

## ГЕРОИ И АНТИГЕРОИ АНГЛИЙСКОЙ ГОТИЧЕСКОЙ ПРОЗЫ

**В статье рассматриваются шедевры английской «готической прозы», предвосхитившие многие сюжеты духовной истории современного человечества и оказывающие и по сей день громадное влияние на литературу, философию, психологию, массовую и элитарную культуру.**

В истории литературы традиционно считается, что именно Англия – родина классического готического романа. В английском литературоведении употребляется термин «gothic romance» вместо привычного «novel», что заставляет вспомнить не о психологически-бытовом романе, а о восходящей к рыцарскому роману саге. Тем не менее, эти два вида довольно тесно связаны друг с другом, ибо romance заимствует у novel описания быта и нравов.

В настоящей статье мы рассмотрим три судьбоносных для всей европейской и мировой литературы произведения английской готики, оказавших и оказывающих по сей день громадное влияние не только и не столько на изящную словесность, но, скорее, на философию, психологию, массовую и элитарную культуру. Примечательно, что сюжеты всех трех произведений их авторы увидели во сне. Эти книги до сих пор бестселлеры, у них необычайно удачная кинематографическая судьба. Речь идет о «Франкенштейне» Мэри Шелли, «Дракуле» Брэма Стокера и «Странной истории доктора Джекилла и мистера Хайда» Роберта Стивенсона.

Официальное советское литературоведение с его снобизмом и высокомерием вообще не считало готическую прозу литературой, обычно игнорируя ее как в академических историях литературы, так и в университетских курсах. Причем если роман М. Шелли (в переводе З. Александровой) и повесть Р. Стивенсона (в переводе И. Гуровой) в советское время все же довольно часто издавались, то стокеровский «Дракула» был переиздан после первого издания 1912 года лишь в постсоветское время – зато сразу в трех переводах: 1) дореволюционном, принадлежавшем Н. Сандровой, 2) самом полном и комментированном, сделанным Т. Красавченко; 3) нарочито архаичном А. Биргера, А. Зверева, Е. Грабарь и Н. Прокунина.

Жанр готического романа неслучайно расцвел именно в викторианской Англии, повседневная жизнь которой была серой, скучной и порой даже убогой. Люди загоняли глубоко внутрь своей натуры бушевавшие в их душах

страсти, но порой они вырывались наружу. Царил настоящий культ английских леди и джентльменов, старательно изгонявших из своих отношений даже намеки на плотское и всячески культивировавших исключительно духовное. Но бывало так, что днем высокородные сэры упражнялись в изящной словесности, воспевая прекрасных анемичных леди, а ночью, следуя зову мужского естества, проказничали с розовощекими красотками в притонах и борделях. Поэтому в викторианской Англии возникла удушающая атмосфера ханжества. За столом, скажем, считалось верхом бесстыдства попросить соседа подать куриную ножку. Дамы грохались в обморок, а мужчины вызывали грубияна на дуэль. Все это, конечно, смешно для современного человека.

Но викторианское ханжество можно и должно объяснить серьезными причинами. Реальные ужасы кровавой французской революции породили опасение, что нечто подобное может вспыхнуть и в Англии, – тем более что прецедент уже был. Ведь именно в Англии в 1649 году впервые в истории король Карл I был не просто свергнут и убит в результате банального заговора, а казнен в результате приговора парламента. Англичане начали усиленно культивировать этику самоконтроля, самодисциплины, особый вид цивилизованности в пику хаосу и вульгарному разгулу человеческих страстей. Они настолько преуспели в этом, что появились одухотворенные леди и джентльмены конца XIX века. Естественные, страстные проявления человеческой природы были подавляемы и загонялись внутрь как нечто неподобающее, непристойное, пагубное. И все же они накапливались исподволь и неизбежно прорывались, в частности, в литературе – в романах ужасов, в макабрическом мироощущении их авторов, обостренно чувствовавших противостояние светлых и темных начал человеческой природы, добра и зла в мироздании.

Роман «Франкенштейн» Мэри Шелли (1797–1851) можно рассматривать как предтечу викторианской готики, хотя сама королева Виктория

родилась лишь в 1819 году. В истории литературы часто бывают судьбоносные встречи. Хрестоматийным стало описание творческих вечеров лорда Байрона с супружеской четой Шелли, в которых принимал участие и домашний врач Байрона Джон Полидори. Поэт Перси Шелли отличался свободой нравов и закрывал глаза на то, что его жена Мэри, бывшая дочерью небесталанного писателя Уильяма Годвина, часто пускала на супружеское ложе хромого гения. Байрон мог лишь приветствовать такую эмансипацию, ибо Мэри была хорошенькой. Ее мать – Мэри Уолтонскрафт Годвин – тоже была писательницей и одной из первых феминисток Англии. Отсюда, наверное, и свобода нравов у ее дочери, еще в 16 лет сбежавшей с Шелли и своей сводной сестрой за границу.

