

Научная статья

УДК 821.111

doi: 10.17223/19986645/76/14

Переосмысление просветительской концепции «ужасного» в романах А. Радклиф

Борис Александрович Максимов

*Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова, Москва, Россия,
esprit25@rambler.ru*

Аннотация. Исследуются индикаторы и сюжетные детерминанты панического ужаса (*horror*) в романах Радклиф. Акцентированы предромантические тенденции, особенно заметные при сопоставлении с просветительскими концепциями «ужасного»: Радклиф мотивирует ужас не физической уязвимостью индивида перед лицом могущественных или необозримых стихий, а психосоматической зависимостью молодого наследника от забытых предков, которую влечет за собой нарушение исторической преемственности.

Ключевые слова: Радклиф, ужас, готический роман, возвышенное, преемственность, родство, консервация, заражение

Для цитирования: Максимов Б.А. Переосмысление просветительской концепции «ужасного» в романах А. Радклиф // Вестник Томского государственного университета. Филология. 2022. № 76. С. 306–328. doi: 10.17223/19986645/76/14

Original article

doi: 10.17223/19986645/76/14

Rethinking Enlightenment ideas of the “horrible” in the novels of Ann Radcliffe

Boris A. Maximov

*Lomonosov Moscow State University, Moscow, Russian Federation,
esprit25@rambler.ru*

Abstract. The article explores the premises of “horror” in the three most famous novels of Ann Radcliffe. Despite her reputation as the “Great Enchantress” and an advocate of sublime awe (*terror*), Radcliffe often lets her protagonists experience real *horror*, which, by her own definition, “contracts, freezes and nearly annihilates” mental faculties. Her vision of the “horrible” appears, in my opinion, innovative, that is to say pre-romantic, when compared with the aesthetic concepts of the Enlightenment. In the 18th century the “horrible” (that mostly mingled with the “terrible”) was considered (by Addison, Burke, Lessing, Kant, Schiller) as a derivative of the “sublime”, i.e. as a physical phenomenon whose power and size surpasses that of human beings. Besides, the “horrible” should contradict the self-preservation instinct, being perceived as a

physical threat. Apparently, Radcliffe departs from the classical explanation of horror. Her heroines are not horrified by gigantic and enormously powerful forces – both in natural (panoramic and stormy landscapes) and social (mighty “villains”) environments. They show a lot of poise in the face of physical danger, whether actual (temporary imprisonment) or potential (death, injury, rape). Instead, pure “horror”, marked by stupor, muteness and paroxysms, can be observed in “mystical” episodes, which thematize “encounters” with the [un]dead – a ghost or a cadaver. Here, protagonists face such relics of the past, that have been excluded from the renewal cycle and that have not yet turned into a passive “thing”; their “residual” energy (“soul”), manifests itself in the swaying veils, in the disembodied voices, in the cadaveric spasms. Radcliffe’s characters are not drawn to the paternal grave by idle curiosity, rather, they need to enter into inheritance rights and to restore the interrupted generational relay race. As known, her main characters are dispossessed heirs who have lost contact with their parents: their genealogical lines were broken through a crime committed by usurpers, who murdered the testator and deprived him of funeral and grave. Thus, isolation, conservation and the following reanimation of the past (personified by older relatives, “testators”) becomes an essential premise for horror in Radcliffe’s novels; her characters are vulnerable not as much to physical dangers, but primarily to the psychophysical dependence on the [un]dead, which resembles a hypnotic rapport. What frightens them most of all is an involuntary assimilation to the elderly, the prospect of a passive, isolated, non-historical existence, which is foreshadowed by the very symptoms of horror. Different to the romantic Gothic fiction, Radcliffe’s “horrors” remain discrete experiences, they are mostly of no consequence, as common in sentimental novels. Nevertheless, her treatment of “horror” proved to be pathbreaking for the romantic “dark” tale and confirmed the writer’s fame as the “bride of romanticism”.

Keywords: Radcliffe, horror, Gothic novel, sublime, continuity, kinship, conservation, contagion

For citation: Maximov, B.A. (2022) Rethinking Enlightenment ideas of the “horrible” in the novels of Ann Radcliffe. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Filologiya – Tomsk State University Journal of Philology*. 76. pp. 306–328. (In Russian). doi: 10.17223/19986645/76/14

У историков литературы Анна Радклиф снискала репутацию «великой утешительницы», заложившей, наравне с Софией Ли, Шарлоттой Смит и Кларой Рив, основы *сентиментальной* готики. Господствующий в ее романах томительный, не лишенный приятности испуг («pleasing terror», по выражению Монтегю Джеймса) традиционно противопоставляют нутряному, безотчетному «ужасу» (horror)¹, характеризующему *френическую*

¹ Согласно господствующей в зарубежном литературоведении точке зрения Радклиф «ослабляет, сглаживает, смягчает и окрашивает в сентиментальные тона открытия Уолпола» [1. Р. 48], ее привлекает главным образом «прирученное возвышенное» (a tamed sublime) [2. Р. 45]; «нежная» (delicate) готика Радклиф, по мнению Яэль Шапиры, разительно отличается от брутальных творений Льюиса [3. Р. 144] и в целом от «мужской» готики, трагической и физиологичной, которую Энн Уильямс в своей известной монографии ассоциирует с «хоррором» [4. Р. 99, 103, 104]. Образ Радклиф-утешительницы, которой чужда поэтика «хоррора», утвердился и в российской критике. В.Э. Вацуро, развивая идеи Монтегю Саммерса и Вильгельма Дибелиуса, против-

готику, образцами которой служат романы и драмы Уолпола и Льюиса, а также германские Schauerromane и баллады штюрмеров. Одним из первых это разграничение провел современник и почитатель творчества Радклиф, влиятельный литературный критик Натан Дрейк, утверждавший, что, рисуя «подлинно ужасающие (truly terrific) по своему содержанию» сцены, она «никогда не опускается до грубого устрашения читателя» (never degenerates into horror) [9. Р. 18]. Сама Радклиф в прологе к позднему, незавершенному роману «Гастон де Блондевилль» развила эту оппозицию: если возвышенный трепет (terror) благоприятствует духовному росту, анимирует, мобилизует способности человека, то «ужас» (horror), напротив, «ограничивает, сковывает и едва ли не полностью уничтожает» (contracts, freezes and nearly annihilates) душевные силы. Если terror позволяет достичь душевной гармонии, то horror, напротив, вносит в душу смятение и разлад (confusion) [10. Р. 148].

Вслед за Дрейком Радклиф не признавала возбуждение ужаса целью, достойной литературы. В западном и отечественном литературоведении вплоть до недавнего времени литературную практику Радклиф принято было отождествлять с ее декларативными заявлениями¹, оставляя без внимания тот факт, что ее романы изобилуют описаниями отрицательных аффектов, которым сопутствуют упадок сил, оцепенение, немота и беспамятство (с подачи Радклиф the Fainting Heroine стала жанровым клише). Очевидно, что речь в этих случаях идет о симптоматике ужаса, а не возвышен-

поставлял «неразлучный с чувством наслаждения» terror Анны Радклиф и «уничтожающий» всякое удовольствие horror Льюиса [5. С. 160]. С.А. Антонов также разграничивает «сентиментальную» готику Радклиф (и ее современниц), продолжающих «традицию чувствительного романа позднего Просвещения», и «френическую» прозу предромантизма [6. С. 12], этой же классификации в целом придерживаются В.Я. Малкина и А.А. Полякова [7. С. 13, 14, 15] и Б.Р. Напцок, по утверждению которой «сюжеты «готических» романов Э. Рэдклифф основаны на идее страха, вызываемого неизвестностью, апеллирующего к воображению и оказывающего, в противоположность ужасу, благотворное воздействие на человеческие чувства» [8. С. 211, 408].

