безмятежной невинности». «Добро во мне тогда дремало, а зло бодрствовало, разбуженное тщеславием», – констатирует Джекил [Там же: 447].

Бунт против викторианского кодекса воздержания погружает Джекила в облике Хайда в бездну порока. Выделенное с помощью препарата чистое Зло наложило отпечаток порока на сам облик Хайда. В создании такого злобного «фактотума» Джекил преступного видел способ преодоления двойственности человеческой натуры. Освобожденное от нравственных оков зло, неподвластное обычным законам, демонстрирует не только привлекательность, но и нарастающую агрессивность («неутолимость зла», «яростное стремление творить зло»), что нарушает равновесность натуры, к которой стремился в своих экспериментах Джекил. Разросшееся зло оказывается разрушительным для изменившейся личности, приводя Джекила трагическому самоубийству. Доминантной деталью внешности К переродившегося персонажа становится рука – «худая, жилистая, узловатая, землисто-бледная и густо поросшая жесткими волосами» в отличие от «руки врача» Джекила – «крупной, сильной, белой и красивой» [Там же: 450].

В последних главах повести, представляющих «рассказ в рассказе», изложенный, как уже говорилось, в двух взаимосвязанных письмах, выделена

научная детерминанта, помогающая раскрытию тайны, снимающая с нее готический покров и объясняющая загадочные события, описанные ранее.

Таким образом, разнообразие вставных текстов способствует формированию научной (при всей ее необычайности) парадигмы в произведении. Соединение фантастических допущений с художественнодостоверными событиями, располагающимися на границах реального и «странного», еще не изученного, неизведанного и необъясненного наукой, способствуют созданию поэтики необычайного, определяя дальнейшее развитие и разнообразие жанровых моделей научной фантастики. Однако в целом, как показывает обращение к рассмотренным текстам, фантастику Ю.И. Кагарлицким, наиболее онжом считать, солидаризируясь распространенной формой интеллектуального романа, особенно современного [Кагарлицкий 1974].

2.4. «Остров доктора Моро» Г. Уэллса и развитие жанра научной фантастики

В числе ближайших преемников Р.Л. Стивенсона И.А. Кашкин называет Оскара Уайльда («Портрет Дориана Грея») [Кашкин 1977]. Действительно, в «Портрете Дориана Грея» находят яркое продолжение Стивенсона идея двойственности человеческой натуры, однако Уайльд реализует ее в русле эстетической проблематики с использованием широкого поля сказочно-мифологической образности и сюжетики. Развитие же поэтики возможного, а также поэтики пересоздания классического претекста, связанных с жанром science fiction и создающих интересующую нас линию преемственности, в ее последующих вершинных проявлениях ведет к прозе Г. Уэллса и далее – П. Акройда.

Появление научно-фантастической прозы как таковой исследователи связывают с именем Г. Уэллса. Сфера интересов Г. Уэллса чрезвычайно

широка, он пытается увеличить возможности художественной литературы, соединяя воображение с аналитическим мышлением, присущим научной деятельности. В Лондонском университете он погружается как в мир науки, так и в мир художественной словесности. Художественному творчеству Г. Уэллса предшествовал опыт преподавания биологии в колледже. Научными знаниями и сформированным аналитическим мышлением Уэллс обязан своему любимому учителю Т.Г. Хаксли²⁸, которого Уэллс считал самым великим из всех известных ему великих людей и ссылки на которого можно встретить в его романе «Остров доктора Моро». Был Уэллс, разумеется, знаком и с открытиями новой биологии в трудах Дарвина, учеником которого он также себя считал. Он беседовал с профессором Майклом Фостером, английским физиологом, хирургом (1836 – 1907), о перспективах современной хирургии, интересовавшей писателя, знаком был с работами по медицине и биологии И.И. Мечникова, основателя эволюционной и сравнительной эмбриологии.

Будучи писателем, пришедшим в литературу из мира науки, Г. Уэллс был убежден, что науку и литературу не должны разделять непроходимые границы, поскольку та и другая ставят вопросы о месте человека во вселенной, о пределах власти его над природой, как и природы над ним и в целом — о смысле их взаимного существования. Он убежден: «Не только развитие точных наук подарит человеку обновленное тело и наделит его яркой творческой жизнью — психология, педагогика и общественные науки, действуя через литературу и искусство, обогатят его, внесут ясность и гармонию в его душу» [Уэллс 1964: 410].

Уэллс пишет как художественные произведения, так и философские, социологические, исторические и педагогические статьи. В статье 1914 года

²⁸ Известный биолог Томас Генри Хаксли (1825 − 1895), член (а в 1883 − 1885 годы − президент) Лондонского королевского общества, награжденный в 1890 году почётной Медалью Карла Линнея за продолжение линнеевских традиций в современной биологии, страстный поклонник эволюционной теории Дарвина.

некоторых возможных открытиях» («Some Possible Discoveries»), вошедшей в книгу «Англичанин смотрит на мир» (1914), есть ценные размышления автора об освобождении интеллекта, об «очеловечении» природы и самого человека. Однако он осознавал и опасности, которые связаны с хирургическим вмешательством в организм человека с благой целью его усовершенствования. Вместе с тем Уэллс признавался, что такое «искусственное совершенствование человеческого организма» он не считает «чересчур привлекательным». При всем огромном интересе к научным экспериментам и развитию естественных наук Уэллс признавался: «Пожалуй, если ко мне в гости явится таким образом "препарированный" джентльмен, у которого извлечено почти все содержимое брюшины, увеличены и усилены легкие и сердце, из мозга тоже что-то удалено, чтобы пресечь вредоносные токи и освободить место для развития других участков мозга, то мне с трудом удается скрыть невыразимый **ужас и отвращение** [выделено нами. – A.Щ.], даже если я знаю, что при этом возрастают его мыслительные и эмоциональные способности, обостряются чувства и исчезает уставание и потребность в сне» [Там же].

Эти размышления Уэллс художественно воплотил в романе «Остров доктора Моро» («The Island of Doctor Moreau», 1896), передав свой ужас и отвращение к главному персонажу своего произведения. Отметим, что в художественной сфере писатель унаследовал и развил достижения М. Шелли, которой он многим обязан, в частности опыту использования «эстетики безобразного» [Кагарлицкий 1972: 13].

Просветительская основа и условно-реалистическая направленность определяют особенности научной фантастики романа. В отличие от повести Стивенсона и романа М. Шелли, в произведении Уэллса практически отсутствует готическая окраска, которая уступает место достоверно описываемым реалиями условно-художественного научного эксперимента. Завязка произведения роднит его с робинзонадой. В духе классической

традиции робинзонады сообщается, что в результате кораблекрушения (в предисловии к запискам Эдварда Прендика, издавший их его племянник, сообщает точные координаты катастрофы: 1* южной широты и 107* западной долготы), Эдвард Прендик оказался на маленьком необитаемом тихоокеанском острове вулканического происхождения без названия (в повести высказывается предположение, что, возможно, это остров Ноубл и дается широта и долгота его координат). Здесь он сталкивается с непонятными существами, населяющими лесную часть и пещеры этого острова.

Как и «История доктора Джекила и мистера Хайда» Стивенсона, роман Уэллса разбит на главы, имеющие названия, которые фиксируют наиболее значительные этапы расследования тайны, связанной со «странными событиями», свидетелем которых становится повествователь, пытающийся понять происходящее. Названия глав сообщают динамику движению текста. завязывающаяся вокруг попыток Прендика расшифровать таинственные знаки происходящего, усиливается сказочным аллюзивным кодом, воскрешающим в читательской памяти зловещие события сказки о Синей Бороде («комната Синей Бороды» [Уэллс 1972: 128] – так характеризует Монтгомери помещение, где занимается вивисекцией доктор Моро, создавая своих зверо-людей). Позднее на сказочную аллюзию будет наложена литературная, отсылающая к роману В. Гюго «Человек, который смеется», в котором описаны хирургические эксперименты по созданию компрачикосов. Именно на такую практику средневековых хирургов, апеллируя к роману В. Гюго, ссылается доктор Моро в своей научной исповеди.

Интертекстуальность, представленная сказочно-аллюзивным кодом, соединяется с интердискурсивностью, определяющей научную составляющую этой повести. Интердискурсивность, и / или риторический дискурс, «создаваемый в определенном смысловом и прагматическом полях» текста

образует новый, научный логический контекст. Дискурс научной направленности, «создается в определенном смысловом и прагматическом полях. Поэтому его принято называть междутекстом» [Владимирова, Исаев 2017: 361]. В художественном пространстве текста он воспринимается «как иной текст, нехудожественное образование в эстетическом пространстве романа» [Там же: 362].

Благодаря научной исповеди доктора Моро, а также аналитическим Прендика В повести появляется более размышлениям значительно расширенная и разветвленная, по сравнению с произведениями М. Шелли и Р.Л. Стивенсона, интердискурсивная составляющая, в конечном итоге определяющая смысл произведения, центрирующая повествование соединяющая ее философский и нравственный планы. Наряду с предисловием племянника Прендика, который сообщает историю публикации записок, интердискурсивные включения формируют впечатление художественной и научной достоверности необычайных событий, с которыми столкнулся Эдвард Прендик на таинственном острове доктора Моро.

Научный дискурс «Острове доктора Mopo» представлен последовательности пересекающихся и накладываемых один на другой коммуникативных актов: в центре произведения – аналитическая работа ума Эдварда Прендика, его аналитические размышления (примечательно, что Прендик, как и сам Уэллс, занимался – о чем сообщается в повести – «биологическими исследованиями под руководством Хаксли» [Уэллс 1972: 126]); многочисленные диалоги между ним и Монтгомери, а также Моро, биологии, физиологии; содержащие К медицине, хирургии, отсылы специально выделенная (маркированная благодаря названию) XIV глава «Объяснения доктора Моро», в которой исповедь доктора сопровождается историко-научными комментариями, ссылками на физиологические теории, на историю и новейшие достижения хирургии, теорию наследственности, комментариями к изучению работы мозга и эмоциональной

(стремлений, инстинктов, желаний), воздействия на духовную сферу с помощью гипноза.

Тем не менее, необходимость совмещения научного и художественного модусов определяет «размывание» научного дискурса, его смещение в сторону эстетическую. В повествовании доктора Моро о своей научной биографии (истории научных исследований и экспериментов, которыми он занимался почти 20 лет, включая 9 лет, проведенных в Англии), практически отсутствует специфическая научная терминология, оно популяризовано и построено линейно, по модели последовательного автобиографической наррации. Завершается оно поэтической пейзажной оркестровкой, в которой присутствует семиотический образ *окна*.

В предшествующих параграфах мы показали особенности использования этого емкого архетипического образа в произведениях предшественников Уэллса. В данном случае он может восприниматься символически как окно в науку, в которое с помощью доктора Моро пытался заглянуть Прендик. Оно содержит и аксиологическую составляющую, присутствующую в самом семиотическом образном строе благодаря колористической окраске и сравнению с глазом (напрашивается аналогия с всевидящим оком, поддерживаемая претензией Моро на не состоявшуюся роль Творца): «Темное окно, словно глаз, смотрело на меня», — подытоживает свои впечатления от рассказа Моро «усталый умственно и физически» Прендик [Уэллс 1972: 168]

Немаловажно, что аксиологически значимые, подводящие итог исповеди доктора Моро слова Прендика помещены в сильную позицию текста — в самый конец главы. Они играют роль смыслового пуанта, выполняющего наряду с эмоционально-оценочной и предуведомительную функцию, поскольку намечают путь к трагической развязке. Не случайно далее следуют главы, названия которых прочерчивают сюжетно-фабульное движение текста к трагической развязке (XV — XXII главы номинированы: «Звероподобные люди», «Зверо-люди узнают вкус крови», «Катастрофа», «Мы находим

Моро», «Один среди зверо-людей», «Зверо-люди возвращаются к прежнему состоянию»). Последняя, итоговая глава, «Наедине с собой», завершает «записки» Эдварда Прендика, опубликованные его племянником.

Проблема социо-психологической идентификации не только зверо-людей (ее Моро решает с помощью гипноза и правил поведения, устанавливаемых Законом, за следованием которому следит смотритель Законов), но и представителей цивилизованного мира — Моро и Монтгомери. Уэллс вводит тему тоталитаризма власти, который демонстрирует обожествленный Моро. Он (как и Франкенштейн) посягнул на роль Творца в своем праве вмешиваться в законы природы, противопоставив дарвиновской эволюции и концепции наследственности и естественного отбора собственную волю и право на хирургическое вмешательство в длительный процесс природно-естественной эволюции.

Монтгомери осознает себя в сравнении со зверо-людьми; он привык к ним настолько, что, утверждая относительность красоты, испытывает к ним симпатию» [Уэллс 1972: 170], декларирует «порочную эстетизации безобразного. В коммуникации с населяющими волей Моро остров чудовищами и страшилищами он обнаруживает родство собственных искусственно созданными существами. He состоявшись профессионально, ни социально, Монтгомери демонстрируя инволюцию, перерождение в примата из мира животных (не случайно отмечается его пристрастие к алкоголю и пустые глаза).