В один из вечеров у этой странной компании, застигнутой метелью в горной избушке, под влиянием чтения немецких народных сказок возникла идея посоревноваться в написании страшных историй. Так и родился роман «Франкенштейн, или Современный Прометей» (1817), которому было суждено открыть новую эпоху не только в английском романтизме, но и во всей мировой фантастической и философской прозе. Байрон сначала даже не поверил, что девятнадцатилетняя девушка могла сотворить столь зрелое произведение, перенеся на бумагу увиденный ею кошмар. Его сомнения продолжают разделять и некоторые современные критики, приписывающие авторство романа ее мужу, но думается, что такие измышления просто вздорны.

Сюжет «Франкенштейна» прост, захватывающий и лишь слегка подпорчен обязательными для того времени нравоучениями и дидактикой. Швейцарский студент-медик Виктор Франкенштейн, пережив уход из жизни нескольких близких ему живых существ, бросает вызов смерти, начиная изучать ее тайны. Он полагает, что человеческое тело – всего лишь механизм, который можно запустить в движение сильным электрическим разрядом. В конце концов, он создает из кусков мертвечины искусственного человека, оживляет его, но, ужаснувшись от одного вида монстра, бросает свое творение на произвол судьбы. Чудовище, сотворенное «в безумии интеллектуальной гордыни», постепенно становится человеком и начинает поиски своего творца, которого в конце концов губит.

К сюжету сотворения искусственного человека обращались десятки талантливых писателей. Во время создания романа Шелли великий

Гете работал над второй частью «Фауста», где школяр Вагнер вместе с Мефистофелем создает в колбе Гомункула – искусственного человека. Вспомним «Собачье сердце» Михаила Булгакова, «Голем» Густава Мейринка. Чудовище, созданное доктором Франкенштейном, окажется просто ангелочком в сравнении с Полиграфом Полиграфовичем Шариковым, созданным из милой дворняги с помощью «материала», оставшегося от стопроцентного пролетария Клима Чугункина. Существо из романа Шелли вполне в духе просветительских традиций самостоятельно учится и стремится быть Человеком.

Мэри Шелли, придерживаясь традиций «черной прозы», не скупится на описания всяких ужасов и жутких событий, но, тем не менее, в романе на первый план выходит не занимательность сюжета, а его философский смысл. Монстр Шелли – логическое воплощение философской антропологии Нового времени, квинтэссенцией которой является девиз «*Cogito ergo sum*». Это создание может мыслить, следовательно, является человеком, несмотря на внушающий ужас и отвращение вид. Монстр говорит своему создателю: «Я затаил злобу, потому что несчастен. Разве не бегут от меня, разве не ненавидят меня все люди? Ты сам с радостью растерзал бы меня; пойми это и скажи, почему я должен жалеть человека больше, чем он жалеет меня? Ты не считал бы себя убийцей, если бы тебе удалось сбросить меня в одну из этих ледяных пропастей и уничтожить мое тело – создание твоих собственных рук. Почему же я должен щадить людей, когда они меня презирают? Пусть бы человек жил со мной в согласии и дружбе; тогда вместо зла я осыпал бы его всеми благами и благодарил бы только за то, что он принимает их» [1].

Парадокс, но симпатию у читателей вызывает все же чудовище, сотворенное Франкенштейном, а не сам создатель, несмотря на все его страдания. Созданное и отринутое им существо страдает намного больше. Подлинным положительным героем романа выступает именно безымянный монстр, проделавший на глазах читателей превращение из куска неодушевленной плоти в мыслящее существо. И на глазах же читателей монстр из исполненного благими намерениями и любовью к людям существа превращается в озлобленного «врага рода человеческого». Но таким его сделало человеческое общество, утверждает Шелли. Следовательно, именно общество, делая из человеческого инди-

вида «общественное животное», то есть собственно Человека, одновременно и губит те добрые задатки, которые вложены в него природой.

Интересно, что многие современные ученые считают, что все доброе в своей натуре человек приобрел от мира живой природы. Это роднит его с животными, а подлинно человеческим является лишь социально культивируемое зло. Действительно, ни одно животное не убьет ради удовлетворения садистской прихоти. Утолив голод, лев может спокойно смотреть на антилопу. Маньяк-убийца, как правило, не останавливается...

В наше время, благодаря успехам клонирования, мечта о создании искусственного человека перестает быть сказкой, становясь реальностью. Шелли одной из первых задалась вопросом о целесообразности такого вызова живой природе, который после нее неоднократно повторяли другие мастера. Насилие над природой чревато страшными потрясениями и необратимыми изменениями в самом человеческом естестве.