¹ В частности, такой авторитетный исследователь литературной «готики», как Дэвид Пантер, обнаруживает у Радклиф и Льюиса «наряду со стилистическими различиями существенное и воистину поразительное тождество в тематике» [11. Р. 55] (не эта ли общность мотивов позволила в свое время Кёртису сочинить «Монаха из Удольфо»?). На сходство поэтики Радклиф и Льюиса (т.е. «сентиментальной» и «френической» традиции), часто недооцениваемое критикой, обращают внимание Эндрю Смит [12. Р. 324] и Роберт Майлс [13. Р. 55]. К слову, С.А. Антонов, противореча собственному тезису о мировоззренческой границе между двумя руслами готической прозы, признает, что в «Итальянце» Радклиф синтезировала «сентиментальную» и «френическую» традицию [5. С. 19]; В.Э. Вацуро усматривал не только в «Итальянце», но и в «Удольфских тайнах» «тяготение к френической ветви готического романа» [6. С. 134], с другой стороны, В.Я. Малкина и А.А. Полякова наряду с романами Радклиф «с некоторыми оговорками» относят к сентиментальной готике «Замок Отранто» [7. С. 13]. Стоит ли при таких разночтениях противопоставлять «сентиментальную» Радклиф основоположникам «хоррора»?

ного трепета¹. Помимо этого, сама Радклиф охотно использовала в кульминационных эпизодах категории «horror» и «horrible», а младшие ее современники (В. Скотт, С.Т. Колридж, Т. Грин, Д.К. Данлоп, У. Хэзлитт²) в своих рецензиях прославляли радклифианский *horror*. Тем не менее индикаторы, предпосылки и непосредственные катализаторы панического ужаса в романах Радклиф редко удостоивались внимания исследователей как в имманентном, сюжетно-образном плане, который рассматривается в настоящей статье, так и с позиций рецептивной критики. Полагаю, функциональное описание радклифианского «ужаса» – его симптомов, детерминант и последствий – позволило бы скорректировать прочно утвердившийся в литературоведении образ Радклиф-утешительницы, осмыслить ее новаторство в трактовке «ужасного» и показать на ее примере, как на рубеже XVIII и XIX вв. начиналось движение от классического, «возвышенного» ужаса к постклассическому, субъективизированному, болезнетворному «хоррору». Преимущественное внимание будет уделено «Лесному роману», «Удольфским тайнам» и «Итальянцу» – знаменитой триаде готических романов, составивших литературную славу Анны Радклиф.

В эстетике Просвещения «жуткое» еще не выделилось в самостоятельную категорию: его характеристики были растворены в родовом понятии «возвышенного» (*sublime*), чьей эстетической параллелью часто служил термин «живописное» (*picturesque*). Эдмунд Бёрк видел в «страхе» (*terror*) крайнюю степень изумления (*astonishment*), типической реакции на возвышенное. По наблюдению Бёрка, этот аффект «лишает дух всех его способностей к действию и размышлению», «приостанавливает» все движения души, что наглядно иллюстрируется его этимологией (латинское «*attonitus*»), указывающей на оцепенение, ступор («*stupeo*») [17. С. 88–89]: подобные эффекты Радклиф, как уже упоминалось, ассоциировала с безотчетным ужасом, «хоррором». Вместе с тем Бёрк допускал, что страх «в некоторых случаях» может оказывать, наряду с угнетающим, противоположный, стимулирующий эффект [17. С. 154]. В трактовке позднего Канта и Шиллера (к слову, «Критика способности суждения» и статья «О возвышенном» увидели свет почти одновременно с «Лесным романом» и «Удольфскими тайнами») «ужасное» также **неотделимо от возвышенного и производит амбивалентный эффект**: приступ страха сопровождается «чувством моментального стеснения жизненных сил и незамедлительно

¹ По верному наблюдению Клауса Пёнике, “terror” у Радклиф нередко грозит обернуться подлинным, льюисовским, «хоррором» [14. S. 88]. На трудноразличимость этих аффектов в ее творчестве указывают также Эндрю Смит и Терри Кастл [12. P. 317].

² Так, Колридж в рецензии на «Удольфские тайны», высоко оценивал умение Радклиф отображать аффекты, которые лучше всего описываются известной строкой Томаса Грея («Of Horror, that and thrilling fears») [15. P. 542]. В. Скотт сетовал на неспособность Радклиф и ее учеников «находить закономерные причины для тех ужасов и тайн (for those horrors and mysteries), в которые они охотно вовлекают» читателя [16. P. 17].

следующим за этим еще более энергичным их излиянием» [18. С. 114]¹. По Канту, устроясь, мы открываем в себе «новую способность к сопротивлению» [18. С. 131] и осознаем ментальное, неподвластное внешним силам «превосходство над природой в нас, а тем самым и природой вне нас» [18. С. 134]. Мысль о двуединстве страха, претворяющего «физическое бессилие» в «моральное превосходство», была развита Шиллером в статьях «О возвышенном» [19. С. 187]. Заметим, что термины, в которых Кант и Шиллер описывали *негативную* стадию страха (Hemmung и Ohnmacht), буквально соответствуют характеристикам панического ужаса (horror) у Радклиф.

Будучи модификацией «возвышенного», «ужасное» перенимало его сущностные характеристики, в первую очередь **сверхчеловеческий, циклопический масштаб** (по выражению Канта, «возвышенно то, в сравнении с чем все остальное мало» [18. С. 119])². Гигантизм мог характеризовать и протяженность, и силу, поэтому в концепции Канта и Шиллера возвышенное разветвляется на два русла: динамическое (патетическое, практическое) и математическое (контемплативное, теоретическое). **В первом случае субъект осознает свою беспомощность перед лицомкратно превосходящей его внешней силы, во втором ощущает свою ничтожность, сталкиваясь с грандиозным, необозримым (с субъективной точки зрения, бесконечным), труднодоступным для восприятия феноменом** (одним из первых среди просветителей это тревожное чувство философски осмыслил Джозеф Аддисон). На практике динамически возвышенное (образцом которого Шиллеру служит «бушующий океан») способно напугать нас сильнее, чем математически возвышенное («покоящийся океан»), ибо «инстинкт самосохранения заявляет о себе гораздо более громко, нежели потребность в представлении (Vorstellungstrieb)» [19. С. 175]³. В рассуждениях Канта об источниках ужаса (Schrecken) также акцентировался динамический, энергичный аспект возвышенного: «грозовые тучи, надвигающиеся с молнией и громами, вулканы с их разрушительной силой, ураганы, оставляющие за собой опустошения» [18. С. 131]).