Симптоматично, что Уэллс перенес действие на удаленную от цивилизованного мира, замкнутую и необитаемую островную территорию. В первой главе, говоря о романе М. Шелли, мы рассмотрели разнообразную семантику, связанную с мифопоэтическим восприятием острова в кельтской мифопоэтической традиции. Как уже отмечалось, остров — это сложный символ, включающий противоречивую семиотику. Наряду с островом блаженства, напоминающим райские острова с источником вечной молодости,

или же, в христианской традиции, – землю обетованную, известен и остров прОклятых. «Любого, кто ступит на берег этого острова, ожидают страдания, пытки, истязания и опасности» [Кирло 2010: 312]. О таком острове напоминает Дом страданий – вивисекторская доктора Моро, многократно описываемые душераздирающие стоны животного, подвергающегося хирургическим опытам, страх возвращения вивисекторскую В ЭТУ лабораторию зверо-людей.

Для самого доктора Моро остров, по Юнгу, становится территорией, символизирующей «синтез сознания и воли» [Уэллс 1972: 310]. Остров можно рассматривать и, согласно индуистским убеждениям, «как символ изоляции, уединения, смерти, антитезу суетному миру» [Там же]. О таком его восприятии свидетельствуют не только описываемые события, но и биография Моро – изгоя, добровольного изгнанника из цивилизованного мира, который не принял его экспериментов. Моро, как и Франкенштейн, и Джекил, посягнул на роль Творца в создании живых существ. Он заявляет о своей посвященности в промысел Божий: «...знаю о путях Творца, потому что старался как мог исследовать его законы всю свою жизнь...» [Там же: 162]. Как и Джекил, он присваивает себе пальму первенства в акте Творения: «Я **первый** [выделено нами. -A.III.] занялся этим вопросом, вооруженный антисептической хирургией и подлинно научным знанием законов развития живого организма» [Там же: 161]. Если в первых двух случаях это были единичные создания, то эксперимент Моро нацелен на вариативность и множественность: порядка 60 странных существ, представляющих самые странные комбинации исходных особей населяют остров (всего же их было более 120, часть из которых умерла, а другая была убита – уничтожена Моро неудачный результат опыта). Прендиком овладевает уверенность, что «несмотря на всю нелепость и необычность форм» он «видел перед собою в миниатюре человеческую жизнь с ее переплетением инстинктов, разума и случайности» [Там же: 180].

Безграничностью воображения и хирургическим мастерством Моро созданы причудливые существа: Млинг – «сложный трофей ужасного искусства – помесь медведя, собаки и быка»; «Сатира Моро сделал, вспомнив все, что знал о древности – у него было козлиное лицо грубо еврейского типа, неприятный блеющий голос и ноги, с какими принято изображать черта» [Там же: 173]). На острове Прендику встретились и другие «страшилища», которым Моро пытался придать человеческий облик, соединив разные виды живых полулисица-полумедведица, существ: лошадь-носорог, напоминающая леопардо-человек, гиено-свинья, женщина-волчица. В ведьму, итоге появляются несчастные существа, демонстрирующие «ужас жестокости» Моро, лишенного чувства гуманности и сострадания. Он нарушал гармонию, доставляя страдания подопытным: «новое существо выбрасывалось в жизнь, чтобы бороться, ошибаться, страдать и, в конце концов, умереть мучительной смертью» [Там же: 181]. «И для чего?» – задает вопрос Прендик, добавляя: «Эта бессмысленность возмущала меня» [Там же].

В отличие от своих литературных предшественников Моро не одержим идеей воскрешения человека или улучшения его природы. Его исследования, характеристике Прендика, «дикие» «бесцельные». Mopo согласно И любопытство, гипнотизирует научной стимулирует сама идея любознательности, творения «новых форм» с помощью ножа хирурга и хирургического мастерства. Этот «бледнолицый безбожник с лицом святого» [Там же: 190], талантливый физиолог с богатым воображением вспоминает опыты переливания крови, вакцинации, прививки, «операции средневековых хирургов, которые делали карликов, нищих-калек и всевозможных уродов», компрачикосов В. Гюго. Он говорит не только об изменениях внешности. Моро хочет изменить саму сущность внутреннего строения организма, а также и сознание.

Изменение сознания оказывается самой трудной задачей для доктора. Ее ученый пытается преодолеть не благодаря длительному обучению и развитию,

но с помощью гипноза и песнопений-литаний, пугающих зверо-людей возвращением в Дом страданий, запрещающих привычные действия, предписывающих иную модель поведения и славящих Бога-творца Моро. Поняв суть хирургических экспериментов Моро, их бессмысленность и жестокость, отличающие Моро от Виктора Франкенштейна, способного к сочувствию, пониманию, самоанализу и рефлексии, Прендик сам переживает гносеологический кризис: «он потерял веру в разумность мироздания», мир представляется ему «слепой, безжалостной машиной», в которой сам он, Моро, Монгомери «вертелись и дробились между безжалостных колес» [Там же: 190].

В повести Уэллса открыта проблематика, перспективная для литературы XX – XXI столетий. Она будет художественно воплощена Веркором в романе «Люди или животные?» ставящим масштабный вопросы – «Что есть человек, чем он отличается от животного?» В близкой к роману по проблематике повести «Сильва» писатель покажет невозможность обращения лисицы в человека (природа зверя оказалась непобедимой, оживая в потомстве зверолюдей). Опыт Второй мировой войны, определивший магистальные идеи творчества Голдинга, воплотится в его «Повелителе мух» размышлениями об озверении человека, под внешней оболочкой которого скрывается зверь, таящийся в нем от природы.

Повествование Прендика линейно, оно строится как запись об аналитическом расследовании странных, необычайных явлений, с которыми он столкнулся и природу которых пытается постигнуть. Поэтому и повествование ведется от первого лица, напоминая дневник путешественника и вместе с тем журнал наблюдений ученого. Поначалу фиксируются отдельные детали внешности странных существ, вызывающие ощущение необычности особей: выдающиеся вперед челюсти, горящие в темноте глаза, необычно короткие ноги, удлиненные руки с неполным комплектом пальцев с заостренными когтями. После рассказа Моро Прендик создает не просто

коллективный портрет зверо-людей, но как ученый создает их типологию: 1. Особи, совершенно похожие на людей за исключением едва заметных отличий в выражении лиц и жестах; 2. Какие-то калеки; 3. Обезображенные до крайности существа, напоминавшие «болезненные видения из ужасных кошмаров» [Там же: 173].

Завершение этого произведения трагично: Монгомери и Моро уничтожены искусственными созданиями, вернувшимися к изначальному состоянию, однако сохранившие едва заметные следы «прививки» – проблески человеческих черт. Таков печальный конец созданной Моро «дурацкой вселенной», как ее характеризует в своем предсмертном слове Монгомери. Вернувшийся в Лондон Прендик не смог жить в городе среди людей, воспринимавших его рассказ как проявление безумия. Сам же Прендик видит окружающих сквозь призму полученного на острове опыта и урока: «Мне казалось, – констатирует Прендик, предвещая голдинговскую тему, – что под внешней оболочкой [окружающих людей. – А.Щ.] скрывается зверь и передо мной снова разыграется тот ужас, который я видел на острове, только в еще большем масштабе» [Там же: 209].

Однако произведение не завершается таким экзистенциалистски мрачным прогнозом. Он уступает место просветительской вере в людей, которые «останутся <...> разумными созданиями, полными добрых стремлений и человечности» [Там же]. Все человеческое «должно найти утешение и надежду в вечных всеобъемлющих законах мироздания» [Там же]. В этом автору и его герою видится путь преодоления гносеологического кризиса, стимулированного жестокими экспериментами доктора Моро.

Таким образом, в произведении Уэллса благодаря соединению аналитического, научного дискурса и художественного воображения формируется поэтика необычайного. Текст произведения Уэллса, помимо рефлексивного осмысления философски окрашенной проблемы создания искусственного существа, представляющего важное звено в процессе

филиации, содержит маркеры, указывающие на их художественную связь с великими предшественниками, связывая их отношениями преемственности и новизны.

Так, в повести Уэллса сохраняются устойчивые образы-коды дверь, окно, остров (как изолированная территория эксперимента, отделенная водной Повествование ведется от первого границей). лица, построено расследование таинственного, загадочного и необычайного эксперимента с ученого-экспериментатора, объясняющей происходившее исповедью позволяющей его аксиологически осмыслить. Показываются особенности пограничного состояния сознания повествователя, который воспринимает и исследует необычные события и их инициатора. Общие черты есть и в изображении искусственных созданий, которых подчеркиваются обезличенность или странность необычных черт внешности – телесной аномалии, телесной недостачи или избыточности. В совокупности это позволяет говорить о непрерывном – идущим вплоть до нашей современности - процессе «самого тесного взаимоперекрещивания типологических аналогий и контактных связей» [Дюришин 1979: 158.]

2.5. Авантекст романа Питера Акройда «Журнал Виктора Франкенштейна» в свете проблемы пересоздания классического текста

Мотив творения, дуальность персонажей и персонифицированная оппозиционность добра и зла находят продолжение в современной литературе. Тема воссоздания человеческого тела и оживления мертвой материи, создавая линию филиации, находит творческое продолжение и пересоздание в рассказе Лавкрафта «Герберт Уэст – реаниматор», романах П. Акройда «Дом доктора Ди» и «Журнал Виктора Франкенштейна», в прозе таких непохожих писателей, как Г. Майринк и Ч. Поланик.

Формы интертекстуальности, связанные с творческим пересозданием прецедентного текста, как уже отмечалось в первой главе нашего исследования, являются сегодня наиболее востребованными и наименее исследованными проявлениями интертекстуальности. К сегодняшнему дню сложился обширный пласт «переписанной», «пересозданной» и вместе с тем творчески оригинальной современной прозы, требующей внимательного изучения.

В романе Питера Акройда «Журнал Виктора Франкенштейна» («The Casebook of Victor Frankenstein», 2008, вышел в русском переводе в 2010 г.) оказываются узнаваемыми характерные черты произведений дилогии Мэри Шелли (не только романа «Франкенштейн, или Современный Прометей», но и «Последний второго романа человек»). Рефлексивно-типологическое осмысление темы создания искусственного человека обнаруживает и другой роман П. Акройда – «Дом доктора Ди», в котором описана реально-условная история появления гомункулуса. Эти произведения, как и проза Акройда в целом, складывающаяся из непростых, многослойных текстов, остается все еще недостаточно изученной, как с точки зрения поэтики филиации, так и палимпсестной интертекстуальности. Они оказываются определяющими для расшифровки сложно устроенных произведений английского писателя, насыщенных извечными философскими проблемами, которые, попадая в эстетическое поле художественной литературы, приобретают черты фикциональности.

Дилогия М. Шелли и связанный с ними отношениями филиации и ремейка роман П. Акройда «Журнал Виктора Франкенштейна» посвящены проблемам, получившим актуальное значение в связи с современными научными достижениями, которые были сделаны в области естественных наук на рубеже XX – XXI веков (открытие генома человека, успешные попытки пересадки органов, опыты клонирования) и придали ускорение развитию философской и художественной антропологии. Волнующая история создания

искусственного существа корреспондируется с размышлениями об эпистемологической основе претекстов и пересоздающих их современных текстов.

При обращении к таким текстам, как отмечалось выше, встает проблема их автора и авторства, то есть атрибуции текста. В эпоху Просвещения, позднее – романтизма (в момент возникновения романа Мэри Шелли «Франкенштейн, Современный Прометей») или произведение рассматривалось творение автора, как уникальность которого, сила творческого воображения служили мерилом гениальности писателя и ценности произведения. Связь текста с индивидуальностью его создателя не ставилась под сомнение. Однако в современной литературе формы указания на эту связь изменились. Внимание к биографии и личности автора прослеживается не столько в проводимых исследованиях, но в самом художественном произведении, содержащем необиографическую составляющую, как об этом свидетельствует роман П. Акройда «Журнал Виктора Франкенштейна»: восприятие и оценка романа Мэри Шелли о Франкенштейне связаны, как и прежде, с личностью его создателя, однако интерес к личности автора-предшественника приводит к его биографическому «присутствию» на страницах нового, пересозданного романа.

Питер Акройд делает важное признание: ответом на боязнь «страха влияния» является смелое обнажение приема — не прятать источник и претекст, но тематически обозначить его. На страницах романа (в 17-й главе) Акройд помещает прямой отсыл ко второй части знакового названия произведения М. Шелли — «современный Прометей». Присутствует в тексте Акройда и видоизмененная цитата из предисловия ко второму изданию романа М. Шелли, связанная с историей рождения замысла ее произведения: «Я придумала историю. <...> Череда образов предстала передо мной». И далее: «В первой картине бледный адепт тайных наук стоит, преклонивши колена, перед лежащим человеком [здесь и ниже выделено

нами. — A.III.]; однако это вовсе не человек...» [Акройд 2010: 411 — 412]. Сравним с текстом предисловия М. Шелли: «Глаза мои были закрыты, но каким-то внутренним взором я необычайно ясно увидела **бледного адепта тайных наук, склонившегося над созданным им существом**» [Шелли 2016: 15].

Важно авторское представление о секрете написания своих романов. Создавая свои многослойные произведения, творческую оригинальность и самобытность которых невозможно понять вне создаваемого автором транстекстуального ансамбля, Питер Акройд в романе «Дом доктора Ди» делает характерное ДЛЯ поэтики его прозы признание персонифицированного автора: « <...> Я взял несколько малоизвестных текстов, перетасовал ИХ И получился роман» [Акройд http //livelib.ru>book1000194099-dom-doktora-di-piter]. У. Ханнинен справедливо замечает: «Акройд показывает, что благодаря имитации самосознания и нескрываемости плагиата не остается пространства для обвинения во влиянии или зависимости. Вместо этого можно продемонстрировать креативность, показывая, как изменяется претекст, который можно проверить, если возникнет такое желание [здесь и далее перевод наш. – $A. \coprod$.]» [Hänninen http://ethesis.helsinki.fi/ julkaisut/hum/engla/pg/hanninen/ contents.html]. Финский исследователь, как и X. Блум, приходит к выводу: «Результатом может быть новая комбинация текстов, которые в определенной степени напоминают предшественников, но читаются, вместе с тем, как ни один другой предшествующий текст» [Там же].