Шелли в своем романе одна из первых в мировой литературе обратилась к проблеме ответственности ученого, ставшей в наше время одной из важнейших. Со времен Платона считалось, что знание – это добродетель и благо. Человек образованный, тем более ученый, никогда не поступит неблагостно. Фрэнсис Бэкон провозгласил, что знание – это сила. Но добро или зло олицетворяет собой эта сила, – вот в чем вопрос. Одним из первых о возможности «злого знания», опасного для человечества, высказался гениальный Иммануил Кант. Ученый не обязательно творит добро, ибо человек по самой природе своей зол, отмечал Кант. Мэри Шелли была женщиной начитанной, и некоторые мысли «кенигсбергского отшельника» были развиты в ее творении.

Надо отметить, что ученые во все времена мало задумывались над последствиями своих открытий, над результатами их возможной практической реализации. Их побудительным мотивом выступало исключительно любопытство, а дальнейшей судьбой открытия распоряжались чаще всего люди, не имевшие к нему никакого отношения. Шелли предвидела, что наука столкнется с трудными проблемами этики, из которых главная – в оправданности границ, которые необходимо поставить познанию, чтобы не оборачивалось оно бесчисленными катастрофами – экологическими, социальными, духовными.

Роман Мэри Шелли на протяжении XX столетия был неоднократно экранизирован, причем в роли Монстра прославились и такие талантливые артисты, как Борис Карлофф (1931) и Роберт де Ниро (1993).

В 1897 году вышел в свет роман «Дракула», признанный ныне классическим в жанре «готической прозы». Литературный канон к тому времени с романтического сменился на однозначно реалистический, поэтому «Дракулу» сразу записали по разряду «бульварной литературы». Автором романа был ирландец Брэм Стокер (1847–1912), подвизавшийся ранее на ниве театрального менеджмента и долго служивший распорядителем у великого актера Генри Ирвинга, являвшегося для англичан XIX века тем, кем является для современных британцев Лоуренс Оливье или Шон Коннери. Чисто литературные достоинства романа «Дракула» невысоки; даже самые искренние почитатели Стокера отмечают его излишнюю торопливость, чрезмерную сентиментальность и навыки литературного поденщика. Хотя сам роман обладает лихо закрученной сюжетной линией и увлекает читателя настолько, что он не в силах отложить книгу, покуда не прочтет ее до конца. Стокер вообще придумал много потрясающих сюжетов для целой серии своих романов («Логово белого червя», «Алмаз семи звезд», «Скорбь Сатаны»), бледная техника описания в которых во многом сводит на нет потенциальный эффект.

Роман построен в старой доброй форме романа в письмах и начинается с красочных описаний Карпат, где стоит страшный замок эксцентричного графа Дракулы – клиента молодого солиситора Джонатана Харкера. С помощью последнего Дракула покупает недвижимость в Лондоне, имея целью заселить викторианскую Англию вампирами. Но замысел бессмертного графа терпит крах, ибо его потенциальные жертвы во главе с голландским профессором Ван Хельсингом начинают охоту на него, прогоняют его прочь из столицы викторианской Англии назад в карпатский замок, где и убивают.

Первые читатели книги и не подозревали, что в основе романа Стокера лежит крепкая историческая и фольклорная основа. «Дракула» – отнюдь не первое произведение «вампирической прозы» в европейской литературе. До Стокера был известен «роман-фельетон» «Вампир Варни, или Кровавый пир» Томаса Преста, печатавшийся отдельными главами на протяже-

нии нескольких лет. Интересна повесть Шеридана Ле Фаню «Кармила» об австрийской дворяночке-вампирише из вырождающегося рода. Можно вспомнить опыты Байрона и его незавершенную повесть «Вампир», материалы которой использовал упомянутый нами Джон Полидори для создания своего лорда Рутвена из повести «Вампир», которая была напечатана под именем Байрона. Гете даже назвал ее лучшим произведением английского поэта. Отметим, что фигура демонического лорда была чрезвычайно популярна в читающей Европе. Вспомним хотя бы великий роман Александра Дюма-отца «Граф Монте-Кристо», где скучающие салонные дамочки сравнивают главного героя с этим демоническим персонажем.

Даже у нас в России великие писатели отдали дань уважения «вампирической прозе», говоря о которой обычно вспоминают А.К. Толстого и его замечательные повести «Упырь» и «Семья вурдалака». Но и панночка из «Вия» Гоголя пила кровь ведрами, о чем и рассказывали несчастному Хоме Бруту перед его ночными бдениями простодушные селяне.

И все же при всей популярности «вампирической прозы» в мировой литературе ирландцу Брэму Стокеру удалось создать настоящий шедевр. По воспоминаниям его сына Ноэля, Стокер увидел в ночном кошмаре поднимающегося из гроба старика, оскалившего клыки. Писатель начал работать над материалом; он изучал европейские легенды, «Золотую ветвь» Джорджа Фрейзера, антологию ирландского фольклора о вампирах «Викрам и вампир», переведенную и изданную его другом – ориенталистом Ричардом Бертоном. Он часто беседовал с Марком Твенем, обсуждая с ним вопросы магии и колдовства. И Стокер закономерно пришел к следующему выводу, который вложил в уста своего Ван Хельсинга: «Вампиры известны везде, где жили люди. В Древней Греции, в Древнем Риме, Германии, Франции, Индии, даже в Херсонесе; а в Китае, столь далеко от нас во всех отношениях, люди до сих пор боятся их» [2].