В конечном счете **первопричиной ужаса в XVIII в. признаются внешние обстоятельства, представляющие непосредственную либо воображаемую** (в терминах Бёрка – «ассоциируемую») **угрозу жизни и здоровью индивида и тем самым противоречающие инстинкту самосохранения**. Соответственно, «идеи боли, болезни и смерти» играли ключевую роль в концепции Бёрка, а Лессинг и Гельвеций иллюстрировали

¹ Привожу свой вариант перевода из-за неточности в цитируемом издании. – Б.М.

² Ср. у Аддисона: говоря о возвышенном героизме, «мы воображаем могущественного завоевателя, который, преодолевая самые грозные опасности, приобретает власть над *множеством* народов, подчиняет своему господству обладающие огромной *протяженностью* страны и добивается славы, которая доходит до самых отдаленных уголков мира» [20. С. 240].

³ Привожу свой вариант перевода. – Б.М.

связь возвышенного и ужасного примерами телесных истязаний. По мысли Шиллера, даже теоретически возвышенное – грандиозные пространства («уходящая за горизонт пустыня», «безбрежное море»), непроницаемость и мрак – порождают чувство *физической* беспомощности и уязвимости: когда познание и представление затруднены, фантазию подчиняет себе «инстинкт самосохранения», поэтому мы склоняемся к страху (Furcht, Grauen, Schrecken), а не к надежде [19. С. 191]. Сходным образом Бёрк полагал, что «общие отрицательные состояния» (privations), такие как «пустота, темнота, одиночество и молчание» (приблизительно соответствующие *теоретически возвышенному* у Канта), могут «стать страш[ыми] благодаря ассоциации» с потенциальной *физической* угрозой: например, в темноте «мы можем упасть в пропасть, едва сделав один шаг; а если приближается враг, мы не знаем, где нам защищаться» [17. С. 166, 167]. Сопутствующий ужасу кризис восприятия Бёрк также трактовал в духе механической физики. К примеру, яркие манифестации возвышенно-ужасного: ослепительное сияние солнца и резкие световые контрасты, рев водопадов или звук пушечной пальбы [17. С. 109, 112] – оказываются непереносимыми для человеческих «сенсоров»: они повреждают зрение и слух. Поэтому **в просветительских теориях возвышенного степень тревоги зависит от дистанции между субъектом и непосредственно угрожающей ему стихией**. «Мы испытываем удовольствие при мысли об опасностях, которые уже ушли в прошлое, или при взгляде издалека на крутой обрыв, который внушил бы нам страх совершенно иного рода, если бы навис у нас над головами», – пишет в этой связи Аддисон [20. С. 212]. Важность нейтрализующей ужас дистанции отмечали впоследствии Бёрк, Кант и Шиллер. Повидимому, именно перед лицом близкой, осязаемой угрозы тревога, в их представлении, могла перерасти в гнетущий, цепенящий ужас. Впрочем, водораздел между этими состояниями, а также алгоритм трансформации не получил в то время дальнейшей научной разработки.

Относительно того, что terror в романах Радклиф соответствует классической трактовке возвышенного, в литературоведении давно сложился консенсус. Гораздо хуже исследован вопрос о том, как соотносится с просветительскими концепциями возвышенного «ужаса» радклифовский horror. Точкой отсчета может послужить динамически-возвышенное, заключающее в себе потенциальную угрозу жизни и здоровью героев. Как ни удивительно, **«идеи смерти, боли, болезни» крайне редко обуславливают в художественной действительности Радклиф вспышку ужаса**. Все значимые персонажи ее романов – и протагонисты, и мудрые наставники, и «вилланы» – стойчески переносят болезнь (соответствующие примеры мы находим в судьбе Ла Люка, Аделины («Лесной роман»), Сент Обера («Удольфские тайны»), маркизы Вивальди, Скедони («Итальянец»), не ропщут при ранении (вспомним Винченцо, Морано, Монтони, Клару и Эмилию, которая в пылу спора с Монтони не замечает, что разбила себе голову). Их не удастся запугать телесными муками – как непосредственно испытываемыми, так и ожидаемыми или ассоциируемыми. Напрасно наде-

ялся Монтони, что его племянница откажется от имущественных прав под угрозой насилия, столь же тщетно инквизиция пугала Винченцо орудиями пыток и мучительными карами – их ожидание лишь укрепляет волю и упорство юноши: «Вивальди неустрашимо взирал в лицо опасности, напрягая все силы души, дабы вытерпеть все и не дрогнуть» [21. С. 242]. Помимо того, что **чувствительные герои Радклиф обоих полов демонстрируют завидное самообладание, столкнувшись с физической угрозой, степень тревоги в ее романах, по-видимому, существенно не зависит от дистанции между субъектом и источником опасности**, которая играла существенную роль в просветительской концепции «ужасного». Характерно, что Эмилия, почитательница динамически-возвышенного («меня раскаты грома не страшат»), которой нравится «гулять по краю обрыва, нависшего над морем» [22. С. 692], даже в эпицентре грозы не поддается страху¹. Ее подруга Бланш, «собравшись с духом», после минутного колебания проходит по «альпийскому мостику без перил, по бокам которого зияли пропасти» и «с шумом низвергались горные потоки» [26. С. 686]; столь же поразительную выдержку проявляет Клара, которая лишь чудом не разбилась насмерть во время бешеной скачки по горному склону.

В феминистской и психоаналитической критике ключевая роль в фабуле готического романа (особенно в его «женской» вариации) отводится угрозе изнасилования, отражающей уязвимое положение женщины в патриархальном обществе². Действительно, мотив эротически окрашенного преследования девушки, унаследованный от воспитательных романов, отчетливо выражен в «Лесном» и «Сицилийском» романах, «Замках Этлин и Данбейн», его разрабатывали Уолпол и Дидро (в «Монахине»), София Ли, Льюис, Гроссе, он звучит в «готических» штурмерских балладах. Вместе с тем едва ли следует абсолютизировать страх перед сексуальным посягательством в преромантической готике и связывать «ужас» с телесной (сексуальной) уязвимостью³. По меньшей мере, связь эта не прослеживается во многих значительных образцах готической прозы («Старом английском бароне», «Ватеке», «Сен-Леоне», «Духовидце») и нивелируется в тех слу-

¹ Сама Радклиф, попав однажды в сильную грозу во время путешествия, запечатлела в своем дневнике не ужас, но, скорее, восхищение величественным зрелищем (the grandest scene I ever beheld), в котором неодолимая мощь (irresistible power) Бога проявляет себя размеренно и непринужденно (Nothing sudden; nothing laboured; all a continuance of sure power, without effort) [16. P. 602].

² Покушение «патриархальных» угнетателей на неприкосновенность женского тела признается конститутивным мотивом радклифовских романов в монографиях Кэрл Энн Хауэллс [25], Геро Бауэра [24] и Энн Уильямс [4].

³ Поскольку протагонистки романов Радклиф всегда остаются физически неприкосновенными (на что обратил внимание, применительно к «Удольфским тайнам», Роберт Гири [2. P. 46]), в гендерных/ феминистских исследованиях речь идет, как правило, о *потенциальном* насилии, а именно – о перманентной угрозе убийства и изнасилования, которой подвергается женщина в патриархальном мире: об этом пишут, в частности, Геро Бауэр [24. P. 61, 67], Элисон Милбанк [15. P. 408], Дженни Дипласиди [25. P. 173].

