

Е. В. Сомова, Е. Б. Щемелева

г. Москва, Россия

ГОТИЧЕСКАЯ ТРАДИЦИЯ В ИСТОРИЧЕСКОМ РОМАНЕ

Р. ХАРРИСА «ПОМПЕИ»

Роберт Харриса – известный английский писатель-постмодернист, автор политических триллеров, журналист, первоначально писавший научно-публицистические книги и только потом создавший свое первое художественное произведение «Фатерланд» («Fatherland», 1992), написанное в жанре альтернативной истории. Его книга «Помпеи» («Pompeii», 2003) выдержана в жанре исторического романа, так называемого романа-катастрофы, где в рамки конкретного исторического события гармонично вплетены и детективная, и любовная линии. Продолжая традиции Э. Бульвер-Литтона и «школы катастроф», которая в свое время заимствовала и некоторые готические элементы, Р. Харрис представил в своем романе живописные картины древ-

него города, детально вырисовывая все особенности материальной культуры того времени. Сходство «Помпей» Харриса с романом Э. Бульвер-Литтона «Последние дни Помпей» («The Last Days of Pompeii», 1834) подтверждается на уровне образной системы. Плиний Старший, наблюдающий и анализирующий признаки приближающегося извержения, предстает как одно из главных действующих лиц в обоих романах. В параллель образу слепой Нидии у Э. Бульвер-Литтона, безошибочно находящей путь в темноте, у Р. Харриса появляется слепой мальчик, служитель акведука.

Традиция «школы катастроф» продолжает существовать в англо-американской литературе XX в. в жанре «ужаса», не являясь самостоятельным образно-сюжетным архетипом, а «проявляясь» возникающим на фоне основного готического фона фрагментарным элементом, усиливающим впечатление «страшного», губительного от образов Смерти на фоне масштабной катастрофы. Так, американский публицист и автор произведений, написанных в жанре «ужаса», А. Бирс в рассказе «Случай на мосту через Совиный ручей» (1890), включенном в сборник «Рассказы о солдатах и штатских», описывает действие, разворачивающееся в северной части штата Алабама во время Гражданской войны, являющейся в произведении определяющим структурным эпизодом – глобальной катастрофой для американского народа. Мотив катастрофы в рассказе Бирса идейно трансформируется, превращаясь в монокатастрофу для конкретного индивида – богатого плантатора Пейтона Факуэра. Амброс Бирс, служивший в военной полиции и повидавший множество казней, протестует против кровопролитной бессмысленной войны и пытается с помощью своего героя уйти из реального мира, на какое-то время «отменив» неизбежное последствие, создав взамен ему мир вымышленный, который рушится, словно «карточный домик», как только Факуэра настигает физическая гибель. Мотив двоемирия, воплощенного разумом, пытающимся найти выход из сложившейся ситуации, решает две художественные задачи: с одной стороны, мистическая «вымышленная» реальность, существующая только в воображении главного героя, правомерно ставит рассказ в один ряд с произведениями жанра «ужаса», с другой стороны, Гражданская война, выступающая фоновым полотном, сближает произведение с классическим романом катастроф, тем самым доказывая литературную преемственность и продолжение существования романа-катастрофы в рамках другого жанра.

Оригинальным образом традиция романа-катастрофы продолжена в романе С. Кинга «Мертвая зона» (1979) – своеобразном политическом детективе с элементами ужаса. В романе неоднократно возникает мотив «катастрофы», напрямую связанный с главным героем – Джонни Смитом. Два эпизода связаны с гибелью людей: в местном ресторане во время школьного бала происходит взрыв от удара молнии, унесший жизни детей, также в заминированной машине гибнет агент ФБР, который расследует происшествие, имеющие отношение к «готическому злодею» – Стилсону. Последняя масштабная катастрофа – начало Третьей мировой войны с использованием ядерного оружия, предсказанная Смитом и существующая только в его

воображении, в результате успешно предотвращена главным героем. В отличие от классического романа-катастрофы, порой гиперболически изображающего крушения не только городов, но и целых цивилизаций, готическая литература ставит под сомнение значимость личности и ее влияние на ход истории, приземляя масштабные события и делая человека центром повествования.