Стокер и не думал использовать имя Дракула для своего героя, которым сначала был некий австрийский дворянин из Штирии. Но его замыслы изменила встреча с Арминием Вамбери (1831–1913), известным востоковедом, эрудитом и путешественником, профессором кафедры восточных языков Будапештского университета. О Вамбери в советской литературе есть прекрасный одноименный рассказ

советского писателя Николая Тихонова. Именно Вамбери, этот гордый, мужественный и умный человек, стал прообразом ученого и метафизика Ван Хельсинга, признанного литературоведами антиподом Дракулы и главным положительным героем романа.

Вамбери рассказал Стокеру о средневековом воеводе из Валахии Владе III Дракуле (1430–1476), прославившемся своими победами над турками в страшное для всего христианского мира время после падения в 1453 году Константинополя. Влад Дракула был не только выдающимся полководцем, но и жутким тираном. Долгое время историки не могли осознать, что Дракула-герой и Дракула-изувер это одно и то же лицо. Даже авторитетнейшая энциклопедия Брокгауза - Ефрона сообщает о нем неверные сведения. Этот князь замучил и истребил около ста тысяч людей – пятую часть населения своего собственного княжества. Излюбленным видом казни, который практиковал Дракула, было сажание на кол, – а посему он получил прозвище «Цепеш – сажающий-на-кол», с которым и вошел в историю. Наш Иван Грозный в поисках необычных палаческих рецептов любил читать русскую повесть «Сказание о Дракуле-воеводе», написанную русским посланником Федором Курицыным.

Стокер хотя и вложил в уста своего героя подлинные исторические и биографические сведения, но сделал из него венгра, а подлинный Цепеш правил Валахией, то есть частью современной Румынии. В романе Дракула с воодушевлением рассказывает приехавшему к нему в замок стряпчему Джонатану Харкеру о «людях, событиях, особенно о битвах, как будто сам везде присутствовал» [3]. Стокер не объясняет, каким образом Дракула обрел жизнь «неумершего», Носферату – как называют румыны вампиров. Ван Хельсинг лишь констатирует: «Могучий ум и железная воля ушли вместе с ним в могилу». Интересно, что реальному Цепешу отрубили голову, то есть поступили с ним как с вампиром, а археологи, вскрывшие могилу князя уже в XX веке на острове Снагов в Румынии, не нашли там останков Дракулы.

Дракула в романе изображен мастерски. Остальные персонажи романа выписаны довольно бледновато. Никто из них ему не ровня, и противостоять Дракуле они могут лишь сообщая. Дракула – отнюдь не опереточный злодей, он воплощает Зло с заглавной буквы. Дракула – орудие, ученик дьявола. Он противостоит Хри-

сту по всем параметрам. Христос – скромный плотник; Дракула – тщеславный аристократ; Христос воскресает на рассвете, он – источник света и надежды; Дракула восстает из гроба на закате солнца, ибо его стихия – тьма. Смерть распятого Христа стала символом и началом его грядущего воскрешения; для вампира «распятие» колом означает подлинную смерть и уничтожение. Христос отдал жизнь за искупление людских грехов; Дракула отнимает людские жизни для продления своего «сумеречного существования». Антагонизм между Дракулой и Христом очевиден, ибо граф отшатывается от святых даров и распятий. Возможно, одной из целей романа было утвердить существование Бога в век господства науки и атеизма, когда христианская вера ослабла и ужесточились споры о том, что же ждет человека после смерти.

Дракула – активный материалист, предлагающий человечеству бессмертие не души, а тела. Дракула, питаясь кровью, омолаживается и делается необычайно привлекательным для женщин. Примечательно, что хотя в романе его сексуальность особо не акцентируется, в многочисленных экранизациях и «фантазиях на тему» эту роль играют привлекательные мужчины, такие как Бела Лугоши (1931), Кристофер Ли (1958), Джек Паланса (1974), Фрэнк Лангелла (1979), Гари Олдман (1992), Патрик Берджин (2002). Лишь в фильмах режиссеров Фридриха Мурнау (1922) и Вернера Херцога (1979) Дракула превращен в крысообразное чудовище, которое сыграли соответственно Макс Шрек («Носферату, симфония ужаса») и Клаус Кински («Носферату, призрак ночи»). В этих фильмах на облик Дракулы свидание со смертью наложило неизгладимый отпечаток. Во всех остальных киноверсиях Дракула – обаятельный и галантный джентльмен.