чаях, когда повествователь перенимает «мужскую» оптику, временно солидаризируясь с Манфредом («Замок Отранто»), Раймондом и Амбросио («Монах»), Карвином («Виланд»), Ла Моттом и Теодором («Лесной роман»), Винченцо и Скедони («Итальянец»). Помимо этого, телесные, физиологические аспекты домогательства (надругательства) в раннем готическом романе, как правило, не отображаются эксплицитно – в этом отношении и «деликатные» София Ли, Клара Рив, Радклиф, и «откровенный», «безнравственный» Льюис, и немецкие штурмеры не могут соперничать с современной им фривольной прозой Дидро, де Лакло или де Сада. Сомневаюсь, что Радклиф вынуждена была, как часто полагают, «вуалировать» в своих романах сексуальный подтекст, прибегая к эвфемизмам. В ряде эпизодов «Лесного романа» и «Удольфских тайн» она обходится без иносказаний, однако и в этих случаях **непосредственная, осязаемая угроза целому миру не подвергает радклифовскую героиню в ужас**. Так, Эмилия, до полусмерти напуганная странными шумами и колебанием занавеса, берет себя в руки, обнаружив в своей спальне в полуночный час пылкого графа Морано. **Самые грубые домогательства со стороны мужчин заставляют ее действовать решительно и целесообразно**: выиграть время, пререкаясь с безымянным офицером, подстерегшим девушку в коридоре, а затем, улучив момент, вырваться из его объятий и забаррикадироваться в своей комнате, «проворно шмыгнуть в боковой коридор» и запереть комнату, спасаясь от разгоряченных вином Верецци и Бертолини. Очевидно, что в ее действиях, трезвых и прагматичных, отсутствуют приметы панического ужаса.

Обратимся теперь к **теоретически возвышенному** – к тому, что подавляет зрителя своей **бесконечностью и непознаваемостью**. Его признаками Берк считал неясность (obscurity), темноту, пластическую грубость форм, монотонность частей и резкость переходов. В романах Радклиф этот род возвышенного представлен величественными и мрачными пейзажами в духе Маньяско или Сальватора Розы¹, а также тесными, плохо освещенными кельями и коридорами монастырей или феодальных замков. Подобные локусы сопротивляются исследованию и одновременно затрудняют социальную коммуникацию, что, впрочем, еще не делает их цитаделью ужаса², поскольку в готическом романе, тесно связанном с руссоистской

¹ Еще Вальтер Скотт обратил внимание на сходство описаний у Радклиф с величественными пейзажами Лоррена или Сальватора Розы [26. Р. 95], это сравнение сделалось расхожим после того, как «Блэквуд» в 1890 г. провозгласил Радклиф «Сальватором Розой в ряду британских романистов» [27. Р. 7].

² Не могу в этой части согласиться с мнением В.Э.Вацура, признававшего, со ссылкой на диссертацию Захариас-Лангханса о немецком «готическом» романе, «непостижимость» источником ужаса в романах Радклиф. По мысли Вацура, подлинно ужасной является тайна, обнаруживающая, в отличие от реальной опасности, «присутствие надличной силы, с которой невозможно бороться человеческими средствами, ибо нельзя проникнуть в ее законы» [5. С. 182]. Собственно, такое же, прагматическое, объяснение ужаса невозможностью защититься от скрытой или непознаваемой угрозы допус-

традиций, уединенность и «дикость» сценической площадки оцениваются неоднозначно. На лоне **теоретически-возвышенной** (т.е. грандиозной, мрачной, грубой, контрастной, пустынной) природы героиня Радклиф **восстанавливает связь с божественным праотцом** (Эмилия «любила дикие лесные тропинки в горах, мрачные ущелья, где безмолвие и величие уединенности навевали священный трепет на ее душу и возвышали ее помыслы, направляя их к Творцу неба и земли» [22. С. 22]), одинокие прогулки, как правило, венчает молитва, укрепляющая дух и тело. Вопреки расхожему мнению, Радклиф не склонна была демонизировать и рукотворную «темницу»: **ее протагонистов печалит, гнетет, но не повергает в ужас временное заточение** в мрачной и голой камере¹. Вероятно, **эффект от пространственной изоляции смягчают механизмы памяти и воображения**, которые выдвинула на первый план сентименталистская проза. *Физически* разлученная с родными и друзьями, героиня Радклиф и в плену, и в «лесном уединении» поддерживает с ними ментальную связь, вспоминая назидательные беседы, совместные прогулки и мысленно предугадывая их настоящее или будущее². В конечном итоге память о социальных связях, перспективах, обязательствах неизменно возвращает героиню к деятельной жизни. Так, в «Удольфских тайнах» стойкость Эмилии укрепляли воспоминания о Валанкуре и надежда на скорый брак, поэтому угроза Монтони держать ее «пленницей, покуда не добьется своего», «вме-

кали и Бёрк, и Шиллер. Между тем в романах Радклиф неодолимые и труднопознаваемые силы – как стихийного, так и человеческого происхождения – как правило, вызывают у протагонистов восторг или тревожное любопытство (тепгог).

¹ Мы не можем, вслед за Дайаной Уоллес [15. Р. 232] или Геро Бауэрсом [24. Р. 59], утверждать, что сюжетным ядром и главным источником ужаса в романах Радклиф является заточение героини в замке по приказу мужчины-тирана. Даже в «Удольфских тайнах» лишь треть романа повествует о заточении Эмилии и ее тетки в Удольфском замке (не говоря о том, что мотив этот отсутствует, например, в «Духовидце» и слабо разработан в «Ватеке» и «Старом английском бароне»). Мишель Фуко, как известно, полагал, что враждебность зрелого Просвещения к замкнутым и плохо освещенным пространствам объясняется стремлением ликвидировать неконтролируемые анклавы средневекового «варварства», «снести те затененные палаты, где плодятся и растут как на дрожжах политический произвол, королевские прихоти, религиозные предрассудки, заговоры священников и тиранов, невежественные заблуждения и эпидемии». Соответственно, в романах Анны Радклиф «горы, леса, пещеры, разрушенные замки, монастыри, темнота и молчание которых внушают ужас», служат антитезой той прозрачности и публичности, которая составляла идеал Просвещения [28. С. 230, 231]. Не оспаривая общего вывода Фуко, замечу, что в романах Радклиф «темнота и молчание» не повергают протагонистов в ужас (horror), более того, Радклиф склонна была поэтизировать как панорамные пейзажи, так и замкнутые, слабо освещенные локусы.

² О том, как героям сентименталистского (и, в частности, готического) романа удается даже в разлуке путем ассоциаций поддерживать ментальную связь с физически отсутствующими друзьями и родственниками, подробно пишут Терри Каствелл [29. Р. 126] и Джордж Деккер [26. Р. 116]. Ключевую роль в этом процессе играла активация воспоминаний посредством предметов, метонимически связанных с отсутствующими людьми.