Автор пересоздаваемого текста, как и сам классический текст, утрачивают в воспринимающем сознании писателя-современника ранее присущий ему пиетет. Согласно Мишелю Фуко, в новую эпоху писатель воспринимается как автор «чего-то большего, нежели книга, автором теории, традиции, дисциплины, внутри которых, в свою очередь, могут разместиться другие книги и другие авторы. Я сказал бы, одним словом, что такой автор

"трансдискурсивной" [Фуко http:// находится позиции» В ModernLib.ru>books/fuko_mishel/chto_takoe_avtor/]. Он приводит в пример Рэдклифф, писателей, как Энн называя ИХ «основателями дискурсивности» и поясняя, что «особенность этих авторов состоит в том, что они являются авторами не только своих произведений, своих книг. Они создали нечто большее: возможность и правило образования других текстов. В этом смысле они весьма отличаются, скажем, от автора романа, который, по сути дела, есть всегда лишь автор своего собственного текста» [Там же]. Создатели трансдискурсивной ситуации открывают не только возможности версий, аналогий, но и «пространство для чего-то, отличного от себя и, тем не менее, принадлежащего тому, что они основали» [Там же]. Это в полной мере подтверждается творческим опытом «пересозданного» романа П. Акройда «Журнал Виктора Франкенштейна».

Ранее отмечался важный для нас факт, мимо которого проходят исследователи этого произведения: в основе нового текста лежат обе части дилогии Мэри Шелли — «Франкенштейн» и «Последний человек». Так, например, в «Журнале Виктора Франкенштейна» появляются художественные условно-реальные исторически-достоверные персонажи, которых не было во «Франкенштейне», но которые корреспондируются с персонажами второй части дилогии М. Шелли. В «Последнем человеке» они фигурируют под вымышленными именами лорда Раймонда Адриана, графа Виндзорского — наследного принца прежней династии и др. У Акройда это — легко узнаваемые в главных героях и поименованные собственными именами — Перси Биши Шелли, Байрон, отец М. Шелли, философ Годвин, сама М. Шелли (Мэри Уолстонкрафт), Полидори и др.

В персонажной и событийной системе романа Акройда проявляется тенденция, отмеченная М. Фуко, который писал: «Имя собственное и имя автора оказываются расположенными где-то между этими двумя полюсами: дескрипции и десигнации; они, несомненно, имеют определенную связь с тем,

что они называют, но связь специфическую: ни целиком по типу десигнации, ни целиком по дескрипции. Однако именно здесь и возникают трудности, характерные уже для имени автора, — связи имени собственного с именуемым индивидом и имени автора с тем, что оно именует, не являются изоморфными друг другу и функционируют различно» [Фуко http:// ModernLib.ru>books/fuko_mishel/chto_takoe_avtor/].

Имя Мэри Шелли, как и имена упоминаемых в романе писателей, исторических деятелей, деятелей науки, не утрачивая индивидуальности, становятся вместе с тем знаками культуры, исторического времени, научных открытий.

В романе Акройда в отличие от произведения М. Шелли отсутствует авторское предисловие, оно заменено риторическим дискурсом, помещенным в сам текст произведения. Имя персонажа Виктора Франкенштейна настолько узнаваемо, что апелляция к автору, его создавшему, в свете изменившегося и описанного выше понимания авторства, уже не требуется. С одной стороны, авторство претекста, легшего в основу нового романа, узнаваемо, а с другой, согласно Фуко, оно «имеет и другие функции, помимо указательной»: «До известной степени оно есть эквивалент дескрипции. Когда говорят "Аристотель", то употребляют слово, которое является эквивалентом одной или, быть может, целой серии определенных дескрипций наподобие таких, как "автор Аналитик", или "основатель онтологии" и т. д.» [Там же].

Таким образом, в современных необиографических произведениях обнаруживается сочетание реальных фактов культуры, исторически значимых имен и произведений, ученых трудов с картинами художественного воображения, домысленными автором в тех зонах, где достоверные факты не известны. Современная трансформация биографического / автобиографического жанра отразилась на расширении состава терминологии, описывающей это явление. Наблюдается одновременное существование синонимического ряда традиционно определившихся номинаций:

«беллетризованная биография», «художественная биография», «литературная биография», «романизированная биография», «фактографическая художественная биография». Л.Б. Караева дополняет этот ряд терминологией, появившейся при исследованиях тенденций трансформации этого жанра в XX столетии: «новая автобиография» (А. Роб-Грийе), «автофикция» (С. Дубровский), «автография», «отография» (Ж. Деррида), «истории жизни» (Ф. Лежён), «эго-документ» [Караева 2009].

Главным объединяющим признаком необиографического произведения становится внтурижанровое взаимодействие «факта — вымысла». М.В. Дубкова справедливо замечает: «Комплекс постмодернистских идей об отсутствии истины сталкивается с традиционным стремлением биографии к изображению личности и претензией на восстановление истины. В результате этого столкновения рождается синтез — постмодернистская биография, задачей которой ставится воссоздание одной из возможных версий жизни героя» [Дубкова 2015: 4]. Это убеждение постмодернистов в отсутствии истины, вступая во взаимодействие с «памятью жанра» (М.М. Бахтин) традиционной биографии открывает возможности самых разнообразных вариативных сочетаний факта и вымысла. В последнее время произошло «стяжение» многообразия номинаций в определение «необиографизм», предложенное В.А. Подорогой.

В свой роман П. Акройд включает изложение реальной творческой истории появления «Франкенштейна» М. Шелли, истории замужества Мэри и ее взаимоотношений с П.Б. Шелли, а также упоминание источников (немецких готических повестей). Так, в самой первой главе в диалоге с П.Б. Шелли, таким же поклонником, как и Виктор Франкенштейн, немецкой готики («tales of terror»), фигурируют: повесть Исаака Крукендена 1802 года «Фатальное кольцо» («The Vindictive Monk, Or, The Fatal Ring»), упоминаемое Виктором произведение Айзингера «Погребенный монах», вошедшие в антологию «The Shilling Scokers: Stories from the Gothic Blue books», а также

проза Канариса. Эти готические произведения вводят тему ожившего мертвеца. Упоминаются и такие реальные люди, как друг Шелли Томас Хогг, написавший по просьбе единственной оставшейся в живых дочери Шелли его биографию, которую он, однако, не закончил.

Черты достоверности присущи и истории знакомства с Шелли, описание бесед Байрона и Шелли, его увлечения физической наукой и электричеством, отношения с Мэри, трагическая гибель в море. Однако достоверность в описании биографической истории П.Б. Шелли сочетается с отступлениями от нее. Гарриет Шелли в действительности свела счеты с жизнью, узнав об увлечении его Мэри, дочерью Годвина. Акройд же сообщает читателю, что она, говоря метафорически, «убита горем». Реально-правдиво дается в романе описание добровольного отъезда с Байроном (но не изгнания, как в подлинной биографии) в Женеву.

Вымышленные эпизоды обладают признаками художественно осмысленного вероятностного, чему способствует аллюзивная оркестровка описания, содержащая отсылы к поэзии П.Б. Шелли. М.П. Блинова приводит убедительный описания походки Шелли пример через аллюзивную апелляцию «Оде Западному ветру» поэта, цитацию «Освобожденный Прометей» [Блинова 2013: 12 – 14]. Это создает, на наш взгляд, сложную (палимпсестную) аллюзию, напоминая не только о поэзии П.Б. Шелли, но и о названии претекстового романа Мэри Шелли – «Франкенштейн, или Современный Прометей», устанавливая глубинную смысловую связи с ним (с его философской, нравственной проблематикой, проблемой Творца и творения, роли воображения и реальности).

Не менее исторически достоверным и вместе с тем художественноусловным является и описание Байрона, Полидори. Описание Байрона лишено теплоты и симпатии к поэту. Художественный вымысел используется автором для характеристики дружеских связей Франкенштейна (художественно-условный, вымышленный персонаж) и П.Б. Шелли (исторически-реальный П.Б.Шелли), посещения Франкенштейном вместе с ним виллы Диодати, знакомства с Мэри Уолстонкрафт, Годвином и Полидори. Соответствующие эпизоды позволяют связать две сюжетнофабульные линии романа, придав произведению художественную целостность.

Наряду с биографическими составляющими важна и роль биографии места, характерная в целом для поэтики романов Акройда. Писатель, как и в биографиях знаменитых личностей, стирает границы между достоверным историческим фактом, его исследованием и фикциональностью [Дубкова 2015: 110]. Лондон описывается, с одной стороны, исторически и топографически точно, как и маршрут путешествия Франкенштейна через Кельн, Германию. Однако, с другой стороны, — этот город представлен как эпицентр истории английской культуры, живших и живущих в нем в разные моменты времени людей, которые мыслили, воображали и создавали национальную культуру.

В повествовании Акройда литературные, исторические источники, апелляции к достоверным исследованиям органично соединяются в интертекстуальном поле текста с легендами и фактами из самых разнообразных областей знаний: культурологии (описание быта лондонцев), архитектуры, истории, естествознания, медицины (хирургии). Последнее позволяет констатировать наличие развитой интердискурсивности в тексте романа. Интердискурсивность (обширный естественно-научный дискурс) способствует и доминированию в жанровом синтезе произведения Акройда научной и научно-фантастической составляющей.

Присутствуют в романе П. Акройда и эпистолярные вставные тексты. Однако, будучи фрагментарными, они не играют, как в романе М. Шелли, структурирующей роли, скорее восполняя события, свидетелем которых главный персонаж не являлся.

Немаловажна в «Журнале Виктора Франкенштейна», как и в произведении М. Шелли, библейские мифологические аллюзии. Страдания Франкенштейна оттеняются в романе Акройда сопоставлением с Иовом, испытывая которого, Бог позволил Сатане подвергнуть Иова всем бедствиям земной жизни. Мифологическая параллель с судьбой Франкенштейна прозрачна. Она способствует универсализации, типологизации персонажа, напоминая о претекстах и значении персонажа в ряду произведений, связанных отношениями филиации.

Библейская мифология существует в романе Акройда наряду с мифологией места. Так, в связи с поисками исчезнувшего таинственным образом слуги Франкенштейна Фреда местные жители ищут «монстра», дьявола, идентифицируя его с местными древними легендами о Молдуорке. Молдуорк фигурирует в средневековой поэме «Беовульф» (orcnes в этом эпическом памятнике – подводные монстры), из которой этот образ перешел в произведение Толкина «Хоббит, или Туда и Обратно» (1937). «Orc» происходит из староанглийского языка, где означает великана или демона. Местные жители, ищущие пропавшего около озера Фреда, ассоциируют его исчезновение с происками Молдуорка и Дадона.

По мере того, как усиливается мстительность и количество жертв искусственного создания Франкенштейна, поставленного в романе Акройда, как и монстр Мэри Шелли, в положение изгоя, существа непризнанного, пугающего и отторгаемого социумом, в тексте усиливается, нарастая, звучание метафоры тьмы, ночи («ночь сделалась моим прибежищем», говорит Франкенштейн), отвратительного запаха (и запаха мертвечины). Осознание Франкенштейном страшных последствий своего деяния, его убеждение преступности содеянного сопровождается тексте культурологически емким образом сопутствующим крысы. Творение Франкенштейна (Дэниел говорит, что в этом виновата «адская сила») аттестуется как «монстр», «демон», «инкуб», «нечто», «существо», как отвратительная пародия на человека.

Важны устойчивые детали характеристики этого образа. Как и Монстр М. Шелли, антигерой Акройда наделен аберрантными чертами, телесной избыточностью: невероятной силой и подвижностью, отличительной его чертой является наэлектризованность тела — оно не мокнет в дождь, который под воздействием внутреннего тепла превращается в пар. Более того: «Воздействие тепла в любой его форме», или вспышки молнии придают ему силы. Подчеркивается обесцвеченность искусственно оживленного создания: доминирует, как и у М.Шелли, тусклый желтый цвет (у Монстра претекста, как мы помним, таким был цвет лица, у персонажа Акройда — волос). Лицо оживленного создания в романе Акройда — белое, изборожденное морщинами, как смятый лист бумаги. Глаза пустые, серые и обесцветившиеся.

С текстами Р.Л. Стивенсона, Кэтрин де Маттос и О. Уайльда корреспондируется важная деталь, напоминающая о месмерическом гипнотическом воздействии, отмеченном нами ранее, — завораживающий, юный голос монстра, контрастирующий с его внешностью. «Несоответствие юного голоса, сладкозвучных речей [выделено нами. — А.Щ.] искаженному облику существа создавало ужасающее впечатление» [Акройд 2010: 267].