Стокер делает из Дракулы выразителя «темных инстинктов», его окружают женщины-вампиры с прекрасными молодыми телами. Стокер старательно описывает их красоту, румянец, алые от крови губы, гибкие и упругие тела. Критики романа давно сделали общим местом тезис о том, что Стокер, сам того не желая, предвосхитил своим творением многие положения фрейдизма. Даже пожилой Ван Хельсинг, вскрывающий гробы, чтобы уничтожить этих чудовищных красоток во сне, останавливается, пораженный их красотой, и чувствует в себе «мужской инстинкт». В начальном эпизоде романа наложницы Дракулы похотливо присмат-

риваются к Джонатану Харкеру, отмечая, что он полон сил и у него хватит крови на всех. В полном соответствии с викторианскими представлениями подобная женщина, могущая так отдаваться страстям, не может не быть отвратительной матерью. Поэтому Стокер наделяет девиц извращенным материнским инстинктом и вводит в роман жуткую сцену похищения ребенка, отданного Дракулой на заклятие своим «женам». Более того, сами «поцелуи», столь желанные вампиршам, на их жутком жаргоне означают сладострастные укусы, открывающие доступ к крови мужчины.

В другом лагере героев романа – две трогательные девушки – Мина Харкер и Люси Вестенра, окруженные целой группой почтенных джентльменов, совершенство коих абсолютно уникально и трудно вообразимо для реального человека. Люси отвергает всех женихов, выбирая в мужа Артура Хольмвуда, но отвергнутые поклонники все же образуют ее неотступную свиту, готовые отдать ей кровь и жертвовать собой ради ее спасения. После обращения Люси в вампира, поклонники дружно уничтожают ее и сосредотачиваются вокруг Мины Харкер, вознаграждаемые за это бесплотными, «сестринскими» поцелуями.

Все это могло бы послужить блестящей иллюстрацией фрейдовского тезиса о желании мужчины «спасать женщину» как о типичном сублимированном выражении сексуального инстинкта, не находящего прямого удовлетворения. К огромному ужасу и безмерному отвращению всех положительных героев-джентльменов, боготворимые ими женщины еще как податливы к чарам Дракулы, ибо в их естестве просыпаются «темные потребности». Обращающаяся в вампира Люси, сладострастно изгибаясь и оскалив клыки, зовет к себе на ложе своего жениха. Еще более страстно и недвусмысленно она обращается к нему уже после окончательного превращения, когда собирается поужинать украденным ребенком. Сам Дракула, будучи загнанным Ван Хельсингом и его друзьями в тупик, тем не менее, кричит, что все их надежды тщетны, ибо любимые ими женщины уже давно принадлежат ему, а вслед за ними и их возлюбленные станут его преданными тварями, шакалами, подбирающими хозяйские объедки на его пиру.

Интересен тот факт, что в эротической линии романа можно усмотреть инверсию мотивов, связанных с историческим воеводой Дра-

кулой. Ведь реальный князь Влад Цепеш как раз в полной мере воплощал пафос «бескорыстного наказания», которым у Стокера одержимы преследователи Дракулы-вампира. Грозный моралист Цепеш, расправившийся с женщинами, нарушавшими правила целомудрия, трансформируется в персонификацию «низких потребностей», захватывающих женщин в романе. Сама Мина Харкер, дав вкусить Дракуле своей крови, уже не может противиться, когда тот прижимает ее губы к открытой ране на своей груди, тем самым превращая ее в потенциального Носферату.

Можно и дальше выискивать исторические и фольклорные аналогии. Та сцена, где Люси корчится и бьется, будучи пронзенной колом, по сути, есть очевиднейшая «замена» полового акта. Но если колья антагонистов Дракулы способны вызывать такие откровенно фаллические ассоциации, то как тут не вспомнить черный юмор реального Влада Дракулы, любившего издеваться над посаженными на кол и агонизирующими людьми.

Весь этот комплекс мотивов в романе Стокера создает исключительное смысловое поле, в котором, если следовать Фрейдю, скрытые под спудом, а следовательно, истинные мотивы прорываются в символах, иносказаниях, даже обмолвках. Когда Ван Хельсинг понимает, что Дракула прорвался хитростью в спальню Мины и всю пирует ее кровью, он кричит: «Я чувствую, что здесь ставкой душа». Но поскольку в английском языке слова «ставка» и «кол» звучат одинаково (stake), то фраза профессора приобретает второй, пародийный смысл: «Душа – на колу», напоминающая как о тех колах, которые составляют снаряжение викторианских охотников за вампирами, так и о колах Влада Цепеша, которыми он наказывал отступников от его морали.

Стокер поднимает в романе интересные, подлинно философские проблемы о происхождении, природе и притягательности зла, которое в реальной жизни оказывается тесно связанным с добром. Ван Хельсинг недаром говорит о Дракуле: «Среди его потомков были великие мужи и жены, их могилы освящают землю, в которой гнездится и эта пакость. То-то и ужасно, что это дьявольское существо обитает непременно по соседству с добром; его останки не могут находиться в земле, лишенной святых воспоминаний» [4].