Уже с первых страниц романа Роберт Харрис, следуя мистической знаковой символике Монтегю Саммерса, описанной им в монографии «Готический поиск», констатирует необычность происходящего следующим образом: «Предчувствия, знаки, предзнаменования... Пар, дергающийся, словно леска. Источник, прямо на глазах уходящий в землю. Аквариум, сгинувший бесследно – словно в воздухе растворился...» [1, с. 33]. Роман Харриса «Помпеи» продолжает готическую традицию основоположника жанра «ужаса» Г. Уолпола с его идеей неминуемого возмездия за грехи предков, берущего свои истоки в античной трагедии. Человек не может избежать трагедии, предначертанной ему богами, но главная причина этой трагедии – поступки человека, ведущие к роковому возмездию. «Всякого человека после смерти будет судить владыка загробного царства, и тем, кого он сочтет достойным, будет дарована вечная жизнь, и они восстанут снова, подобно Гору, наследнику Осириса, карающему юному солнцу, несущему свет», – размышляет бывший раб, а ныне знатный владделец виллы Гортензия Амплиат, только что приказавший казнить раба, бросив его в бассейн на растерзание муренам [1, с. 40]. Здесь прослеживается идея провиденциализма, повлиявшая на особую интерпретацию готического романа. Профессор Е. В. Жаринов, анализируя историко-литературные корни «страшного» жанра, отмечает: «Концепция протестантского провиденциализма, которая повлияла на готический роман конца восемнадцатого века и на всю эстетику романтизма, сохранилась в англо-американской беллетристике на протяжении всего XIX века: от Х. Уолпола, М. Льюиса, Ч. Метьюрина, М. Шелли до творчества Б. Стокера, У. Коллинза и других» [2, с. 15]. Можно с полным основанием утверждать, что протестантское мироощущение с его «роковой зеркальностью» лежит в основе и «неистовых» произведений XX в. Примером тому как раз и является роман Р. Харриса «Помпеи», в котором «мировая катастрофа» имеет своим движущим началом «сверхъестественное» в божьем облики, рассматривающее человека как пассивное орудие божественной воли: «акварию почудилось, будто он – тень, ничто, а свет весом и материален» [1, с. 8].

Примечательным материально-вербальным элементом в художественной готической структуре, связанным напрямую с темой рокового возмездия за грехи, берущей истоки в философии провиденциализма, является тема проклятия, которую романтики, а позднее и другие авторы делают одним из излюбленных образных фрагментов. В «неистовых» произведениях «проклятие» является само по себе неминуемым вербальным приговором, имеющим мистическую силу. Английские романтики, которые экспериментировали с

набором художественно-выразительных средств, создавая готические произведения, чаще обращались к родовому проклятию, несущему наказание за грехи человека и его предков. Мотив рокового возмездия звучит в творчестве Г. Уолпола, А. Радклиф, У. Коллинза, Д. Дюморье. В новелле С. Кинга «Обезьяна» читатель имеет дело с проклятой игрушкой, заключающей в себе смертоносное зло, от которого невозможно избавиться и которое передается по наследству от отца к сыну. Зло материализуется в ничем не примечательную вещь, нанося не только энергетический, но и физический вред разным поколениям семьи Хэлла Шелберна.

Роберт Харрис вводит в роман «Помпеи» тему проклятья вместе с образом рабыни, мстившей с его помощью за смерть невинно убиенного Амплиатом сына и произнесшей пугающие слова на «каком-то неведомом языке». Значимость эпизода усиливается странным кровавым ритуалом, сопровождавшим произнесенные слова: «Она измазала руки, лицо и одежду кровью сына и теперь шла, выставив руки перед собой и растопырив костлявые смуглые пальцы» [1, с. 45].

Присутствует в романе «Помпеи» и мотив тайны, излюбленный у готических романистов, связанный с исчезновением бывшего аквария Экзомния, поиски которого Марк Аттилий сравнивает с «погоней за призраком», так как он не имеет даже представления о том, как он выглядит. Жанровый канон готического романа, сформированный предромантиками и романтиками, включает в себя как один из ведущих признаков элемент «тайны», содержащей нераскрытые преступления, таинственное происхождение, чье-то исчезновение. Лейтмотив «таинственного» вплетается в сюжетную линию, с каждым эпизодом нагнетая атмосферу страха и напряжения. Авторы, стоящие у истоков «готического эксперимента», связывали мотив тайны с загадочным происхождением героев, куда впоследствии вплетались родовые проклятья, инцесты, неминуемое возмездие за грехи рода и собственные.

У Р. Харриса в романе четко обозначена детективная линия, связанная с таинственным исчезновением сначала аквария Экзомния, а потом – надсмотрщика Коракса. Не менее загадочным остается открытый финал романа «Помпеи»: судьба главных героев – аквария Марка Аттилия и Корелии – остается неизвестной, об их чудесном спасении слагаются легенды. Такая условность «финального аккорда» драматична и присуща больше постмодернистской поэтике. Мотив тайны, связанной с исчезновением, – излюбленный прием другой английской писательницы, предшественницы Харриса, отдававшей предпочтение готическому жанру, Дафны Дюморье. Так, в ее новеллах «Не оглядывайся» и «Не позже полуночи» «мнимое» исчезновение Лоры, приехавшей вместе с мужем в Венецию, и Чарльза Гордона, таинственно пропавшего постояльца гостиницы с «мистического» побережья острова Крит, создает в повествовании саспенс, сопровождается напряженными поисками и внутренними монологами героев, которые отличает глубокий психологизм.