Решающую роль в определении смысловых акцентов, как и в романе М. Шелли, играет встреча монстра и его диалог с Франкенштейном. Как и М. Шелли, П. Акройд акцентировал мотив преступного своеволия Творца, не учитывающего трагические последствия для создаваемого существа. Звучит тот же аллюзивный мотив («просил ли я тебя создать ...»), что и в романе М. Шелли (издание 1818 г.), который, как мы помним, открывался эпиграфом из мильтоновского «Потерянного рая»: «Создатель, разве я тебя просил / Из глины, коей был я, в человека / Меня преобразить, извлечь из тьмы?» Акройд включает эту перефразированную цитату в сам текст романа, приписывая

слова из поэмы Мильтона монстру, вопрошающему: «Разве просил я меня ваять? Разве требовал вывести из тьмы?» [Акройд 2010: 269].

Акцентирован и мотив ответственности Творца за его создание. Как и в романе М. Шелли, присутствует ролевая инверсия пары раб / господин. Монстр заявляет: «Я не раб, я господин». Оживленный демон, «жуткий акт творения», замысленный Франкенштейном как «новая духовная жизнь», демонстрирует иллюзорность этой «новой идеи»: «Я перед Вами — вот Ваш прогресс!»; «Мой обновленный вид подобен обезображенному человеческому и от того еще более отвратителен» [Там же: 281]. Небожественность творения в этот момент подчеркнута упоминанием договора, скрепленного «огнем и кровью», реминисцентно отсылающему к средневековой легенде (Ur-Faust) о докторе Фаусте, по разные стороны колыбели которого стояли Бог и черт.

Как и у М. Шелли, звучит требование создать подругу для монстра, которая, по его словам, должна быть молода и прекрасна. В авантекте Акройда Франкенштейн от этого предложения приходит в ужас и категорически отказывается это делать. Как мы помним, в претексте М. Шелли Франкенштейн предпринимает такую попытку, но, поняв весь ужас последствий такого действия, уничтожает и начатый образец, и все приборы.

В «Журнале Виктора Франкенштейна», как и в романе М. Шелли, обнаруживается важность философских проблем познания, к которым в произведении П. Акройда добавляются размышления о вопросах эстетических и гносеологических, расширяющих и обогащающих философское поле романа по сравнению с претекстом. В самом начале определяется важность воображения, усиленная аллюзивной оркестровкой, особенно частым цитированием поэзии Кольриджа о формирующей силе воображения, и афористическим утверждением возможности с его помощью перейти существующие границы научного знания: «Поэт мечтает о том, что считает невозможным ученый. То, что подвластно воображению и есть истина» [Там же: 16]. Воображение стимулирует не только научные открытия: «Великие

поэты прошлого были или философами, или алхимиками. Или волшебниками» [Там же: 16].

В этой связи упоминаются Парацельс и Альберт Великий, отвергнутые, как мы помним, Виктором Франкенштейном в романе М. Шелли. Не Франкенштейном принимаемая Виктором эпистемологическая гносеологическая модель, создаваемая поисками адептов натурфилософов в Шелли, получила усложненное развитие и вариативное претворение в «Журнале Виктора Франкенштейна». Наука, как подчеркнуто в дальнейшем течение романа П. Акройда, требует соединения воображения с аналитическим мышлением. Франкенштейн замахнулся на переворот в философии науки: «Я полагал себя освободителем человечества, кому предстояло вывести мир из-под власти механистической философии Ньютона и Локка» [Там же: 82].

Таким образом, фантастическая линия романа утверждается реальной историей развития естественных наук и философского знания. Виктор своей «экспериментальной философией». руководствовался интердискурсивно включается, как и у Мэри Шелли, научная терминология, связанная с электричеством, возникновением в этот период «электрической мании». Научный дискурс получает распространение: терминологически определяются разные виды электричества, известные дифференцированные по материалу (например, стекольное, смоляное). В тексте упоминаются эксперименты со скатами, электрическим угрем Фрэнсиса Хеймана, который пользовался другой терминологией (магнетическое и тепловое электричество, вызываемое трением). Виктор Франкенштейн считает его «товарищем по электричеству» и к приведенному перечню добавляет гальваническое электричество, созданное химическим путем и называемое «великой природной силой».

В начальных, во многом установочных и предуведомляющих последующее развитие фабулы главах романа открывается путь теме поисков

возможностей оживления мертвого тела. С ней связана и акцентированная научная составляющая романа, получающая доминантное развитие в произведении современного автора. П. Акройд на протяжении всего романа погружает читателя в историю развития науки: сообщается, что Бэкон создал говорящую голову, обсуждаются достоинства экспериментов Гальвани и Вольта, опыты с оживленной лягушкой с помощью Вольтовых пластин и металлической нити, опыты изучения тайны жизни от Галена до Авиценны, рассказывается о появлении мысли у Шелли и Франкенштейна о таком же опыте с человеком. Звучит мотив творения, получающий библейскую и научную окраску одновременно: Виктор ставит задачу не только «осенить простую глину огнем жизни», но и открыть тайные ее источники. Научная линия получает развитие как в связи с описаниями опытов (Франкенштейн начал их с мелких насекомых, постепенно переходя к более крупным созданиям), так и с детальным описанием приборов, гальванической батареи, специально изготовленной по заказу Франкенштейна, а кроме того и подробного описания технологического процесса оживления Джека Кита.

Онтологические философски окрашенные размышления о Боге, истине, картине мира, детерминизме связаны с научно-фантастической линией. Круг философских проблем в романе П. Акройда значительно шире, чем в романе М. Шелли, что можно объяснить перспективой их восприятия из XX - XXI в. Так, Франкенштейн не принимает детерминизм, считает его окрашенным фатализмом, сковывающим свободный полет воображения и научный поиск. П.Б. Шелли поколебал деистическое утверждение Франкенштейна, что Бог – сама вселенная. Франкенштейном движет честолюбие, любопытство и любознательность. Однако в отличие от доктора Моро Уэллса, он отвергает жестокость в экспериментах, которые он стремится проводить, не причиняя «ненужной или излишней боли», для чего применяется закись азота в качестве анестезии, используется также и усыпляющий эффект белены. Создавая он хочет устранить само страдание, нового человека, поддерживая

просветительскую линию, отчетливо прочерченную в романе М. Шелли и выделенную ею в Предисловии к первому изданию, где есть прямое указание на важность «нравственной стороны изображения чувств и характеров», «величия добродетели» [Шелли 2016: 10]. В отличие от доктора Моро Г. Уэллса Франкенштейн П. Акройда и М. Шелли намерен доказать, что природа «может быть силой нравственной, способной действовать в интересах добра и благих намерений» [Акройд 2010: 153]

Авантекст П. Акройда сохраняет определяющие моменты сюжетики и образа главного персонажа романа М. Шелли: творение Монстра, его особенные черты, встреча создателем и диалог распоряжаться своим творением, ответственность за него, эпизоды мести и казни невинной жертвы, отказ от требования создания подруги монстра. Вместе с тем жизненная история Виктора Франкенштейна соединяется с повествованием о Шелли, причем последнее образует самостоятельное сюжетно-фабульное ответвление, обладающее жанрово самостоятельными признаками необиографического повествования. Таким образом, можно констатировать не только отличия в персонажной системе претекста и вновь написанного текста, но и отличия в характеристиках их жанровой палитры. В романе М. Шелли о Викторе Франкенштейне в жанровый синтез не / включались биографические автобиографические составляющие, представленные, как уже говорилось выше, завуалированно, они лишь смутно угадывались под вымышленными именами в описанной истории персонажей «Последнего человека». В романе же Акройда они образуют самостоятельную составляющую сюжетики и жанрового синтеза. Эпистолярные включения, игравшие важную роль в нарративной структуре произведения М. Шелли, в повествовании Акройда присутствуют в единичном виде, не определяя его структуры, как это было в романе М. Шелли.

В романе Акройда, как и в дилогии М. Шелли, повествование ведется от первого лица. В нем 22 главы, которые, однако, не озаглавлены в отличие от

M. Шелли, содержащего 24 главы. Это можно объяснить романа усложненностью структуры повествования и сюжетики произведения, насыщенного многообразным широким культурно-историческим И В произведении Акройда нарративная контекстом. его организация ретроспективна, в связи с чем, подчеркивая временную дистанцию между драматическим опытом повествователем и умудренным повествуемым переживающем события персонажем, своих научных изысканий практических опытов в условно-реальном времени, автор использует прием забегания вперед. Так, в 4-й главе он предупреждает читателя от имени повествователя: «Я не понимал тогда, отчего эти слова оказывают на меня столь сильное действие» [Акройд 2010: 57]; или в 5-й главе: «тогда мне в голову не приходило...» [Там же: 78], «...отплывая от Англии, я не предвидел, что мне будет суждено стать самым несчастнейшим из людей» [Там же: 85].

Говоря о жанровом своеобразии «Журнала Виктора Франкенштейна» Акройда, следует отметить и очевидное развитие по сравнению с текстомисточником научно-фантастической и одновременно научно-реалистической составляющей произведения. В основе романов М. Шелли очевидно было отмечено ранее, мифологическая угадывалась, как основа, акцентированная сильной позицией произведения – его названием (в первой главе мы подробно остановились на этом вопросе). П. Акройд, усиливая научно-беллетристическую линию своего романа, называет свой авантект лаконично – «Журнал Виктора Франкенштейна»: следует обратить внимание на то, что casebook в названии романа «The Casebook of Victor Frankenstein» – это журнал записей ученого в отличие от синонимичных английских лексем «diary» или «journal». Название подчеркивает важность научного дискурса в произведении, тогда как мифопоэтическая составляющая из этой сильной позиции текста автором убирается, несмотря на то, что он использует мифопоэтическую оркестровку главных образов и смысла романа.

Тема двойничества играет структурирующую роль в романе Питера Акройда. В центре – соотношение персонажной пары Франкенштейн и П.Б. Шелли, в описании которой подчеркнуто сходство и различие творческих натур, два образа, представляющие «содружество» аналитического мышления и воображения. Дуальность в сюжетной организации текста у П. Акройда дополнена дуальностью мотива творения искусственного существа оживленного монстра и моделью создания гомункулуса. Показан в романе и двойной процесс самоидентификации его главных персонажей. Проблема самоидентификации монстра дополняется у Акройда параллельно ней возникающей самоидентификации взаимосвязано самого Франкенштейна в связи с сотворением искусственного создания. Акройд подчеркивает взаимообратимую связь творца и творения. В процессе его создания и в связи с осмыслением пугающего результата Франкенштейн мучается вопросом: не влияет ли на него самого присутствие этого существа? Ответ на этот вопрос подсказывает текст современного романа и его финал. Франкенштейн приходит к мысли о чудовищности этой связи Творца и творения. Слова Байрона служат аккомпанементом к этому заключению: «Образ двойника всегда вытягивает энергию из прообраза» [Акройд, 2010: 417].

Своим завершением роман акцентирует «заразительность» зла, намекая на преступление самого Виктора Франкенштейна, виновного в гибели Фреда, а также неуничтожимость зла, о чем свидетельствует неудача Франкенштейна, пытавшегося с помощью электрических приборов вернуть монстра в состояние небытия. Анализируя полученный результат, он переживает отвращение к себе за то, что создал это существо. Если роман М. Шелли завершается описанием погони Франкенштейна за монстром, которого он хочет настигнуть в арктических льдах, чтобы убить, то герой Акройда с согласия монстра хочет уничтожить свое творение таким же образом, как и создал его, перенаправив силу тока, но терпит фиаско. Появившемуся

Полидори он пытается продемонстрировать ужасное существо сотворенное им.

Мечтая о создании нового человека, Франкенштейн превратился в «темную силу разрушения» [Акройд, 2010: 296]. Ему вторит оживленное существо, задавая вопросы, которые в контексте романа воспринимаются как риторические, подчеркивая тотальность зла: «Чудовищен ли я? Или же чудовищны вы? Чудовищен ли мир?» Конец произведения, из которого читатель узнает, что роман – это записки пациента Виктора Франкенштейна, полученные надзирателем Хокстонского приюта ДЛЯ неизлечимых душевнобольных Фредериком Ньюманом 15 ноября 1822 года, трагичен: Франкенштейн прыгнул на доктора Полидори и уничтожил его. Важно и уточнение, создающее представление о чудовищной эволюции Виктора Франкенштейна, духовно превратившегося в подобие своего создания, дальнейшей общности их пути: «существо» разорвало Полидори на куски голыми руками. «И мы, существо и я [выделено нами. -A.III.], побрели прочь, в мир, где взяты были стражею» [Там же: 479]. Такой финал аллюзивно подготовлен цитированием поэтических строк П.Б. Шелли:

Он в кровь мою вошел, со мной смешался

И был он мной, и жизнь его моей [Там же: 396].

Аллюзия рефлексивно очерчивает и более широкое интертекстуальное поле, в котором в сознании читателя возникает реминисцентная связь романа П. Акройда со стивенсоновской повестью о Джекиле и Хайде. На эту связь указывают и слова монстра, вызванные отказом Франкенштейна создать ему подругу. Жуткое создание предрекает: «Мы будем неразлучны — два живых существа, соединенных вместе» [Там же: 300]. Франкенштейн живет в состоянии страха, который сделался его двойником, его тенью [Там же: 303]. «Я более не был себе хозяином» [Там же: 377], — приходит к выводу Виктор, прибегающий теперь к опиатам, чтобы избавиться от гнетущего и разрушающего личность ощущения ужаса.