сто того чтобы окончательно привести ее в уныние, пробудила все силы ее духа и стремление к действию» [22. С. 428]. Одним словом, **классические мотивировки «ужаса» неприменимы к чувствительной героине радклифовских романов: ее отличает удивительная резистентность ко внешним угрозам и лишениям физического характера, ее не устрашают ни временная социальная депривация, ни эпистемологические затруднения.** По большому счету, типические протагонистки Радклиф (а также Уолпола, Софии Ли, Льюиса, Чарльза Брокдена Брауна) – чувствительные, рассудительные, инициативные девицы, лишённые защиты и в физическом, и в социальном измерении – предвосхищают “last girl”, несокрушимую героиню современных «слэшеров» и триллеров. Они разделяют с ранним готическим романом веру в то, что самая грозная стихия бессильна против человека, способного исследовать и объективировать внешние угрозы.

Качественно иную реакцию мы наблюдаем в «мистических» эпизодах, среди которых наиболее выразительны сцена с восковой фигурой из «Удольфских тайн» и ночные кошмары Аделины в «Лесном романе». Стереотипность «мистических» эпизодов позволяет говорить о повторяющейся, *парадигматической*, мизансцене, вариациями которой служат ночной визит инквизитора Николо к заточенному в тюрьме Винченцо, посещение Эмилией и Доротеей спальни покойной маркизы Вильруа, встреча Эллены со Скедони на безлюдном морском берегу, ночное приключение рыбака Марко, провансальская легенда и т.д. Описывая реакцию героев, Радклиф в этих случаях использует категории *horror* и *horrible* – с полным на то основанием, поскольку участникам событий доводится пережить не томительный испуг, а безотчетный ужас – тот самый *horror*, который, как мы помним, «отнимает, парализует и едва ли не полностью изничтожает» душевные силы: «Эмилия, склонившись над трупом, с минуту глядела на него пристальным, обезумевшим взором; потом вдруг выронила из рук лампу и упала без чувств <...> ее рассудок почти пошатнулся под этим непосильным бременем. По временам она устремляла на Аннету дикий, бессмысленный взор <...> За этим следовали продолжительные припадки столбняка <...> она сидела, застывшая и безмолвная, и только по временам тяжело вздыхала, но без слез» [22. С. 395, 396]. Как можно заметить, **событийную основу «жутких» эпизодов образует столкновение (встреча, соприкосновение) с неупокоенным мертвецом – призраком или кадавром. При отсутствии эксплицитной угрозы (действительной или воображаемой) подобные сцены дезориентируют, парализуют и едва не лишают рассудка героев Радклиф, проявлявших твердость духа в самых критических обстоятельствах.** Обратим внимание, что Радклиф, старательно рационализировавшая в своих романах «сверхъестественные» феномены, оставляет без объяснения их воистину сверхъестественный, невероятный эффект, ограничиваясь беглыми и, по большому счету, тавтологическими ссылками на «суеверность» героев.

Столкновению с *monstrum horrendum* в романах Радклиф предшествуют целенаправленные поиски, обозначаемые ныне термином *the Gothic Quest*.

Когда ее герои блуждают по темным коридорам, пересекают анфилады комнат, спускаются по лестницам в подземелье, пристально вглядываются в темноту, распознают в стенах ниши, открывают потайные двери, отдергивают занавеси и гардины – они неуклонно приближаются к истине; иначе говоря, эпистемологический процесс разворачивается в пространстве¹. В этом случае субъект является не только сторонним наблюдателем, сентиментальным туристом: его связывает с целевым объектом исследовательская, точнее говоря, расследовательская интенция, продиктованная необходимостью, общей бедой: типические герои и героини Радклиф волею судьбы оказались оторваны от своих фамильных «корней». Аделина («Лесной роман») и Эллена («Итальянец») не ведают, кто их подлинные родители, осиротевшая Эмилия обнаруживает в семейной истории подозрительный пробел, Джулия и Фердинанд («Сицилийский роман») разлучены со своей матерью, которую ошибочно считают умершей, «горец» Аллейн («Замки Этлин и Данбейн») растет в чужой семье и под чужим именем, не подозревая о своем знатном происхождении. Такова общая участь протагонистов раннего готического романа: почти все они, начиная от «Монахини» Дидро, Теодора («Замок Отранто»), Эдмунда в «Старом английском бароне», Амбросио в «Монахе» – **несостоявшиеся наследники, полностью или частично утратившие связь с родителями, отеческим домом, семейным достоянием и традициями**. В генеалогической линии каждого из них зияет «слепое пятно», лакуна, которую изобличают запретные письма отца Эмилии или молчание донны Бьянки. Неудивительно, что их влечет к «отеческим гробам», к фамильным преступлениям, травматическим точкам разрыва преемственности. **Сознательно или нет, они ищут и вскрывают могилы, дабы восстановить континуальность генеалогической линии и занять в ней подобающее им место**². Поэтому, вступая в обитель смерти, они испытывают смешанные чувства – любопытство, радостное возбуждение, тревогу; другими словами, поначалу их охватывает благодетельный terror, однотипные описания которого кочуют у Радклиф из романа в роман: про Аделину, осматривающую аббатство, сказано: «...ее грудь трепетала от сладкого ужаса, переполнявшего душу. В ее глазах стояли слезы – ей хотелось, но было и страшно идти дальше» [29. С. 22]; сходные чувства («жгучее любопытство», «испуг», «трепет») обуравают Эмилию в покоях, где скончалась маркиза Вильруа, и в роковой комнате Удольфского замка: «Казалось, за этим занавесом скры-

¹ Аналогию блуждания в лабиринте и эпистемологического процесса М.Б. Ямпольский иллюстрирует следующим сравнением: «...человек, погружаясь в темный лабиринт, как бы погружается в “чужую” память. И то, что открывается его “взору”, если темнота оказывается хоть в какой-то мере проницаемой, может пониматься как анамнезис, как проступание забытых воспоминаний» [30. С. 89].

² По справедливому замечанию Аудроне Рачкаускиене, «замок [у Радклиф] скрывает семейную тайну, разоблачение которой обыкновенно помогает героине раскрыть свою собственную идентичность» [27. Р. 54].

вается какой-то тайник; она и желала и боялась поднять его и заглянуть, что за ним скрывается» [22. С. 395] и т.д.

Когда же и при каких условиях волнующий трепет (terror) перерастает в цепенящий ужас (horror)? Для ответа необходимо будет вернуться к тому травматическому событию, которое нарушило механизм преемственности и послужило отправной точкой сюжетного развития в романах Радклиф. В общем правиле генеалогический «разлом» возникает по вине узурпаторов – Монталя, Монтони, Лаурентини, Скедони – погубивших законного наследника¹. Заметим: речь не идет о конвенциональном, ритуализованном убийстве, с которым сознание сентиментального европейца еще способно было примириться. Смертную казнь по решению суда, гибель на войне, тяжелое ранение на дуэли (вспомним поединок Монтони и Морано, Дюпона и Монтони, Винченцо и инквизиторов) героини Радклиф воспринимают стоически, Эмилии даже хватает мужества переступить через трупы кондотьеров, погибших при обороне Удольфского замка. **Совершенно иной эффект производит «чудовищное», «тайное» убийство, в ходе которого беспомощную жертву на смертном одре изолируют от родственников и друзей, лишают погребального обряда и мемориала.** Именно такая судьба постигла добропорядочных отцов Аделины и Эллены, умерщвленных братьями-узурпаторами, ее отзвуки слышатся и в истории маркизы Вильруа, чью смерть втайне от дочери оплакивал Ла Люк. В отличие от сочинителей воспитательных романов, Радклиф трактовала преступление не столько в моральном, сколько в натурфилософском, а именно виталистском, ключе. Важно, что жизнь убитого оборвалась до срока, когда еще не исчерпала себя энергия души. Важно, что жертва не успела передать опыт наследникам. Важно, что **умирающий, которому отказано было в причащении, погребении, мемориале, оказался изъят из временного потока, из вечного круговорота, в котором дети сменяют родителей и родители возрождаются в детях.** В результате протагонисту, лишенному наследства, приходится ворошить прошлое, раскапывать могилы, восстанавливая историческую преемственность. По всей видимости, субстанциальные угрозы, подстерегающие героя в ранних готических романах, определяются его миссией: ему необходимо вызволить не-отжившего предка из метафизической изоляции, ассимилировать рудименты прошлого.