В переходные периоды важнейшим элементом художественной прозы становится «игра со стереотипами», переосмысление и ныне актуальных тем. Многие англо-американские авторы обращаются к «мифу», важнейшей идеей которого является превращение хаоса в космос.

Мифологизация образно-сюжетных архетипов создает особое направление и в литературе жанра «ужаса», обеспечивая непрерывность готической традиции, объединяющей англо-американских авторов «страшного» жанра. Одним из наиболее ярких писателей-мифотворцев был Говард Филлипс Лавкрафт, создавший особую мифологию, получившую название «Мифы Ктулху» и ставшую неотъемлемой частью «Лавкрафтовских ужасов», по стилистике напоминающих готические произведения. Лавкрафт создает своих Богов, и эти вымышленные Божества становятся героями новелл: Дагон – покровитель царства Глубоководных, Хастур – фантастическое существо, обитающее за пределами космоса и приходящее в виде вихря, собственно Ктулху – бог, который является братом Древних. Лавкрафтовские Боги несут зло, разрушение, уничтожая на своем пути человека, представляющего им всего лишь песчинкой, не стремясь поощрять или наказывать, как античные Боги. «Следуя традиции американских романтиков, воспроизводящих старый пуританский мир в мифологизированном варианте, писатель пытается создать воображаемую вселенную в ее высшей, абсолютной форме, подлинную вселенную в себе, можно сказать, новую американскую мифологию и новый готический миф», – констатирует Т. М. Ковалькова. [3, л. 206]. Позднее многие англо-американские писатели обратятся к мифотворчеству Г. Ф. Лавкрафта. В конце XX в. С. Кинг оживит «лавкрафтовского» Бога в романе «Оно», оживив «подземное» божество, облачив его в костюм клоуна.

В романе Р. Харриса древнеримские Боги «традиционны» и на протяжении романа, казалось бы, мирно «сосуществуют» с городскими жителями: в рамки повседневности вплетены древние истории о героическом прошлом «божественной» Италии. Итальянские фрески играли переливами, и «боги казались совсем живыми» [1, с. 151]. Особенно культивируется у горожан, начиная с безликих рабов и заканчивая ослепительно богатыми рабовладельцами, образ Нептуна – бога морей и потоков, одного из древнейших римских Богов. «Нептуналии проводились в двадцать третий день июля, и в календаре людей, связанных с акведуками, этот праздник был самым главным» [1, с. 126]. В сюжетную линию, где описан эпизод в Помпеях – разговор Аттилия и бывшего раба, вольноотпущенника Бребикса, – вкраплен миф о великанах, напоминающих лавкрафтовских богов. «Там видели великанов... ростом выше любого человека. Они бродят по земле днем и ночью. Иногда путешествуют по воздуху. Их голоса похожи на раскаты грома», – виновато произносит Бребикс, обращаясь к акварию [1, с. 189]. Харрисовское мифическое существо, внешне похожее на великана, заимствовано из мифов Ктулху Лавкрафта: великаны из Помпей, чьи голоса ассоциируются у обывателя с раскатами грома, практически идентичны фантазмагоричному

божеству Хастуру, являющемуся на землю из космоса в виде вихря. У Э. Бульвер-Литтона в романе также возникают фантастические образы, напоминающие призрачных фигур, похожих на гигантские чудовища. Однако впоследствии миф будет развенчан: пугающие великаны, привидевшиеся уставшим помпейцам под раскаленным солнцем, оказались стаей птиц, которая «взмыла в небо, словно огромная простыня, потом нырнула вниз и снова исчезла из виду» [1, с. 212–213]. Мифические галлюцинации, несуществующие Боги необратимо влияют на психику суеверных людей не только в романе Харриса. Герой новеллы Дюморье «Не позже полуночи» во время отпуска на Крите, столкнувшись с Божественным провидением, приходит к выводу, что его падение было вызвано вековой магией, коварным злом, корни которого теряются в глубине истории. Символичен в романе «Помпеи» древнегреческий миф, воспоминания о котором вложены в уста главного героя, аквария Марка Аттилия, сравнивающего себя с «Тезеем в лабиринте» [1, с. 215]. Р. Харрис проводит параллель между бесстрашным Тесеем, брошенным Миносом в Лабиринт на растерзание Минотавру, и обычным акварием, предугадывая и предопределяя таким образом его судьбу. Миф о Тесее неоднократно упоминается в романе, впервые – во внутреннем монологе Аттилия, когда в поисках Африкана он попадает в публичный дом: «Я как Тезей в лабиринте... Только нет у меня путеводной нити Ариадны, чтобы выйти по ней в безопасное место. Если сверху появится враг, а другой перекроет дорогу снизу, мне не выкрутиться» [1, с. 169]. Автор наделяет Аттилия качествами особого свойства, в какой-то степени обожествляет его, уготовив серьезное испытание. Можно сравнить Р. Харриса с другими «мифологизирующими» писателями-постмодернистами, не имеющими отношения к жанру «ужаса», и Дж. Джойсом, который в своем романе «Улисс» так же, как и Харрис, использует мифологические параллели, чтобы подчеркнуть повторяемость тех же неразрешимых личных и социальных коллизий.