В конце романа Полидори констатирует: «Вы жили и продолжаете жить фантазиями, Виктор. Все это вам привиделось. Вы всё придумали» из желания соперничества с Шелли и Байроном [Там же: 478]. Таким образом, как и в текстах Стивенсона, повествуемые события оказываются игрой измененного сознания. Описанное Стивенсоном как научно-фантастическое явление раздвоения личности доктора Джекила, который под влиянием изобретенной им тинктуры выделяет из себя чистое зло, персонифицированное в фигуре Хайда, в романе П. Акройда приобретает характер медицинского диагноза синдрома раздвоения личности больном сознании пациента. Принципиальное финала у Акройда заключается отличие четкой определенности завершения романа, акцентирующее достоверность указания на измененное состояние сознания главного персонажа (записки сумасшедшего). Это создает ситуацию дуального восприятия текста как целого: описанное двоится, располагаясь на грани между реальным и ирреальным, условно реальным и игрой разума (сознания). приобретало неясный образ дуальности искусственно созданного существа, возникавшего в сознании персонажей Э. По, Р.Л. Стивенсона, К. де Маттос и Г. Уэллса, в романе Акройда приобретает характер четко определенного медицинского заключения.

Таким образом, можно констатировать типологичность модели конца произведений, и одновременно подчеркнуть ее индивидуально-авторскую вариативность. В связи с этим можно говорить о корреспондированности произведений, располагающихся в рассмотренной линии филиации, локализованной в литературно-историческом пространстве между романом М. Шелли и П. Акройда. Это — произведения Э. По, К. де Маттос, Р.Л. Стивенсона, Г. Уэллса, свидетельствующие о рефлексивной связи текстов, создающих непрерывность самого процесса филиации, включающегося в вертикальный контекст литературного процесса.

Создатели трансдискурсивной ситуации открывают не только возможности версий, аналогий, но и «пространство для чего-то, отличного от себя и, тем не менее, принадлежащего тому, что они основали» [Фуко http:// ModernLib.ru>books/fuko_mishel/chto_takoe_avtor/]. Это в полной мере подтверждается творческим опытом «переписанного» романа П. Акройда «Журнал Виктора Франкенштейна».

Выводы

Известный англист А.А. Елистратова включает в трансдискурсивную линию, связывающую дилогию Мэри Шелли с современностью, повести Стивенсона «Маркхейм», «Странная история доктора Джекила и мистера Хайда», романы «Остров доктора Моро», «Человек-невидимка» Г. Уэллса, равно как и многие другие сочинения, в которых «воскресала в различных вариантах зловещая коллизия Франкенштейна» [Елистратова http://19v-euro-lit.niv.ru/19v-euro-lit/articles-eng/elistratova-predislovie-frankenshtejn.htm].

Отсутствие жанровой определенности в произведениях доуэллсовской фантастики сопряжено c талантливыми поисками, научной осуществляются различными писателями в процессе формирования жанра. В их числе можно назвать и роман М. Шелли, и новеллы Э. По, и повесть Кэтрин де Маттос, а также занявшую видное место в литературе Великобритании повесть о Джекиле и Хайде Р.Л. Стивенсона. справедливому выводу Ю.В. Ковалева, объединяет их общее свойство: «все они так или иначе привязаны к какому-нибудь научному открытию, изобретению, наблюдению, любопытному факту» [Ковалев 1984: 238]. Несмотря на то, что само открытие не становится главным предметом изображения, являясь зачастую лишь предлогом поводом ИЛИ ДЛЯ художественного исследования явлений числа особенных ИЗ человеческого опыта, роль и значение произведений выше названных авторов

в развитии жанра научной фантастики, а в этих рамках и модели функционирования человеческого сознания, значительна. Развитие смысловой и сюжетообразующей линии переносится в область сознания, внутренний монолог уступает место внутреннему диалогу. Действие произведений центрируется — корабль в «Франкенштейне», лавка в «Маркхейме», дом в «Странной истории...», изолированный остров в «Острове доктора Моро». Означенные топосы становятся «центрами сосредоточенного одиночества» [Башляр 2004]. Пространство, где ведется научный эксперимент, ограничено семиотическими «пороговыми» образами окна, двери, водного пространства, означено энантиоморфизмом зеркала. Обрамляющее повествование, как правило, принадлежит главному участнику событий или близкому к нему человеку, расследующему таинственные обстоятельства, что придает ему достоверность и способствует его интимизации. Отмечена происшедшая трансформация представлений об авторе и традиции.

Во второй главе диссертации проанализирован широкий пласт текстов, интертекстуально соотносимый с прототекстом романов Мэри Шелли «Франкенштейн, или Современный Прометей» и «Последний человек». Наряду с чертами общности, характеризующими типологичность романной протомодели английской писательницы, обращение к теме и кругу проблем, связанных с искусственно созданным существом, демонстрирует творческую вариативность последующих разработок. Основополагающий принцип дуализма и дуальности вносит своеобразие в поэтику произведений.

В повести Р.Л. Стивенсона «Сокровища Франшара» отход от жесткой нравственной детерминанты открывает пространство для свободной и подвижной изображения таинственной точки зрения, также для импульсивной игры сознания. В «Маркхейме» писатель изображает причудливую игру сознания, в котором возникает образ второй сущности персонажа, иной половины существа. Характерной особенностью этой повести становится ее подчеркнутая диалогичность. Персонаж ведет диалог с

аlter ego — худшей половиной своего существа. Общей особенностью персонажей повестей Стивенсона (в отличие от романа М. Шелли) является и мотив субстанциональной неопределенности, поскольку двойник является порождением сознания персонажей. В повестях Э. По и Стивенсона этот мотив получил поэтологическое воплощение в их обезличенности. Повести Э. По, К. де Матосс и Р.Л. Стивенсона, как и роман М. Шелли, пронизаны общими культурными кодами, семиотически значимыми, повторяющимися образами *окна* (границы внутреннего и внешнего миров), *двери, зеркала, часов* и др. Общей чертой становится и нарастание черт зооморфизма персонажей.

фоне жанрового полиморфизма рассмотренных произведений отмечено формирование и расширение присущих научной фантастике жанровых черт. Художественное воображение соединяется с научной достоверностью, а художественный модус – с научным дискурсом. Повествование ведется от первого лица, построено как расследование таинственного, загадочного и необычайного эксперимента, облечено в форму ученого-экспериментатора, объясняющего исповеди происходившее осмысления. создающего аксиологические параметры Показываются особенности пограничного состояния сознания повествователя, который воспринимает и исследует необычные события и осмысливает личность их Произведения, создающие инициатора. линию филиации, сохраняют философский дискурс, связанный c обращением К онтологическим проблемам. Онтологические, философски окрашенные размышления о Боге, истине, картине мира, детерминизме тесно связаны с научно-фантастической линией.

Круг философских проблем в романе П. Акройда значительно шире и разнообразнее, чем в романе М. Шелли, что можно объяснить перспективой их восприятия из XX - XXI в. Отличает роман современного писателя и получившая развитие поэтика необиографизма, что обогащает жанровую палитру произведения.

Проведенный анализ подтверждает вывод о типологичности модели конца произведений, и одновременно позволяет подчеркнуть индивидуально-авторскую вариативность. В связи с этим можно говорить о корреспондированности произведений, располагающихся в литературно-историческом пространстве между романом М. Шелли и П. Акройда. Особо следует отметить и плодотворные попытки обращения писателей к изображению сознания персонажей, попытки, перспективные для развития литературы XX и XXI вв.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Формы интертекстуальности, связанные с творческим пересозданием прецедентного текста, являются сегодня наиболее востребованными наименее исследованными проявлениями интертекстуальности. В диссертации речь идет о «переписанном романе», шире – о пересозданных произведениях прославленных писателей-предшественников, оригинально и творчески обновленных в текстах последующих авторов. Современная литература демонстрирует наличие корпуса «переписанных» произведений, созданных основе прецедентных текстов, однако отличающихся творческим потенциалом и новизной. Эта форма интертекстуальности получила номинацию «переписанный» или «пересозданный» текст. Имеются в виду тексты, созданные известными классиками литературы и оригинальные современные произведения, возникшие на основе классических образцов.

В этой связи происходит трансформация представлений об авторе и традиции, актуализируются проблемы плагиата, «страха влияния» и оригинальности нового текста, взаимоотношений претекста и авантекста, их взаимообратимости. Недостаточная изученность проблемы пересозданных произведений нашла отражение и в терминологической нечеткости и неоднородности теоретической номинации этого литературнохудожественного феномена. В этой связи проведено изучение и обобщение дефиниций, присутствующих в существующей терминосфере.

Роман Мэри Шелли «Франкенштей, или Современный Прометей» рассмотрен как прототекст в порожденной им трансдискурсивной линии, линии филиации. В нашем исследовании впервые в эту линию включаются обе части дилогии М. Шелли, состоящей из романа о Франкенштейне и второй части дилогии — «Последний человек». Как показал проведенный анализ, обе части дилогии являются актуальными прототекстами для романа П. Акройда «Журнал Виктора Франкенштейна». Первая часть дилогии

соотносима по сжетно-фабульным линиям, главным действующим персонажам, пересечениям в философских линиях, в жанровой палитре, мифопоэтике, в сочетании художественного вымысла и историко-научной достоверности. Однако отмечены и отличия, связанные с расширением в современном тексте персонажной системы: включение в нее историко-биографических фрагментов, образов знаменитых поэтов Байрона и Шелли, а также Полидори, Годвина и самой Мэри Шелли. Это, в свою очередь, позволяет говорить об отношениях преемственности между романом П. Акройда, и романами М. Шелли «Франкенштейн, или Современный Прометей» и «Последний человек».

Для выявления типологически общих, моделирующих авантексты черт поэтики привлечен ряд текстов, образующих трансдискурсивную линию в истории английской литературы. А.А. Елистратова, намечая перечень произведений, связанных с дилогией Мэри Шелли, называет повесть Стивенсона «Странная история доктора Джекила и мистера Хайда», романы «Остров доктора Моро» и «Человек-невидимка» Г. Уэллса и др. В нашем исследовании в линию филиации, прочерченную от дилогии М. Шелли до романа П. Акройда, включены новеллы Э. По («Вильям Вильсон» и др.), повести Р.Л. Стивенсона («Сокровища Франшара», «Маркхейм», «Странная история доктора Джекила и мистера Хайда») и К. де Маттос, роман Г. Уэллса «Осторов доктора Mopo». Их объединяют общие черты научнофантастического жанра, выделенные Ю.В. Ковалевым: ориентированность на изобретение любопытный факт какое-либо научное открытие, или [Ковалев1984: 238]. Анализ этих произведений позволяет сделать вывод о постепенном развитии талантливыми писателями формирующегося жанра science fiction, определенность которому придает роман Г. Уэллса «Остров доктора Моро».

Основополагающим принципом, вносящим своеобразие в поэтику анализируемых произведений, становится дуализм и дуальность. Развитие

смысловой и сюжетообразующей линии переносится в область сознания, внутренний монолог уступает место внутреннему диалогу в повести «Маркхейм» Р.Л. Стивенсона, который оказывается одним первооткрывателей характерных черт техники «потока сознания». Действие в произведениях, включенных в ряд филиации, центрируется, выстраиваясь вокруг особо означенного пространства научного эксперимента (лаборатория ученого). Такое пространство, правило, как отмечено семиотическими значимыми «пороговыми» образами окна, двери, водного пространства, присутствием семантически емкого образа зеркала.

Тема и дуальности, заданная претекстом М. Шелли, дуализма определяет наличие В произведениях персонажных пар, связанных разнообразными отношениями. Материализация двойника влечет за собой необходимость артикулировать его природу: инаковость персонажа, как правило, подчеркивается телесной аномалий (гигант Франкенштейн, карлик Хайд), субстанциональной неопределенностью портретной характеристики, включением в портретную характеристику активизирующихся в процессе повествования зооморфных или масковых черт.

С точки зрения художественно-изобразительной важную роль играет использование элементов невербальной семиотики (аускультации — звук часов, шипящий шепот, своеобразие проксемики — организации пространства). Обрамляющее повествование, как правило, принадлежит главному участнику событий или близкому к нему человеку, расследующему таинственные обстоятельства, что придает ему достоверность и одновременно способствует его интимизации. С этой целью используются эпистолярные вставные тексты. Они есть в дилогии М. Шелли и в произведениях последующих писателей.

Развитие жанровых параметров science fiction потребовало специального внимания, которое уделено в исследовании определению жанровой доминанты произведения М. Шелли (единого мнения у исследователей по

этому поводу не сформировалось). Показано многообразие жанровых признаков тех произведений, которые составили линию филиации. Общей чертой является присущий им жанровый синтез, сочетающий (при общности философской, научно-фантастической и фантастической составляющей) разнообразие характерных жанровых признаков в художественном единстве того или иного произведения. Так, например, роман Акройда отличает получившая развитие поэтика необиографизма, что обогащает жанровую палитру этого пересозданного произведения.

В исследованных текстах отмечается и общность мифопоэтической составляющей, которая дополнена изучением не привлекавшей ранее внимание кельтской аллюзивности. Произведения, создающие линию филиации, сохраняют философский дискурс, связанный с обращением к онтологическим проблемам. При этом онтологические, философски окрашенные размышления о Боге, истине, картине мира, детерминизме тесно связаны с научно-фантастической линией. Круг философских проблем в романе П. Акройда значительно шире и разнообразнее, чем в романе М. Шелли.