Добро тесно связано со злом, как две составные части мироздания они неразрывно слиты

воедино. Сами охотники за вампирами, все эти моралисты с кольями и добрыми намерениями, стремящиеся растерзать и загнать назад в ад существо, всем своим существованием подрывающее их ценностный мир, – разве все они во главе с Ван Хельсингом не уподобляются историческому Дракуле, казнившему людей «ради правды»? Где гарантия, что и в этом случае иступленный пафос охотников, непрестанно поминающих всеу Господа, не скрывает их садистских наклонностей? Добро и Зло – абсолютно равные, но противоположные друг другу силы. Гегель полагал, что зло необходимо в мире именно потому, что оно побуждает добро активно бороться против него, а тем самым конституироваться и противостоять ему. Гегель видит в самом дьяволе энергию, последовательность и силу характера [5]. Следовательно, согласно Гегелю, зло несет в себе не только разрушительное, но в какой-то мере и созидательное начало. Думается, что эти воззрения были близки и Стокеру, хотя он вряд ли читал Гегеля.

Двадцатый век, ставший уже историей, окончательно разрушил образ дьявола как хвостатого и рогатого чудовища средневековых легенд. Начиная с XIX века слово «зло» постепенно перестали писать с заглавной буквы; оно утратило таинственность и дух романтики, стало обыденным, слишком приземленным. Немало этому способствовали открытия в сфере исследования природы электричества, превратившие ночь в день и до некоторой степени изгнавшие страхи из человеческой души; помогли этому и прочие чудеса технического прогресса.

Католическая церковь вынуждена была признать и сосуществовать с новой концепцией дьявола, которая победным маршем вошла в XX век. Согласно этой концепции, дьявол оказался не краснорогим чудовищем с шипастым хвостом и копытами и не змеем, ползущим по саду, – хотя это и превосходный психологический образ. Дьявол, согласно концепции Фрейда, есть гигантский сложный ид, наше общее подсознание. Такая концепция зачастую потрясает намного сильнее, чем фрески, изображающие чудовищ, или химеры собора Парижской Богоматери.

Однако такая концепция безличностна и безжалостна. Она практически неуязвима. Изгнать дьявола по Фрейдю так же невозможно, как сторговаться с Шейлоком. В XX веке церкви пришлось полностью изменить свой подход к проблеме зла. Теперь она призывает бороться

не с чудовищами и демонами, а со злом социальным и моральным. Место вампира или оборотня занял маньяк-убийца или кровожадный тиран-диктатор. Нет ни ведьм, ни инкубов, ни гоблинов, а только избиение детей, кровосмешение и насилие над окружающей средой. Возможно, что церковь неявным образом дает нам понять, что Господь не умер, а только немного выжил из ума. И думается, что Стокер во многом предвидел такое развитие духовной ситуации и пытался – как мог – противостоять ей в своем романе, создав конкретного носителя Зла.

Если основной темой «Франкенштейна» можно считать предостережение об опасности научных исследований, лишенных этических оснований, а лейтмотивом «Дракулы» выступает исследование природы Добра и Зла, то в повести Роберта Льюиса Стивенсона «Странная история доктора Джекилла и мистера Хайда» (1886) эти два направления мастерски слиты воедино. Идея повести пришла к Стивенсону во время послеобеденного сна, а написана она была между приступами легочного кровотечения, терзавшими писателя.

Филантроп и ученый Генри Джекилл, которому ничто человеческое не чуждо, стремится отделить от человеческой природы ее злую составляющую, с тем чтобы оставшаяся добрая часть могла беспрепятственно вершить свой земной путь, сея добро. Он изобретает некое снадобье, с помощью которого время от времени превращается в злобного негодяя самого скотского пошиба, назвавшегося Хайдом (Hyde). Именно под этим именем (от англосаксонского «*hyd*» – гавань, убежище; в современном языке «*hide*») Джекилл всю развлекается, но все эти развлечения увенчиваются убийством невинного сэра Кэрю, совершенным Хайдом в банальном припадке ярости. Это отрезвляет Джекилла, который готов навсегда расстаться с двойной жизнью, но организм его настолько привык к метаморфозам, а лучшая сторона его природы настолько ослабла, что питье, позволяющее Джекиллу снова становиться собой, сначала перестает действовать, а после и вовсе заканчивается. Джекилл так и остается Хайдом и вынужден, дабы не попасть в руки закона, принять яд. Все это читатель узнает из серии записок, составленных разными людьми, в том числе и самим Джекиллом. Такая повествовательная форма часто использовалась Стивенсоном в его произведениях (циклы новелл «Алмаз раджи» и «Клуб самоубийц»).