Не менее важен в идейно-художественном отношении в «Помпеях» миф о Хароне – древнегреческом персонаже, перевозчике душ умерших через реку Стикс в царство мертвых. Сюжетный архетип, основывающийся на том, что главный герой является заложником обстоятельств, попадая в замкнутое пространство, является еще одним сюжетообразующим фрагментом в готической романной конструкции. Аттилий, вынужденный покинуть родной город и отправиться в Мизены, – жертва череды обстоятельств: пропажи его предшественника Экзомния, сильной засухи и того, что «добрая половина сенаторов отправилась в свои виллы на берегу Неаполитанского залива» [1, с. 29]. Замкнутое готическое пространство для аквария в романе то сужается, когда он попадает в тесное холостяцкое жилище своего предшественника Экзомния в Мизенах или в опасный тоннель в Помпеях, из которого ему чудом удастся выбраться живым, то расширяется. Корелия Амплиата – также жертва обстоятельств, заключенная во вполне реальное замкнутое пространство – дом своего отца, бывшего раба, а ныне богатого рабовладельца и жестокого тирана.

В готическом романе, начиная с экспериментальных произведений данного жанра, присутствует мотив заключения героя в замкнутое пространство, который в поздних произведениях трансформируется, приобретая новое звучание. В романе М. Г. Льюиса это монах Амбросио, заключенный в монастырское пространство, искушаемый дьяволом, а у Коллинза в романе XIX века – Анна Катерик, помещенная злодеем в сумасшедший дом. В XX в. у Дж. Фаулза в «Коллекционере» Фредерик Клефт держит плененную им Миранду в подвале, а Дафна Дюморье делает заложником обстоятельств Ната Хокена и его семью, вынужденных находиться в домашнем заключении, спасаясь от зловещих птиц. В новелле «На грани» Д. Дюморье главная героиня, авантюристка и актриса Шейла Манни, оказывается плененной на острове старым приятелем своего умершего отца.

Предзнаменование – наиболее распространенный сюжетный архетип, отмечаемый исследователями готической литературы в «неистой» прозе. В романе Р. Харриса «Помпеи» «знамения», повествовательные элементы-символы, намекающие и предсказывающие, каким будет поворот событий, преследуют аквария, и именно глазами этого персонажа дана оценка всему происходящему. Благодаря готическим романистам, насыщавшим страницы своих сочинений изображениями старинных замков на лоне природы определенными «макабрическими» красками, в творчестве «неистовых» писателей цветопись превращается в «зловещую» эстетическую категорию. Р. Харрис активно вводит в роман, изображая пейзаж, красный или алый цвет, и этот цвет на протяжении всего романа, начиная уже с первых страниц, начинает «преследовать» читателя: «Заходящее солнце окрасило небо алым...», «красная, цвета ржавчины почва вокруг Путеол...», снова «небо на противоположной стороне двора было красным, словно терракотовая крыша», «только что акварий смотрел, как солнце скрывается за огромной горой, темным силуэтом вырисовывающейся на фоне красного неба, – в лучах вечернего солнца казалось, будто деревья на склонах охвачены огнем...» [1, с. 60, 98, 205, 209].

Лунный пейзаж, используемый романтиками в кладбищенской лирике и новеллистике, появляется в романе «Помпеи» после чудесного спасения Аттилия, его «воскрешения из мертвых». «За то время, пока он находился под землей, успела встать луна – огромная, красная полная луна. В ее свете звезды выглядели неестественными и непомерно большими» [1, с. 237]. Эффект «кровавого», сулящего смерть ночного освещения в данном контексте является важнейшим художественным средством, выполняющим две функции: создавая панорамность приближающейся катастрофы, Харрис использует красный цвет для создания другой иллюзии – игрового поля, где вскоре начнет развиваться любовная трагедия, участниками которой станут Марк Аттилий и дочь Амплиата Корелия.