Проведенное исследование имеет дальнейшие перспективы развития. М. Эпштейн, анализируя векторы развития гуманитаристики, справедливо заметил: «Человек – пробел в своем знании о себе» [Эпштейн 2004: 8]. И далее: «Человековедение неотделимо от человекотворчества» [Там же: 11]. Это подтвердили открытия, связанные с геномом человека, клонированием, созданием новой жизни in vitro, имплантацией различных органов. Разработка новейших биотехнологий, развитие естественных наук, математики, физики, биологии приближает ученых к созданию искусственного разума, как и искусственной жизни. Сказанное стимулирует дальнейшие разработки той романной протомодели, которая была создана М. Шелли и творчески трансформировалась сохранении при ee типологического ядра. Гуманитаристика в целом и художественно-эстетическое исследование

человека влияет на открывающиеся возможности создания новых изобразительных модусов и связанных с ними новых возможностей воспроизведения художественной литературой подвижной реальности.

Таким образом, намеченная линия филиации демонстрирует возможности потенциала ее продолжения, а, значит, и появления новых произведений, требующих новых подходов к их изучению.

БИБЛИОГРАФИЯ

Научная литература

- 1. Амелина Е.Е. Феномен двойничества в новеллах Р.Л. Стивенсона «Маркхейм» и «Странная история доктора Джекила и мистера Хайда» // Вестник Пермского университета: ПГНИУ, 2014. Вып. 2 (26). С. 109 114.
- 2. Антонов. С.А. Комментарии // Шелли М. Франкенштейн, или Современный Прометей. М.: Издательство «Э», 2016. С. 378 478.
- 3. Антонов С.А. Роман А. Радклиф «Итальянец» в контексте английской «готической» прозы последней трети XVIII века: дис. ... канд. филол. наук. СПб., 2000. 143с.
- 4. Амелина Е.Е. Феномен двойничества в новеллах Р.Л. Стивенсона «Маркхейм» и «Странная история доктора Джекила и мистера Хайда». Вестник Пермского университета: ПГНИУ, 2014. Вып. 2 (26). С. 109 114.
- 5. Арнольд И.В. Проблемы диалогизма, интертекстуальности и герменевтики: (В интерпретации худож. текста). СПб.: Образование, 1995. 60 с.
- 6. Арпентьева М. Р. Ремейк как сюжетная реконструкция. [Электронный pecypc]. URL: /http://www.philology.nsc.ru/journals/sis/pdf/SS2016-2/02.pdf (дата обращения: 20. 01. 2018).
- 7. Атарова К.Н. Вымысел или документ? // Дефо Д. Дневник чумного города. М.: Ладомир, 1997. 480 с. 351-372. [Электронный ресурс]. URL: https://librolife.ru/g1522148 (дата обращения: 25.12.2018).
- 8. Атарова К.Н., Лесскис Г.А. Перволичная повествовательная форма в художественной прозе: материалы всесоюзного симпозиума по вторичным моделирующим системам. 1 (5). Тарту, 1974. С. 216 222.

- 9. Ахманов Ю.В. Жанровая стратегия детектива в творчестве Питера Акройда: дис. ... канд. филол. наук. Казань, 2011. 161 с.
- 10. Барт Р. Введение в структурный анализ повествовательных текстов // Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму / Пер. с фр. и вступ. ст. Г. К. Косикова. М., 2000. С. 196 238.
- 11. Барт. Р. От произведения к тексту// Барт Р. Избранные работы: Семиотика: Поэтика: Пер. с фр. / Сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. М.: Прогресс, 1989. С. 413 423.
- 12. Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. М.: Прогресс, 1989. 616 с.
- 13. Батай Ж. Литература и зло / Пер. с фр. и коммент. Н.В. Бунтман и Е.Г. Домогацкой, предисл. Н.В. Бунтман. М.: Изд-во МГУ, 1994. 166 с.
- 14. Батракова С. Художественное воображение // Вопросы эстетики. М.: Искусство, 1962, Вып. 5. 209 с.
- 15. Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М.: Худож. лит., 1965. 527 с.
- 16. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1979. 425 с.
 - 17. Башляр Г. Избранное: Поэтика пространства. М: Росспэн, 2004. 376 с.
- 18. Бельский А. А. Английский роман 1800-1810-х годов. Учебное пособие по спецкурсу для студентов филол. фак. Пермь: ПГУ им. А. М. Горького, 1968. 333 с.
- 19. Блинова М.П. Функции интертекста в биографических романах П. Акройда // Научный журнал КубГАУ №93 (09), Краснодар, КубГАУ, 2013. 17 с. [Электронный ресурс]. URL: http://ej.kubagro.ru/2013/09/pdf/110.pdf (дата обращения: 25. 01. 2018).
- 20. Блум X. Страх влияния. Теория поэзии; Карта перечитывания: Пер с англ. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 1998. 352 с.

- 21. Бунтман Н.В. Нарушение границ: возможное и невозможное. Предисловие // Батай Ж. Литература и зло. М.: Изд-во МГУ, 1994. С. 5 15.
- 22. Бутузов А.Е. Из истории готического жанра // Комната с призраком: антология британской готической новеллы. 1765 1850. Тверь: Книжный клуб, 1992. С. 3-20.
- 23. Владимирова Н.Г. Тело и лицо в системе невербальной семиотики (памятники кельтской старины). ЕЖСН: 2014, № 10, Т.2. С. 138 145. [Электронный ресурс]. URL: http://mii-info/ru/archive-stately-ezhsn/ezhsn-2014-10-2/ (дата обращения: 17.01.2018).
- 24. Владимирова Н.Г. Тело и слово в памятниках кельтской старины // Polilog Studia Neofilologiczne / Red. Naczelny Galina Nefagina. Slupsk, 2015, № 5. р. 23 35.
- 25. Владимирова Н.Г. Условность, созидающая мир. Поэтика условных форм в современном романе Великобритании. Великий Новгород: Изд-во НовГУ им. Ярослава Мудрого, 2001. 270 с.
- 26. Владимирова Н.Г. Формы художественной условности в литературе Великобритании XX века. Новгород: Изд-во НовГУ им. Ярослава Мудрого,1998. 188 с.
- 27. Владимирова Н.Г. Интертекстуальность. Интермедиальность. Интердискеурсивность. Великий Новгород: Изд-во НовГУ им. Ярослава Мудрого, 2016. 170 с.
- 28. Владимирова Н.Г., Исаев С.Г. Актуальная поэтика. Великий Новгород: Изд-во ИПЦ НовГУ им. Ярослава Мудрого, 2017. 482 с.
- 29. Водолажченко Н.В. Поэтика готической новеллистики Дж. Ш. Ле Фаню (на примере цикла «В зеркале отуманенном»): дис. ... канд. филол. наук. Великий Новгород, 2008. 199 с.
- 30. Головачева И.В. О соотношении фантастики и фантастического // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета. Сер. 9. 2014. Вып. 1. С. 33 42.

- 31. Головачева И.В. Размышления о теориях научной фантастики 2000-х годов // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета. Сер. 9. 2013. Вып. 2. С.18 27.
- 32. Гульельми А. Группа 63 // Называть вещи своими именами: Прогр. Выступления мастеров запад.- европейских писателей XX века. Сост. и общ. редакция Л.Г. Андреева. М.: Прогресс, 1986. С. 185 94.
- 33. Дворко Ю.В. Концепция прошлого в романах П. Акройда // Вестник Московского государственного университета, сер. 9. Филология. №5, 1992. С. 45 52.
- 34. Деррида Ж. О почтовой открытке от Сократа до Фрейда и не только: Пер. с фр. Минск, 1999. 832 с.
- 35. Дубкова Мария Владимировна. Трансформация жанра биографии в творчестве Питера Акройда. Москва, 2015. [Электронный ресурс]. URL: http://www.dissercat.com/ content/ angliiskaya-literaturnaya-avtobiografiya-transformatsiya-zhanra-v-xx-veke (дата обращения: 12. 04. 2017).
- 36. Дюришин Д. Теория сравнительного изучения литературы. М.: Прогресс, 1979. 320 с.
 - 37. Дьяконова Н.Я., Чамеев А.А. Шелли. СПб.: Наука, 1994. 224 с.
- 38. Елистратова А.А. Английский роман эпохи Просвещения. М., 1966. 472 с.
- 39. Елистратова А. А. Готический роман // История английской литературы. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1945. Т. 1. Вып. 2. С. 588 613.
- 40. Елистратова А.М. Шелли. Франкенштейн, или Современный Прометей: Роман. М.: Худож. Лит., 1989. С. 3 20. [Электронный ресурс] URL: http://19v-euro-lit.niv.ru/19v-euro-lit/articles-eng/elistratova-predislovie-frankenshtejn.htm (Дата обращения: 12.04.2017).
- 41. Женетт Ж. Повествовательный дискурс // Женетт Ж. Фигуры: В 2 т. М., 1998. Т. 2. С. 60 280.

- 42. Зыкова Е.П. Джозеф Шеридан Ле Фаню и готическая традиция в английской литературе // Ле Фаню Дж. Ш. Дядя Сайлас: Роман; В зеркале отуманенном: сб. рассказов. М.: Ладомир, 2004. С. 5 16.
- 43. Имя Виктора Франкенштейна [Электронный ресурс] URL: http://ru.knowledgr.com/06589041/Франкенштейн (дата обращения: 02. 04. 2017).
- 44. Иняшин С.Г. Роль дискурсивного анализа для определения жанра англоязычной фантастической литературы // Фундаментальная наука вузам. Преподаватель XXI в. №1 2016. С. 399 405.
- 45. Исаев С.Г. Литературно-художественные маски: теория и поэтика. СПб: «Дмитрий Буланин», 2012. 336 с.
- 46. Каганов М. За что мы любим научную фантастику // Альманах «Фантастика», 1965», вып. ІІ. М.: «Молодая гвардия», 1965. С. 326 331. Электронный ресурс] URL: https://coollib.com/b/103365/read (дата обращения: 2.04.2017).
- 47. Кагарлицкий Ю. Великий фантаст // Библ. Всемирн. л-ры. Герберт Уэллс. М.: Изд-во Худ. лит. 1972. С. 5 24.
 - 48. Кагарлицкий Ю. Что такое фантастика. М.: «Худ.лит.», 1974. 349 с.
- 49. Караева Л.Б. Английская литературная автобиография: трансформация жанра в XX веке. ИМЛИ РАН. Нальчик: Изд-во М. И. В. Котляровых (Полиграфсервис), 2009. 274 с.
- 50. Кашкин И. Для читателя-современника. Статьи и исследования. М.: Сов. Писатель, 1977. 560 с.
- 51. Кайуа Р. В глубь фантастического. Отраженные камни / пер. с фр. Н. Кисловой. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2006. 277 с.
- 52. Ковалев Ю.В. Эдгар Аллана По. Л.: Художественная литература, 1984. 296 с.
- 53. Ковтун Е.Н. Поэтика необычайного: Художественные миры фантастики, волшебной сказки, утопии, причти, мифа (на материале

европейской литературы первой половины XX века). М.: изд-во МГУ, 1999. 308 с.

- 54. Колганова А.А. Вослед чужому гению. М.: Прометей, 1989. 239 с.
- 55. Кристева Ю. Избранные труды: Разрушение поэтики. М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2004. 652 с.
- 56. Куличихина М.А. Тело и телесность в немецком романтизме: концепции и образы: автореф. дис. ... канд. филол. наук. М, 2012. 22 с.
- 57. Куприянова Е.С. Двойничество и поэтика удвоения («Хозяйство света» Дж. Уинтерсон). Великий Новгород: Изд-во НовГУ им. Ярослава Мудрого, 2012. 91 с.
- 58. Куприянова Е.С. Литературные сказки Оскара Уайльда и сказочно-мифологическая поэтика романа «Портрет Дориана Грея». Великий Новгород: Изд-во НовГУ им. Ярослава Мудрого, 2007. 300 с.
- 59. Куприянова Е.С. Модель «естественного человека» (от «Робинзона Крузо» Д. Дефо к современности) // Модели в современной науке: единство и многообразие: сб. науч. тр. / под ред. С.С. Ваулиной, В. И. Грешных. Калининград: Изд-во РГУ им. И. Канта, 2010. 472 с. С. 375 382.
- 60. Лотман Ю.М. Избранные статьи в 3 т. Т.1.Статьи по типологии культуры. Таллинн: «Александра», 1992. 479 с.
- 61. Лотман Ю.М. Внутри мыслящих миров. М.: Языки русской культуры, 1996. 464 с.
- 62. Лотман Ю.М. Литературная биография в историко-культурном контексте (к типологическому соотношению текста и личности автора) / Лотман. Избр. Статьи в трех томах. Т. І. Таллинн: «Александра», 1992. С. 365-377.
- 63. Ленкова Н.Р. Фаустианская тема в романе Питера Акройда «Журнал Виктора Франкенштейна» // Актуальные вопросы филологической науки XXI века: материалы VI научной конференции молодых ученых. Ч. 2. Екатеринбург: Изд-во УМЦ-УПИ, 2017. С 165 171.