Готический роман формировался в эпоху стремительного прогресса, когда европейцы начали осознавать «инаковость» исторического прошлого². К концу XVIII в. в Англии старину более не воспринимают как

¹ Об узурпации, т.е. незаконном, неправомочном наследовании (имущественных прав, владений и женщин), как первопричине конфликтов в раннем готическом романе См.: [25. P. 143, 175; 32. P. 76].

² Приведенная выше формула (the otherness of the past) принадлежит Теду Андервуду, констатирувавшему, что на исходе эпохи Просвещения англичане уже не воспринимают историю как непрерывный временной поток: теперь между современностью и минувшими эпохами пролегла межа, и требуются усилия, чтобы восстановить контакт

вневременной образец, с ней не соперничают, подобно флорентийцам или французским академикам, ее уже не презирают за грубость и «наивность»; скорее, отцовское наследство стремятся ассимилировать, использовать как материал и фундамент для новых поколений. Именитый правовед эпохи Просвещения сэр Уильям Блэкстоун сравнил, как известно, британское законодательство с «древним готическим замком, возведенным в рыцарскую эпоху, но приспособленным для проживания наших современников» [25. С. 142]. С идеей эволюции и преемственности связана характерная для позднего Просвещения поэтизация средневековых руин – осыпающихся от древности, поросших травой и деревьями. Оседая, диссоциируясь, они образуют плоть и кровь современной культуры. Цивилизованному европейцу приятно созерцать готические руины оттого, что они «демонстрируют торжество времени над силой», как метко выразился лорд Кеймс в «Основаниях критики», изданных двумя годами ранее «Замка Отранто» [3. С. 207]. **Напротив, не-разложившиеся, не потревоженные временем рудименты прошлого вселяют в наблюдателя тревогу и беспокойство**¹. Ла Мотта более всего страшат не руины, а запустение в той части аббатства, «которая устояла перед губительным воздействием времени» [23. С. 26]; Эмилия с любопытством осматривает пострадавшие от войн башни Удольфского замка, зубцы, поросшие травой, пробитую крышу и обрушенную стену ограды – однако же ей становится дурно в «мемориальных», сохраненных в неприкосновенности, покоях маркизы Вильруа («Уйдем отсюда, – слабо промолвила Эмилия, – воздух здесь такой тяжелый <...> она почувствовала такую слабость, что принуждена была опуститься на край постели») [22. С. 607].

Итак, **необходимой (хотя и недостаточной) предпосылкой ужаса в романах Радклиф служит консервация старины – обособленной, непричастной к циклическому обновлению мира**. Приметы мумификации – это всевозможные мембраны, футляры, коконы, отделяющие мертвецов от современности². Зарубежные литературоведы не раз обращали

между живыми и мертвыми [33. Р. 238–239]. Неудивительно, что вторая половина XVIII в. в Англии была ознаменована возросшим интересом к вопросу национальной идентичности, попыткой навести мосты с феодальным, героическим прошлым, в котором видели противовес современной эпохе, изнеженной и расточительной. Эти тенденции подробно рассматриваются в работе Сью Чаплин [3. Р. 204].

¹ Симптоматично, что аббатства в Англии становятся объектом исторического и эстетического интереса лишь после окончательного устранения якобитской угрозы: ностальгические чувства вызывает лишь безвозвратно ушедшее, обессиленное и обезвреженное прошлое [32. Р. 77].

² Литературные ужасы, несомненно, коррелировали с культурно-историческими сдвигами рубежа XVIII–XIX вв., в частности с изменением представлений о смерти и погребальных практик, подробно описанном в известной работе Филиппа Арьеса: смерть на исходе Нового времени лишается публичности, соответствующие ритуалы становятся частным, внутрисемейным делом, мертвых «отселяют» от живых (кладбища вытесняются из центра города на окраины), телесное разложение признается нетерпимым и неприличным – что порождает моду на бальзамирование и мумификацию покойников [29. Р. 129, 130].

внимание на то, что непосредственный источник ужаса у Радклиф скрыт от наблюдателя непроницаемой завесой. По преимуществу речь идет о плотной ткани – покрывале или занавесе, за которым обнаруживается ниша, портрет, потайная дверь, а также о крышке гроба, мешковине, монашеской сутане или маске инквизитора, скрывающих фигуру и лицо. Бесспорно, плотный покров затрудняет эмпирическое познание и создает атмосферу неопределенности, неясности (*obscurity*), питающую, по мысли Берка, Шиллера и самой Радклиф, возвышенный страх (*terror, Furcht*). И все же герои готических романов приходят в ужас не оттого, что древность оказалась сокрытой и недоступной чувственному постижению (т.е. трансцендентной или «теоретически возвышенной»). Напротив, **катализатором панической реакции становится акт разоблачения, срывания завесы**; именно в этой кульминационной точке тревога перерастает в безотчетный ужас, хоррор, который можно опознать по мертвенной бледности, оцепенению, немоте, беспамятству, судорогам. Связь между «разоблачением» и приступом ужаса ярко иллюстрируют сцена с мнимым портретом из «Удольфских тайн» и родственный ей эпизод с восковой фигурой: девушка «в припадке отчаяния <...> отдернула [занавес]», «с минуту глядела на открывшееся ей зрелище «пристальным, обезумевшим взором; потом вдруг выронила из рук лампу и упала без чувств» [22. С. 394]. В «Итальянце» подобное потрясение довелось пережить неаполитанскому рыбаку Марко, который «побелел» и «едва не лишился памяти от страха», развязав мешок с трупом.

Показательно, что в парадигматических сценах «ужаса» Эмилии, Марко, а также страдающей от ночных кошмаров Аделине предстает не скелет, а кадавр – мертвец, который еще не утратил окончательно телесное обличье. Едва ли найдется более выразительный образ консервации прошлого, чем полуразложившийся (или не полностью истлевший) труп. Здесь страшен не только остановленный процесс разложения, т.е. *физической* метаморфозы: **своего апогея ужас достигает тогда, когда в полуистлевшей плоти угадывается аномальная – посмертная – активность души**¹. Не оттого ли колеблемый ветром гобелен приводит Аделину в «неописуемый ужас», а Эмилия «мертвеет от ужаса», заметив, что полог постели покойной маркизы Вильруа «слабо приподымается и опускается»? Не оттого ли застывают от страха Винченцо и его храбрый слуга, вообразив, что найденная в развалинах окровавленная сутана шевелится ("It moves!"