Цель Стивенсона-художника, любившего творить на контрасте, состояла в том, чтобы фантастическая драма разворачивалась в присутствии заурядных здравомыслящих людей, в знакомой читателям великого Диккенса обстановке: на фоне холодного лондонского тумана, величественных и уродливых домов, серьезных пожилых джентльменов, потягивающих выдержанный портвейн, семейных нотариусов и преданных дворецких. Чтобы исподволь создать мир, в котором странное превращение со слов самого Джекилла воспринималось бы читателем как добротная художественная реальность, Стивенсон применяет самые разнообразные приемы: образы, интонации, фигуры речи и, разумеется, ложные ходы. Нечто подобное продельывает Диккенс в «Холодном доме», когда его виртуозная проза совершает чудо, и читатель начинает верить в самовозгорание накачавшегося джином старика, от которого остается лишь кучка пепла.

И Стивенсон заставляет читателя поверить в реальность рассказываемой им истории. Читатель с увлечением следит за сюжетной линией. Конечно, изначальная цель Генри Джекилла благородна. Он сам готов подвергнуть себя страшному испытанию, испробовав препарат на себе, что заставляет вспомнить многие драматические страницы истории медицины. Джекилл рассказывает: «Я начал осознавать глубже, чем кто-либо осознавал прежде, всю зыбкую нематериальность, всю облачную бесплотность столь неизменного на вид тела, в которое мы облечены. Я обнаружил, что некоторые вещества обладают свойством колебать и преобразовать эту мышечную оболочку, как ветер, играющий с занавесками в беседке. Я знал, что опыт легко может кончиться моей смертью: ведь средство, столь полно подчиняющее себе самый оплот человеческой личности, могло вовсе уничтожить призрачный ковчег духа, который я надеялся с его помощью только преобразить, – увеличение дозы на ничтожнейшую частицу, мельчайшая заминка в решительный момент неизбежно привели бы к роковому результату. Однако соблазн воспользоваться столь необыкновенным, столь неслыханным открытием в конце концов возобладал над всеми опасениями» [6].

Джекилл сообщает, как стремление скрыть свои юношеские развлечения переросло у него в пагубную привычку к двойной жизни. «Таким образом, я стал тем, чем стал, не из-за сво-

их довольно безобидных недостатков, а из-за бескомпромиссности моих лучших стремлений – те области добра и зла, которые сливаются в противоречиво двойственную природу человека, в моей душе были разделены гораздо более резко и глубоко, чем они разделяются в душах подавляющего большинства людей». Его научные занятия, тяготевшие к области мистического и трансцендентного, в конце концов привели его к уяснению той истины, «что человек на самом деле не един, но двоичен» [7].

Ужасный опыт Джекилла увенчался успехом: «Эдвард Хайд был единственным среди всего человечества воплощением зла». Но с викторианской точки зрения мораль самого Джекилла небезупречна. Он лицемер, тщательно скрывающий свои грешки. В некотором роде он злопамятен, ибо даже в критический для него момент вспоминает о расхождениях в научных взглядах с доктором Лэньоном, которого за это он так и не простил. И все же читателю безумно жалко этого привлекательного и смелого человека, поставившего на карту все: доброе имя, состояние, рассудок, здоровье, самую жизнь – и проигравшего.

Снадобье Джекилла действует не только на тело, но и на душу экспериментатора. Джекилл думал избавиться от зла, но избавился он от добра в собственной душе, хотя само средство неповинно в этом. Сам Джекилл объясняет, что он слишком сильно и долго подавлял злые инстинкты в себе, – вот они и вырвались наружу, материализовавшись в отвратительного Хайда. Зла в душе доктора было меньше, поэтому Хайд получился subtiler Джекилла. Но постепенно Хайд становится даже выше ростом, ибо зло начинает побеждать. Получается, что проводить резкую разницу между душой и телом, мучаясь вопросом о том, «что первично, а что вторично», – бессмысленно. Душа и тело, материальное и духовное – это совечно единое существо, и в человеке они нераздельно связаны.

В современный английский язык сочетание «*Jekyll and Hyde*», обозначающее противоречивое единство добра и зла в одном человеке, вошло благодаря эпохальной сцене, впечатление от которой никогда не потускнеет у читателей повести. Эта сцена превращения Джекилла в Хайда, и ее воздействие усиливается тем, что раскрывающий тайну рассказ о превращении приводится в двух письмах уже после того, как хронологическое повествование подошло к концу и труп Хайда найден. Это превращение было

перенесено на экран многими блестящими актерами, как правило, одновременно игравшими и Джекилла и Хайда: Джон Бэрримор (1920), Фредерик Марч (1932), Спенсер Трэйси (1941), Джек Паланса (1976), Энтони Перкинс (1988), Джон Хэнна (2002). Лишь наш великий Иннокентий Смоктуновский в самой точной экранизации истории Стивенсона, сделанной в СССР Александром Орловым (1985), сыграл только Джекилла, а роль Хайда блестяще исполнил Эдуард Марцевич.