- 64. Макарова Л.С. Роман Ч.Р. Метьюрина «Мельмот-Скиталец» в контексте готической и романтической традиции: дис. ... канд. филол. наук. Нижний Новгород, 2001. 212 с.
- 65. Макеев С. Странная история декана Броди // Международн. ежемесячник «Совершенно секретно» №6 / 253, 2010. [Интернет ресурс]. URL: http://www. sovsekretno. ru/magazines/article/2507 (дата обращения: 10.03.2017).
- 66. Малкина В.Я. Поэтика исторического романа. Проблема инварианта и типология жанра: на материале русской литературы XIX начала XX века: дис. ... канд. филол. наук. М., 2001. 216 с.
- 67. Мельшиор-Бонне С. История зеркала / предисл. Ж. Делюмо. Пер. с фр. Ю.М. Розенберг. М.: Новое литературное обозрение, 2005. 456 с.
- 68. Михайлова А. О художественной условности. М.: Мысль, 1966. 300 с.
- 69. Михайлова Т. А. Суибне-Гельт: зверь или демон, безумец или изгой. М.: Аграф, 2001. 450 с.
- 70. Напцог Б.Р. Воплощение мифа о Прометее в романе М. Шелли «Франкенштейн, или Современный Прометей» [Интернет ресурс]. URL: vestnik.adygnet.ru>files/2013.1/...naptsok2013_1.pdf (дата обращения: 10.03.2017).
- 71. Напцок Б.Р. Традиция литературной «готики»: генезис. Эстетика. Жанровая типология и поэтика (на материале английской литературы): дис. ... доктора филол. наук. Краснодар, 2016. 476 с.
- 72. Негляд Т.А. Интертекстуальность в творчестве Питера Акройда. // Филологические науки. Вопросы теории и практики. № 3 (81) Ч.1. Тамбов: Грамота, 2018. С. 42-45.
- 73. Оксень Н.А. Художественный мир готики в романе Мери Шелли «Франкенштей». [Интернет ресурс]. URL: http://www.jurnal.org/articles/2014/fill1.html (дата обращения: 28.12. 2018).

- 74. Отто Б. Дураки: Те, кого слушают короли / Пер. с англ. 3. Фиалковского; Пер. с англ и кит. К. Хелевского. СПб.: Азбука-классика, 2008. 496 с.
- 75. Павлова С.Ю. Жанр автобиографии в современной западной критике // Литература и реальность в XX веке. Интернет-конференция. [Интернет ресурс]. URL: www.auditorium.rU/v/index (дата обращения: 16. 03. 2018).
- 76. Павлова И.Н. Романы Мэри Шелли Франкенштейн» и «Последний человек» как философско-эстетическая дилогия: дис. ... канд. филол. наук. СПб, 2011. 171 с.
- 77. Первухина С.В. Виды адаптации текста // Журнал Вестник Южно-Уральского государственного университета. Серия: Лингвистика 2014, т. 11, № 1. С. 97 – 99. [Интернет ресурс]. URL: https://cyberleninka.ru/article/ n/ vidyadaptatsii-teksta (дата обращения: 10. 03. 2017).
- 78. Подгорский А.В. «Дневник Чумного Года». Д. Дефо и документальный жанр в английской литературе начала XVIII века // Взаимодействие жанров в художественной системе писателя. М., 1982. С. 72 88.
- 79. Подорога В.А. Двойное время // Феноменология искусства. М.: ИФ РАН, 1996. [Интернет ресурс]. URL: http://iph.ras.ru/page50112705.htm; (дата обращения: 2.02.2018).
- 80. Подорога В.А. Предисловие // Автобиография: К вопросу о методе: Тетради по аналитической антропологии. Вып 1. М.: Логос, 2001. 438 с.
- 81. Потницева Т. Н. Проблема романтического метода в романах М. Шелли «Франкенштейн» (1818), «Матильда» (1819): автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 1978. 20 с.
- 82. Прасолова К.А. Фанфикшн: литературный феномен конца XX начала XXI в. (творчество поклонников Дж. К. Роулинг): автореф. дис. ... канд. филол. наук. Калининград, 2009. 23 с.

- 83. Пьеге-Гро Н. Введение в теорию интертекстуальности. М.: Изд-во ЛКИ, 2008. 240 с.
- 84. Рис А., Рис Б. Наследие кельтов: Древняя традиция в Ирландии и Уэльсе / Пер. с англ. Т. Михайловой. М: Энигма. 1999. 478 с.
- 85. Рогинская О.С. Эпистолярный роман: поэтика жанра и его трансформация в русской литературе: дис. ... кенд. филол. наук. М., 2002. 237 с.
- 86. Рыльщикова Л.М., К.В.Худяков. Альтернативная реальность как популяризованный элемент научно-фантаситческого дискурса // Lingua Mobilis №7 (33), 2011. 34 39 с.
- 87. Саркисова Н.М. Мэри Шелли // История западноевропейской литературы XIX век. Англия. М. СПб: Изд. Центр «Академия», 2004. С. 166 188.
- 88. Скворцов В.В. Фантастика. Вопрос терминологического перевода // Дискуссия. № 6 (47). 2014. С. 132 136.
- 89. Снежинская Г., Винарова Л. Примечания к роману Г. Майринка «Голем». / Пер. с нем. СПб.: Азбука-классика, 2004. 832 с. [Электронный ресурс]. URL: http://Journal.org>articles/2014/fill1.html (дата обращения: 12.12. 2017).
- 90. Соловьева Н.А. Англия: XVIII века: разум и чувство в художественном сознании эпохи. М.: Формула права, 2008. 272 с.
- 91. Соловьева, Н. А. Питер Акройд биограф нации и английского языка // Вестник Московского государственного университета. Сер. 9, Филология, 2005. № 5. С. 47 63.
- 92. Соловьева Н. А. У истоков английского романтизма. М.: Изд-во Московского государственного университета, 1988. 232 с.
- 93. Спарк М. Мэри Шелли // Эти загадочные англичанки. М.: Рудомино, 2002. С. 252-379.
- 94. Струков В.В. Художественное своеобразие романов Питера Акройда. Воронеж: Полиграф, 2000. 182 с.

- 95. Струкова Т.Г. Мэри Шелли, или Незнакомая знаменитость. Воронеж: Изд-во ВГУ, 2001. 198 с.
- 96. Струкова Т.Г. Мэри Шелли романист: автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 1978. 20 с.
- 97. Тамарченко Н.Д. Притча // Поэтика: Словарь актуальных терминов и понятий. М.: Изд-во Кулагиной; INTRADA, 2008. 358 с.
- 98. Таразевич Е. Ремейк в современной русской драматургии // Современная русская литература: проблемы изучения и преподавания: сб. ст. по материалам междунар. науч.-практ. конф. Ч. 1. Пермь, 2005. С. 318 321.
- 99. Тодоров Цв. Введение в фантастическую литературу / пер. с фр. Б. Нарумова. М.: Дом интеллектуальной книги, 1997. 136 с.
- 100. Топоров В. Н. Из истории русской литературы. Т. 2: Русская литература второй половины XVIII в.: Исследования, материалы, публикации. М.: Языки славянской культуры, 2007. 684 с.
- 101. Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977. 574 с.
- 102. Ушакова Е.В. Литературная биография как жанр в творчестве П. Акройда: дис. ... канд. филол. наук. М., 2001. 197 с.
- 103. Фатеева Н.А. Интертекст в мире текстов: Контрапункт интертекстуальности. Изд. 4-е. М.: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2012. 280 с.
- 104. Фуко М. Что такое автор? [Электронный ресурс]. URL: http:// ModernLib.ru>books/fuko_mishel/chto_takoe_avtor/ (дата обращения 10. 04. 2018).
- 105. Чамеев А.А. Рандеву с призраками // Карета-призрак: Английские рассказы о привидениях / Пер. с англ. Л.Бриловой, М. Куренной, С. Сухарева. СПб.: Азбука-классика, 2004. 256 с.
- 106. Чамеев А.А. Просветительские традиции в английской сентиментальной готике // материалы XXXIII междунар. филол. конф. Вып.23. История зарубежных литератур. СПб.: Изд-во СПбГУ, 2004. С. 59 60.

- 107. Чернец Л.В. «Как слово наше отзовется...». Судьбы литературных произведений. М.: Высшая школа, 1995. 239 с.
- 108. Шапошникова О.В. Условность. Литературный энциклопедический словарь. М.: Советская энциклопедия, 1987. С. 458 459.
- 109. Шабалов С. Предисловие // Память острова Мэн: Книга сказаний / пер. с англ, сост. и коммент. С. Шабалова. М.; СПб: Летний сад, 2002. 191 с.
- 110. Широкова Н.С. Культура кельтов и нордическая традиция античности. СПб: Евразия, 2000. 352 с.
- 111. Шидфар В. Книга далекая и близкая // Тысяча и одна ночь (избранные сказки). М.: Худ. лит., 1975. С. 5 18.
- 112. Шишкина С.Г. Образ истории в постмодернистской литературной антиутопии (Дж. Барнс, П.Акройд) // 175 Вестник гуманитарного факультета Ивановского государственного химико-технологического униврситета. 2006. Вып. 1. С. 196 202.
- 113. Шлейникова Е. Е. Ремейк // Новый филологический вестник. 2011.

№ 2. C. 139 – 143.

- 114. Шубина А.В. Биография города как новый тип исторического повествования // Известия Российского государственного педагогического университета. 2009. № 96. С. 228 231.
- 115. Щербакова А.С. Мифопоэтические аллюзивные зеркала дилогии М. Шелли о Франкенштейне [Электронный ресурс] // Ученые записки Новгородского государственного университета: электрон. науч. журн. 2018. № 1(13). [Электронный ресурс] URL: http://www.novsu.ru/univer/press/eNotes1/i.1086055/?id=1438883 (дата обращения: 02.12.2018).
- 116. Щербакова А.С. Поэтика необиографизма в романе Питера Акройда «Журнал Виктора Франкенштейна» // Филологический аспект: международный научно-практический журн. 2018г. №1 (45) URL:

- https://scipress.ru/philology/articles/poetika-neobiografisma-v-romane-pitera-akrojda-zhurnal-viktora-frankenshtejna.html (дата обращения: 31.01.2018).
- 117. Щербакова А.С. Поэтика удвоения в повести Стивенсона «Сокровища Франшара» // «Молодой ученый»: международный науч. журн. январь 2018. № 3 (241). С. 398-401. URL: https://moluch.ru/archive/241/55798 (дата обращения: 05.02.2018).
- 118. Щербакова А.С. Претексты романов П. Акройда «Дом доктора Ди» и «Журнал Виктора Франкенштейна» // Вестник Вятского государственного университета. № 5. Киров: Изд-во ВятГУ, 2017. С. 80 84.
- 119. Щербакова А.С. Проблема пересоздания классического текста («Франкенштейн, или Современный Прометей» Мэри Шелли и «Журнал Виктора Франкенштейна» Питера Акройда) [Электронный ресурс] // Ученые Новгородского государственного университета: электрон. науч. записки 2017. $N_{\underline{0}}$ 2(10).[Электронный URL: журн. pecypc] http://www.novsu.ru/univer/press/eNotes1/i.1086055/?id=1312199 (дата обращения: 02. 12. 2018).
- 120. Щербакова А.С. Эпистолярные включения в жанровой палитре романа М. Шелли «Франкенштейн, или Современный Прометей» [Электронный ресурс] // Ученые записки Новгородского государственного университета: электрон. науч. журн. 2018. № 4(16). [Электронный ресурс] URL: http://www.novsu.ru/univer/press/eNotes1/i.1086055/?id=1469149 (дата обращения: 02.12.2018).
- 121. Эко У. Инновация и повторение. Между эстетикой модерна и постмодерна. [Электронный ресурс] URL: http://textarchive.ru>c-2015762-pall.htaлог cml] (дата бращения:30.01. 20180).
- 122. Эстес К. П. Бегущая с волками: Женский архетип в мифах и сказаниях. М.: ООО Изд-во «София», 2002. 535 с.

- 123. Ясакова Ю.Б. «Готический» роман А. Радклиф в контексте позднего Просвещения: дис. ... канд. филол. наук. Нижний Новгород, 2002. 208 с.
- 124. Autobiography and Postmodernism / eds. Ashley, Kahtleen, Leigh Gilmore and Gerald Peters. Amherst: University of Massachusetts P., 1994. 318 p.
- 125. Asquith C., Phillips. F. Asquith Clare, Francis Phillips reviews Shakespeare: The Biography, by Peter Ackroyd, and Shadowplay: The Hidden Beliefs and Coded Politics of William Shakespeare. [Электронный ресурс] URL: http://www.theotokos.org.uk/pages/ breviews/ francisp/ shakespe. html (дата обращения: 05. 09.2014).
- 126. Bate J. Slim Biography and Slim Pickings. [Электронный ресурс] URL: http://www.telegraph.co.uk/culture/books/3614450/Slim-biography-andslim-pickings.html (дата обращения: 04.11.2017).
- 127. Birkhead E. The Tale of Terror. A Study of the Gothic Romance. New York: Russell&Russell, 1963. xi, 24 p.
- 128. Bloom H. The Ringers of the Tower: Studies in Romantic Tradition. Chicago & London: University of Chicago Press, 1971. xii, 352 p.
- 129. Booker M.K., Thomas A.-M. The Science Fiction Handbook. Chichester, West Sussek UK: Wiley-Blackwell: A John Wiley &Sons, Ltd., Publication, 2009. 358 p.
- 130. Chersterton G. K. Robert Louis Stevenson. L.: Hodder & Stoughton, 1927. 259 p.
- 131. Calder J. Robert. Louis Stevenson: A Life Study. N.Y.: Oxford University Press, USA, 1980. 362 p.
- 132. Clemit P. The Godwinian Novel: The Rational Fictions of Godwin, Brockden Brown, Mary Shelley. Oxford: Clarendon Press, 1993. [Электронный реурс] URL: http://www.dissercat.com/content/romany-meri-shelli-frankenshtein-i-poslednii-chelovek-kak-filosofsko-esteticheskaya-dilogiya#ixzz5ePGNGiqi (дата обращения: 28.01.2018).