¹ По мысли Г.В. Заломкиной, создатели готических романов рассматривают смерть «не как конечный предел жизни, но как границу, откуда возможно возвращение в жизнь» [34. С. 14, 18]. Исторической параллелью этого мифологического мотива является «вселяющее тревогу возрождение прошлого в настоящем» [35. Р. 1], которое Фред Боттинг называет магистральной темой литературной готики. К сходным выводам приходит Б.Р. Напцок, говоря о соединении прошлого и сверхъестественного в готическом романе, где, начиная с Уолпола, «сверхъестественное становится символом Прошлого, восстающим против Настоящего» [8. С. 158].

exclaimed Paulo; "I see it move!")? Посмертная психофизическая активность принимает у Радклиф разнообразные формы: о ней возвещают колыхание покровов (излюбленный мотив писательницы), не-локализованный безличный голос, конвульсии омертвевшего тела, которые приводят на память эксперименты Гальвани и Вольты (пока Аделина смотрела на мертвеца, «его черты изменились, искаженные предсмертной агонией. Потрясенная, она отпрянула, но он внезапно протянул руку и, схватив ее кисть, крепко сжал» [23. С. 100]), внезапное кровотечение или проступающие пятна крови. В любом случае жуткое зрелище (*horrible spectacle*) доказывает, что покойный – не упокоился, что под ороговелой тканью тлеет органическая жизнь.

Какие беды сулит герою радклифовского романа встреча с призраком или кадавром? По-видимому, Радклиф не склонна была переоценивать физическую силу «мертвецов» (по крайней мере, «восставшему из мертвых» ложному отцу – Скедони – никак не удастся убить Эллену, Монталь, еще один «воскресший» после мнимой смерти двойник отца, не может применить силу к Аделине). Однако неупокоенный предок способен оказывать на живых воздействие иного, психофизического, свойства. **При сближении его с наследником – визуальном (гипнотический взгляд), акустическом («зов») или тактильном – между родственниками устанавливается нечто вроде магнетической связи, раппорта, проникающего телесную границу. Теперь импульсы, реакции, состояния передаются, как в электрической цепи, от старшего – младшему, от завещателя – наследнику.** О механизме заражения позволяет судить происшествие с рыбаком Марко: сначала бледность и онемелость трупа сообщаются очевидцу, непосредственно соприкоснувшемуся с кадавром, затем – рассказчику, который, «войдя в раж», в свою очередь, «заражает» слушателя, Скедони (и снова – через соприкосновение: крестьянин крепко вцепился в его сутану). Вспомним также «мистическую» сцену у постели покойной маркизы Вильруа: испуганная колебанием покрыва, в котором ей почудился лик усопшей, Эмилия с «помертвевшим от ужаса лицом <...> ухватила за руку Доротеи», и служанка застывает, «как пригвожденная, не отрывая взора от постели» [22. С. 608]. Неудивительно, что ужас в романах Радклиф подчас трактуется *метонимически*, как нежелание близости, боязнь соприкосновения с зараженной материей¹. По всей видимости, подобными мотивами руководствовались вилланы: маркиз Монталь, пожелавший «незамедлительно покинуть оскверненное место» (комнату, где убит был его брат) и никогда более не оставаться в аббатстве на ночь, и Монтони, который «избегал не только той комнаты, где лежал прах его жены, но и всей части замка, к которой она примыкала, словно боялся заразы смерти» [22. С. 425]. Не меньшее потрясение вызывает тактильный контакт с умершей у Эмилии, которая с содроганием отбрасывает вуаль покойной маркизы, накиннутую на нее Доротеей.

¹ Глубокий анализ мотивов заражения, завесы и кровотечения у Радклиф содержится в статье Евы Косовски Седжвик [36. Р. 256 ff.].

Во многом боязнь заразиться продиктована паническая реакция героев Радклиф на кровоизлияния и на кровавые пятна, выступающие на поверхности тела или на одежде (полагаю, не последнюю роль здесь сыграл страх перед чумой, масштабные эпидемии которой в Европе прекратились лишь к середине XVIII в., а также перед быстро распространявшимся туберкулезом). Помимо этого, следует учитывать многослойную семантику кровавых пятен: они напоминают о травматическом событии, прервавшем эстафету наследования, а также о кровном родстве, они являют собой нестершийся, «законсервированный» осадок или след прошлого и, наконец, плазму с библейских времен принято ассоциировать с жизненной энергией, душой. Иными словами, кровавый след одновременно указывает и на точки разрыва, и на континуальность органической жизни.

Интерес Радклиф привлекает главным образом **психофизическое «заражение», подрывающее автономию субъекта, ибо по мере аппроксимации искатель незаметно для себя уподобляется объекту (живому мертвецу)**. Подчас они в буквальном смысле слова меняются местами¹: так, Аделину в ее ночных кошмарах гипнотически манил зов незнакомца («ей пришлось сделать усилие, чтобы не последовать за ним»), затем зов перерастает в требование, провожатый оборачивается преследователем: человек в сутане «...приказал ей следовать за ним и повел по длинному коридору к подножию лестницы. Ей стало страшно, она побежала назад, и тогда человек повернулся и погнался за ней» [23. С. 100]. Подобного рода инверсия совершается и в кульминационной сцене «Итальянца»: заметив на скалистом берегу фигуру монаха, «укутанного в темный плащ», Эллена намерена была подойти к нему и обратиться за помощью, но вскоре обнаружила, что «монах следует за ней». Самое малое, что грозит любознательному потомку, — это вернуться к травматическому событию, разделить муку своего родителя, увядающего до срока, в одиночестве и безвестности. Но подлинно трагический удел ожидает тех, кто покори́лся гипнотической власти стариков, незаметно для себя утратил субъектность и оказался вне исторического времени, в метафизической пустоте. Не грозящая смерть, не физические муки повергают в ужас героев Радклиф, а **перспектива пассивного, изолированного, внеисторического существования, омертвевшей жизни, которую, собственно, предвещали симптомы ужаса: летаргическое оцепенение, беспамятство, немота.**

О последствиях «ужаса» в романах Радклиф мы можем судить лишь гипотетически, поскольку угроза обезволивания, отвержения и омертвения, намеченная в «мистических» эпизодах, не получает дальнейшего раз-

¹ Терри Ка́стл пишет в этой связи о прорыве (breakdown) границы между жизнью и смертью в романах Радклиф. Так, в «Удольфских тайнах» легко можно ошибиться, причислив живого к мертвым, и наоборот [29. Р. 129]. Перемена ролей часто совершается через тактильный контакт, который, по выражению М.Б. Ямпольского, «заставляет тело пережить глубокую метаморфозу (переход от субъектности к объектности)», прикосновение «разрушает, казалось бы, незблемый статус наблюдающего субъекта» [30. С. 63].