Зловещим знамением стал также фрагментарный эпизод – падение сорвавшейся с крутой крыши черепицы, вдребезги разбившейся о мостовую, которое сигнализирует о будущем извержении вулкана. У. Э. Бульвер-

Литтона в «Последнем дне Помпей» использован похожий символ – колдуна Арбака придавила каменная глыба в момент, когда он впадает в ярость и может навредить Ионе. Обломки, развалины, одним словом, «деформированная» архитектура – структурный элемент, используемый мастерами готики достаточно часто. Так, Э. А. По в рассказе «Падение дома Ашеров» (1839) описывает, как непогода – начавшаяся буря – приводит к «падению» замка. Готическая традиция, связанная с изображением руин, у Р. Харриса и Э. Бульвер-Литтона также имеет двойственное значение: уничтоженная Везувием итальянская империя задолго до своей физической гибели изживает себя в духовно-нравственном отношении.

Другой выразительный готический символ – птица, как воплощающая определенное знамение, так и представляющая отдельного значимого мистического персонажа. Хронология этого образа-символа уходит к истокам готической литературы: ворон Э. А. По и др. Ворон – не просто птица, а зеркальное отражение исстрадавшейся от утраты близкого человека души, ее таинственный двойник, и в ней – не только боль, отчаяние, двойственность сознания, ужас, но и надежда на благоприятный исход. А. Бирс в рассказе «Случай на мосту через Совиный ручей» проводит прямую параллель заглавия рассказа с птицами – совами, являющимися амбивалентным символом, воплощающими мудрость, с одной стороны, и несущими скорбь, дурную весть и смерть главного героя Пейтона Факуэра, с другой. В XX в. к символу птицы обращается Д. Дюморье. Рассказ «Птицы» (1952), впоследствии экранизированный Альфредом Хичкоком, показывает необъяснимое противостояние человека и природы, являющееся лишь началом мировой катастрофы, и птицы-самоубийцы выступают здесь в роли мистического знамени, предупреждающего о крушении жизненных устоев современного общества.

В готической литературе на протяжении двух столетий сформировался некий образный архетип, воплощенный в образе крылатых существ, архетип человеческой памяти, выступающей информационным порталом духовно-нравственных устоев общества, медленно движущегося к конечному пункту. У Р. Харриса в «Помпеях» появление птиц является символическим и знаменательным фрагментом. В романе осознанно проведена параллель, связывающая эпизоды с мистическим присутствием птиц с рассказом Д. Дюморье. Морские птицы на побережье великолепных Помпей, раскинувшихся на берегу Неаполитанского залива, в отличие от агрессивных чаек в рассказе «Птицы» ведут себя не враждебно, а скорее, обреченно, чувствуя роковую неизбежность: в тростниках время от времени слышатся их печальные голоса, им трудно летать в безветренную погоду, которая, по наблюдениям Плиния, «как нельзя лучше подходит для землетрясения» [1, с. 71]. Смертоносным предзнаменованием становится голубь в эпизоде демонстрации Амплиатом Аттилию своих бань – «краеугольного камня цивилизации», украшенных фресками, расписанных «пейзажами Нила», «греющимися на солнце крокодилами», «сценами из жизни богов» [1, с. 147–148]. Все сим-

волы в готической литературе – предвестники разрушительного характера, не предупреждающие о трагедии, а констатирующие роковую неизбежность того, что неминуемо произойдет.

Таким образом, Р. Харрис опирается на достижения постмодернистов, продолжая при этом традицию «неистовых» романтиков и традицию «школы катастроф» английского исторического романа. Готическая традиция не является в романе «Помпеи» художественной доминантой. Готика в современной литературе, реализуемая посредством утвердившихся образно-сюжетных архетипов, обеспечивает продолжение и существование жанра «ужаса» в современной англо-американской литературе.

ЛИТЕРАТУРА

1. Харрис, Р. Помпеи / Р. Харрис. – М. : ЭКСМО, 2014. – 384 с.
2. Жаринов, Е. В. Историко-литературные корни массовой беллетристики : автореф. дис. ... д-ра филол. наук / Е. В. Жаринов. – М., 1999. – 40 с.
3. Ковалькова, Т. М. Готическая традиция в американской прозе 1920–1930 годов : новеллистика Г. Ф. Лавкрафта : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.03 / Т. М. Ковалькова. – Саранск, 2001. – 200 л.