- 133. Connor S. The English Novel in History.1950-1995. L., N.Y.: Routledge, 1996. 260 p.
- 134. Crafts S. Frankenstein: Camp Curiosity or Premonition? // Catylyst. No.3 (Summer 1968). P. 96 103.
- 135. Curtius E.R. Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter. Bern; Munchen: Francke, 1984, 608 s.
- 136. Davenport B. Inquiry into science fiction. New York: Longmans, Green and Co., 1955. 87 p.
- 137. Defoe. The Critical Heritage. London; Boston: Routledge and Kegan Paul, 1972. 576 p.
- 138. Eco U. Innovation and Repetition: Between Modern and Post-Modern Aesthetics // Daedalus. 1985. Vol. 114. № 4. P. 161 184.
- 139. Fleck P.D. Mary Shelley's Notes to Shelley's Poems and Frankenstein II Studies in Romanticism. No. 6. 1967. P. 226 254.
- 140. Gose El. Imagination Indulged. The Irrational in the 19th-century Novel. Montreal and L.: McGill-Queen's University Press, 1972. 182p.
- 141. Hänninen, Ukko. Rewriting Literary History: Peter Ackroyd and Intertextuality. [Электронный ресурс] URL: http://ethesis.helsinki.fi/julkaisut/hum/engla/ pg/hanninen/ contents.html (дата обращения: 12.12. 2017).
- 142. Hindle M. Note on the text// Shelley M. Frankenstein. Penguin Books, 2003. xiii, 273 p.
- 143. Hodges J. «Dark tale of duality» // Hodges J. Mrs Jekyll and Cousin Hyde: [Электронный ресурс] URL: Home > RLS Day 2016 > Mrs Jekyll and Cousin Hyde (дата обращения: 01. 06. 2017)
- 144. Jameson F. The political unconscious: Narrative as a socially symbolic act. Ithaca: Comell University Press, 1981. 16, 290 p.

- 145. Ketterer D. Frankenstein's Creation: The Book, The Monster, and Human Reality // English Literary Studies, University of Victoria. № 16. 1979. 124 p.
- 146. Knežević M. Postmodernist Approach to Biography: The Last Testament of Oscar Wilde by Peter Ackroyd. FACTA UNIVERSITATIS // Linguistics and Literature. 2013. Vol. 11, № 1. P. 47 54. 177 p.
- 147. Lejeune Ph. From Autobiography to Life-Writing, from Academia to Association: A Scholar's Story // 58th Annual Kentucky Foreign Language Conference, 22 April, 2005. University of Kentucky, Lexington Plenary Lecture. [Электронный ресурс] URL: http://www.autopacte.org/accueil6 (дата обращения: 26. 04. 2017)
- 148. Le Tellier R.Ign. An Intensifying Vision of Evil: the Gothic Novel (1764-1820) as a Self-Contained Literary Cycle. Salzburg Studies in English Literature. Salzburg: University of Salzburg Press, 1980. 264 p.
- 149. Masson R. The Life of Robert Louis Stevenson. L.: Chambers, 1924. 366 p.
- 150. McLynn F. Robert Louis Stevenson: A Biography. N. Y.: Random House, 1993. 567 p.
- 151. Mellor A.K. Mary Shelly: Her Life, Her Fiction, Her Monsters. N.Y: Methuen, 1988. xx, 275 p.
- 152. Dr. Middleton T. Introduction // Stevenson R.L. The Strange Case of DR. Jekyll and MR. Hyde The Merry Men and Other Tales and Fables / Introduction and Notes by Tim Middleton / University Colledge of Ripon and York. L.: Wordsworth Editio Ltd., 1999. P. VII XVII.
- 153. Moers E. Female Gothic: The Monster's Mother // Literary Women. New York: Doubleday and Co., Inc., 1976. P. 91 99.
- 154. Moore H. Mary Wollstonecraft Shelley. Philadelphia: Lippincot, 1886. 346 p.

- 155. Nelson L. Light Thought of The Gothic Novel // Yale Review. № 52, December, 1963. P. 236 257.
- 156. Nitchie E. Mary Shelley. New Brunswick; New Jersey: Rutgers University Press, 1953. 225 p.
- 157. Onega S. Metafiction and Myth in The Novels of Peter Ackroyd // European Studies in the Humanities. Columbia: Camden House, 1999. 196 p.
- 158. Onega S. Peter Ackroyd: The Writer and His Works. Plymouth: Northcote House and the British Council, 1998. 99 p.
- 159. Palacio J. de. Mary Shelley dans son oeuvre. Paris: Klincksieck, 1969. 720 p.
- 160. Paley M. D. The Last Man: Apocalypse Without Millennium // The Other Mary Shelley. Beyond Frankenstein / Ed. A. Fisch, A. Mellor and E. Schor. New York: Oxford: Oxford University Press, 1993. P. 107 123.
- 161. Perloff M. UNORIGINAL GENIUS: Poetry by Other Means in the New Century. Chicago: Chicago University Press, 2010. XV, 201 p.
- 162. Phy A.S. Mary Shelley. San Bernardino, California: Starmont, 1988. 124 p.
- 163. Pollin B.R. Philosophical and Literary Sources of Frankenstein II Comparative Literature. No. 17, 1965. P. 97 108.
- 164. Prickett St. Victorian Fantasy. Hassocks: The Harvester Press, 1979. 257 p.
- 165. Railo E. The Haunted Castle: a study of the elements of English Romanticism. New York: Dutten & Co., 1927. xvii, 388 p.
- 166. Riffater M. Le poeme comme representation // Poetique. 1970. № 4. P. 401-418.
- 167. Scott P. D. Vital artifice: Mary, Percy, and the Psychopolitical Integrity of Frankenstein // The Endurance of Frankenstein: Essays in Mary Shelley's Novel / Ed. G. Levine and U. C. Knoepflmacher. University of California Press, 1979. P. 172 202.

- 168. Spark M. Child of Light. A Reassessment of M. W. Shelley. Hadleigh (UK): Tower Bridge Publications, 1951. 235 p.
- 169. Sterrenburg L. Mary Shelley's Monster: Politichs and Psyche in Frankenstein II The Endurance of Frankenstein: Essays in Mary Shelley's Novel / Ed. G. Levine and U. C. Knoepflmacher. University of California Press, 1979. P. 143 171.
- 170. Suvin D. Radical rhapsody and romantic recoil of the age of anticipation. A chapter of the history of SF // Science Fiction Studies. 1976. Vol. I. Fall. P. 255 269.
- 171. Webster-Garrett E.L. The Literary Career of Novelist Mary Shelly After 1822: Romance, Realism and the Politics of Gender. Lewiston: Edwin Mellen Press, 2006. 252 p.
- 172. Witcutt W.P. Blake. A Psychological Study. London: Hollis & Carter, 1946. 133 p.
- 173. Wollheim D.A. The Universe makers: Science fiction today. N.Y.: Harper & Row, 1971. 122 p.
- 174. Wurzer W.S. Postmodernism's Short Letter, Philosophy's Long Farewell...// Postmodernism and Continental Philosophy / Ed. By H.J. Silverman and D. Welton N.Y.: SUNY Press, 1988. 259 p.

Словари и энциклопедические издания

- 1. Голдовский Б. Куклы. Энциклопедия. М.: Время, 2004. 496 с.
- 2. Бидерманн Г. Энциклопедия символов / Пер. с нем. Свенцицкой И.С. М.: Республика, 1996. 335 с.
- 3. Ильин И. Постмодернизм. Словарь терминов. М.: INTRADA, 2001. 384 с.
 - 4. Кельтская мифология: Энциклопедия. М.: Эксмо, 2002. 638 с.
 - 5. Кирло Х. Словарь символов. М.: ЗАО Центрополиграф, 2010. 525 с.

- 6. Куклы мира / Вед. ред. Е. Ананьева; отв. ред. Т. Евсеева. М.: Аванта+, 2008. 184 с.
 - 7. Мифы народов мира. Т. 1. М.: Советская энциклопедия, 1980. 720с.
 - 8. Мифы народов мира. Т. 2. М.: Советская энциклопедия, 1982. 671 с.
- 9. Первые гальванические эксперименты. [Электронный ресурс] URL: http://www.powerinfo.ru/galvanic-cell.php (дата обращения: 20. 01. 2018).
- 10. Поэтика. Словарь актуальных терминов и понятий. М.: Intrada, 2008, 358 с.

Список литературных источников

- 1. Акройд П. Дом доктора Ди. М.: Б.С.Г.-Пресс, Иностранная Литература, 2000. 395 с.
- 2. Акройд П. Дом доктора Ди. [Электронный ресурс] URL: http://livelib.ru>book1000194099-dom-doktora-di-piter (дата обращения: 30 марта 2017)].
- 3. Акройд П. Журнал Виктора Франкентейна. М., «Астрель: КОРПУС», 2010. 478 с.
- 4. Блейк У. Песни Невинности и Опыта. СПб: «СЕВЕРО-ЗАПАД», 1993. 271 с.
 - 5. Дефо Д. Дневник чумного города. М.: Ладомир, 1997. 480 с.
 - 6. Гораций. Сочинения. М.: Худ. Лит., 1970. 479 с.
- 7. Народная книга История о докторе Иоганне Фаусте, знаменитом чародее и чернокнижнике. [Электронный ресурс] URL: http://lerenda о докторе Фаусте lib.ru> /INOOLD/ WORLD/legend_of_faust.txt (дата обращения: 20. 02. 2018).
 - 8. По Э.А. Полное собрание рассказов. М.: Наука, 1970. 810 с.
 - 9. По Э.А. Стихотворения. Проза. М.: Худ. лит, 1976. 878 с.

- 10. Скотт В. О сверхъестественном в литературе и, в частности, о сочинениях Эрнста Теодора Вильгельма Гофмана // Скотт В. Собрание сочинений в 20 т. Т. 20. Граф Роберт Парижский. Статьи и дневники. М., Л.: Художественная литература, 1965. 839 с.
- 11. Стивенсон Р.Л. Клад под развалинами Франшарского монастыря. [Электронный ресурс] URL: http://online-knigi.com/page/122347?page=4 (дата обращения: 25. 12. 2018 г.).
- 12. Р.Л. Стивенсон. Странная история доктора Джекила и мистера Хайда. Пер. И. Гуровой //Р.Л. Стивенсон в 5 т. Т. 1, М.: Правда, 1981. 494 с.
- 13. Стивенсон Р.Л. Маркхейм // Собрание сочинений в 5 т. Т. 1. М.: Правда, 1981. 494 с.
- 14. Стивенсон Р. Л. Нравственная сторона литературной профессии / Собрание сочинений в 5 т. Т. 5. М.: Терра, 1993. 555 с.
- 15. Фаулз Д. Подруга французского лейтенанта. Пер. с англ. М. Беккер и И. Комаровой. М.: Правда, 1990. 480 с.
 - 16. Тысяча и одна ночь (избранные сказки). М.: Худ. лит., 1975. 479 с.
- 17. Шелли М.У. Франкенштейн, или Современный Прометей. М.: «АСТ», 2015. 288 с.
- 18. Шелли М. Франкенштейн, или Современный Прометей. М.: Издательство «Э», 2016. 480 с.
- 19. Шелли М. Последний человек / Пер. на русск. Яз. З. Александровой. М.: Ладомир, Наука, 2010. 432 с. [Электронный ресурс] URL: http// itexts.net (Дата обращения: 30. 01. 2018).
 - 20. Уэллс Г. Собр. соч. в 15 тт. Т. 14. М.: Правда, 1964. 414 с.
- 21. Уэллс Герберт. Остров доктора Моро. БВЛ. М.: Изд-во «Худ. лит.», 1972 , 107 210 с.
- 22. Ackroyd P. The Casebook of Victor Frankenstein, L.: Vintage, 2009. 416 c.

- 23. Defoe D. A Journal of the Plague Year (The Shakespeare Head Edition of the Novels and Selected Writings of Daniel Defoe). Oxford, 1928.
- 24. GEORGE FOSTER Executed at Newgate, 18th of January, 1803, for the Murder of his Wife and Child, by drowning them in the Paddington Canal; with a Curious Account of Galvanic Experiments on his Body // The Newgate Calendar. [Электронный ресурс] URL: http://www.exclassics.com/newgate/ ng464.htm (дата обращения: 23. 12. 2017).
- 25. Golding W. The Hot Gates and other occasional pieces. L.: Faber and Faber Publication Date: 1984. 175 p.
- 26. Mary Shelly's Journal. Ed. by Frederick L. Jones. Norman, Oklahoma: University of Oklahoma Press, 1947. xxii, 257 p.
- 27. Mattos K. De. Through the Red-Litten Windows // Jeremy Hodges. Mrs Jekyll and Cousin Hyde: The True Story Behind RLS's Gothic Masterpiece. Edinburgh: Luath Press Ltd, 2017. P. 45 62.
- 28. Shelly M. The Last Men. Oxford: Oxford University Press.1998. xxviii, 484 p.
- 29. Shelly M. Frankenstein: Or, the Modern Prometheus. Harmondsworth, Penguin, 1985. 270 p.
- 30. Stevenson R.L. The Strange Case of DR Jekyll and Mr Hyde with The Merryn Men & Other Tales and Fables. L.: Wordsworth Classics, 1999. 232 p.