Много говорилось о власти литературы над читателем, но не всегда помнят о мистической власти самого творения над его творцом. Жюль Верн испытывал жуткий озноб, когда вел своего капитана Гаттераса к полюсу, а после слег с воспалением легких. Гюстав Флобер, убив Эмму Бовари, обнаружил все симптомы отравления мышьяком. И со Стивенсоном случилось нечто подобное, ибо судьба писателей порой повторяет судьбу их персонажей. Владимир Набоков в своем прекрасном эссе о Стивенсоне сообщает: «В смерти Стивенсона в Самоа есть нечто, странным образом перекликающееся... с темой преображения в этой его фантастической повести. Он спустился в погреб за бутылкой любимого бургундского, откупорил ее на кухне и вдруг крикнул жене: «Что со мной? Что за странное чувство? Мое лицо изменилось» – и упал. Кровоизлияние в мозг. Через два часа его не стало.

Мое лицо изменилось? Протягивается загадочная тематическая связь между последним эпизодом жизни Стивенсона и роковыми преобразованиями в его восхитительной книге» [8].

У рассмотренных готических шедевров есть главная общая черта. Эти вещи подобны индикатору, безошибочно улавливающему еще почти неосознаваемые и неясные признаки меняющейся социальной психологии, новой социальной ментальности, которая не сразу заявит о себе внятно и очевидно для всех. Именно эффект некоторого опережения приближающихся событий, их предвидения – самое главное в этих произведениях. И Шелли, и Стокер, и Стивенсон предвидели многие сюжеты грядущей духовной истории человечества. А для такого предвидения нужно особое дарование, особое, до изощренности чуткое, восприятие скрытых побуждений и инстинктов, которые заставляют миллионы людей вдруг с жадностью набрасываться на книги, на первый взгляд, не имеющие никакого отношения к их повседневной жизни.



И, разумеется, что еще роднит рассмотренные вещи между собой – это крепкий увлекательный сюжет. В наше время при оценке литературного произведения зачастую забывают о самом сюжете, о самой истории, которая должна приковывать внимание читателя. Увы, в двадцатом веке среди писателей катастрофически мало хороших рассказчиков. За образец изящной словесности все чаще выдается бессмысленное копание в носу наподобие «Тошноты» Сартра или «Улисса» Джойса (да простят мне столь резкую оценку искренние почитатели упомянутых опусов!). Стоит какому-то критику найти «смысл» в той же «Тошноте», о котором, возможно, сам Сартр-то и не подозревал, как толпы декадентствующих интеллектуалов начинают на все лады подпевать и расхваливать этот бред. И никому не приходит в голову спросить: «А был ли мальчик?», есть ли какой-либо смысл во всей этой писанине? Но свежие головы боятся показаться невеждами в литературе, а потому и молчат. И очень часто бессюжетная богемная безвкусица становится эталоном в оценке по-настоящему талантливого, богатого идеями и остросюжетного произведения.

Современная литература вообще стремится к хаосу. Даже поэзия предпочитает свободный стих, ибо поэты полагают, что он легче регулярного. В результате очень часто вместо поэзии мы имеем претенциозные упражнения самолюбивой посредственности. В литературе упраздняются герои, все тонет в неразличимости. И, как это ни парадоксально,

именно жанры, которые академические историки литературы всегда относили к «бульварщине», а именно – детектив, фантастика, авантюрный роман и роман «ужасов», – сохраняют сюжет и благородное свойство приковывать читательский интерес от первой до последней страницы.

Готическая литература чаще всего остросюжетна. Она повествует о мире потустороннего ужаса, который в особенности притягателен для читателей с воображением, обладающих способностью отстраниться от рутинной жизни. Восприимчивость к неординарному всегда будет жить в людских душах, так что время от времени причудливые всплески фантазии будут происходить даже в самых косных умах, – и никакие рационалистические объяснения, никакой психоанализ Фрейда не смогут унять дрожь страха перед дремучим лесом или ночным шепотом из закрытого платяного шкафа. Когда к страху или предчувствию зла неизбежно примешивается очарование чуда, то возникают сложные формы острых ощущений и провоцирующих фантазий, которые, несомненно, будут жить до тех пор, пока существует род человеческий. Дети всегда будут бояться темноты, а наиболее талантливые из них всегда будут трепетать при мысли о необъятных мирах и странных формах жизни, тайно пульсирующих в безднах звездного пространства и земных глубинах. Думается, что именно такими детьми некогда были Мэри Шелли, Брэм Стокер и Роберт Луис Стивенсон.

**Список использованной литературы:**

1. Шелли М. Франкенштейн // Английская готика. XIX век. М., 2002. С. 232–233.
2. Стокер Б. Дракула. Перевод Т. Красавченко. М., 1993. С. 213.
3. Стокер Б. Дракула. С. 38.
4. Стокер Б. Дракула. С. 215.
5. Гегель Г. В. Ф. Философия религии: В 2 тт. М., 1977. Т. 2. С. 256, 259.
6. Стивенсон Р. Л. Странная история доктора Джекила и мистера Хайда // Английская готика. XIX век. М., 2002. С. 369.
7. Там же. С. 367.
8. Набоков В. Лекции по зарубежной литературе. М., 2000. С. 272.