вития, по крайней мере в магистральных сюжетных линиях. С этой точки зрения (а не только в связи с финальной «рационализацией» сверхъестественного) у рецензентов были причины упрекать писательницу в том, что она мистифицирует – манит, а затем разочаровывает – своих читателей. Действительно, кульминационные, наиболее суггестивные сцены ее романов (ночные кошмары Аделины, многочисленные столкновения Эмили, Эллены, Винченцо с призраками прошлого) отличает фрагментарность, они не имеют долгосрочных последствий¹. Когда в видениях Аделины непогребенный отец зовет ее за собой, в лимб, – она пробуждается: «Ей пришлось сделать усилие, чтобы не последовать за ним, и от этого она проснулась» [23. С. 100]. Когда у ног ее растекается отцовская кровь, хлынувшая из раны мертвеца, Аделина, вздрогнув, приходит в сознание. По большому счету, **дискретность и обратимость «ужаса» соответствовали воспитательным интенциям Радклиф** – представить образцовую чувствительную героиню (или героя), способных балансировать между чувственным и интеллигибельным, не впадая в крайности экзальтации или бесчувствия, от которых Эмилию предостерегал Сент Обер.

Менее уравновешенными и, следовательно, более уязвимыми для магнетического воздействия мертвецов оказываются вилланы, а также их подручные. В «Итальянце» инквизитор Никола Зампари превращается в тень своего патрона Скедони, невольно копирует его бледность и предсмертные судороги и вместе с харизматичным монахом погружается в небытие². Сходная участь едва не постигла слабовольного Ла Мотта, «всегда неистового в своих страхах»: попав в зависимость от «восставшего из мертвых» маркиза Монталя (обратим внимание на анаграмматическое родство их имен), он постепенно утрачивает свободу воли («я не хозяин ни себе самому, ни моим поступкам») и страшится гипнотической власти маркиза «больше, чем неотвратимого, хотя и отдаленного наказания, кое ожидает нас за грехи наши» [23. С. 178]. Стоит заметить, что современники и литературные соперники Радклиф – Уолпол, Бэкфорд, Годвин, Льюис, Шиллер – отводили образцовому чувствительному герою периферийную роль, поместив в центр повествования натуру слабовольную и пристрастную,

¹ Дискретность эмоциональных реакций в «Удольфских тайнах» отмечают Роберт Гири, констатирующий, что страшные открытия доставляют Эмили лишь «мимолетное беспокойство» [2. Р. 46, 48], и Кэрл Энн Хауэллс, по мнению которой, Эмилия являет собой «не характер из плоти и крови, но лишь линейную серию откликов на диковинные стечения обстоятельств» [27. Р. 48]. Гэри Келли также описывает радклифовский сюжет как череду эпизодов, которые вызывают у героини «широкую палитру эмоциональных реакций, более или менее быстро сменяющих друг друга» [1. Р. 50, 55]. Вероятно, характерные для Радклиф «перерывы повествования в момент кульминации», на которые обратил внимание В.Э. Вацура [5. С. 195], объясняются не только стремлением заинтриговать читателя, но и спецификой позднепросветительского психологизма.

² Комментируя эту сцену, Косовски Седжвик заметила, что в готическом романе «бледность и неподвижность» распространяются подобно инфекции, причем заражение часто происходит через визуальный контакт [36. Р. 265].

падкую на соблазны и более предрасположенную к «ужасу»: именно такой тип протагониста будет доминировать в «готической» прозе романтизма.

Романы Радклиф, созданные на закате классической эпохи, отмечены печатью переходного, рубежного времени, что явственно проявилось в разграничении возвышенного «трепета» (terror) и панического ужаса (horror). Если terror полностью согласуется с классическими теориями возвышенного, то радклифовский horror, редко привлекающий внимание исследователей, преодолевает границы просветительской эстетики. Прежде всего, **Радклиф отказывается от внешних и в конечном счете физиологических мотивировок ужаса: она не ассоциирует «хоррор» с телесной уязвимостью индивида перед лицом могущественных, грандиозных, непознаваемых стихий или «вилланов». Новаторство Радклиф заключается в том, что ужас в ее романах детерминирует психосоматическая зависимость, которая имеет историческое (а не метафизическое) основание.** У Радклиф ужас рождается при соприкосновении по преимуществу молодого героя с изолированными из временного потока и неистлелыми рудиментами прошлого, которые еще не превратились окончательно в пассивную «вещь» или знак, с материей, в которой сохраняются остатки энергии («души») и, следовательно, субъектности. **Парадигматическая «жуткая» сцена повествует о том, как герой вместо овеществленного наследия сталкивается с предком (завещателем) во плоти, с поврежденным (mangled) и неупокоившимся телом.** Если пострадавшие от времени, ассимилированные «останки» (например, живописные руины) благоприятствуют медитации и рефлексии, располагают к воспоминаниям, то обособленная в результате травматического «разрыва» в истории, неупокоенная древность внушает сентиментальному наблюдателю панический страх, отразившийся, помимо романов Радклиф, в готической прозе Уолпола, Шиллера, Льюиса, Потоцкого, Годвина, в штюмерских балладах, в полотнах Фюзли и Райта, гравюрах Гойи и Пиранези.

В определенном смысле герои Радклиф напоминают археологов, вскрывающих древний саркофаг с мумией, почти не потревоженной временем и отделенной от мира живых глухим, непроницаемым покровом. Их влечет к отеческому гробу не праздное любопытство, а необходимость вступить в права наследства, восстановить эстафету поколений. На этом пути более всего наследник страшится не гибели или физического увечья: его пугает психофизическое воздействие, подобное гипнотическому рап-порту. Этим объясняется выбор характерных для будущей романтической «готики» каналов коммуникации между поколениями: пристальный взгляд, акустический импульс («зов») и краткий тактильный контакт. Худшее, что грозит молодым, – это уподобиться полумертвым старикам, утратить волю и субъектность и, погрузившись в летаргию, оказаться вне исторического времени, в метафизической пустоте¹. На этом роковом по-

¹ Едва ли можно согласиться с утверждением Хауэллс о том, что героине готического романа в ходе испытаний грозит «распад личности» [23. Р. 30]: протагонисты

роге героев Радклиф охватывает безотчетный «ужас» (horror) – превентивная отрицательная реакция. Они отшатываются, отводят взор, падают без чувств – не оттого, что осознали свою ничтожность перед лицом исполинской внешней силы, а оттого, что не могут противиться голосу крови¹. Собственно, сам ужас с его немотой, прострацией, оцепенелостью можно считать прообразом надвигающейся катастрофы².

Как уже говорилось, творчество Радклиф отличается компромиссностью, характерная для сентиментальной эпохи. В магистральных сюжетных линиях ее романов угроза обезволивания и омертвения хотя и предугадывается, но не осуществляется; для ее протагонистов – рассудительных и деятельных, чувствительных и уравновешенных – кратковременные панические атаки проходят бесследно. Преодолеть свойственную романам Радклиф дискретность эмоциональных состояний удалось лишь следующей, романтической генерации, которая вывела на авансцену героя нового образца – более созерцательного, более восприимчивого, более креативного, психически более лабильного. И все же именно «**радклифовский**» **мотивный комплекс, включающий в себя разрыв в генеалогической линии, расщепление отцовской или материнской фигуры на «доброе» родителя и «узурпатора», изоляцию, консервацию и реанимацию прошлого, магнетическую связь наследника с неупокоившимся предком, бесспорно, предопределил тематику «страшной» новеллы романтизма**³. Преднамеренно или, быть может, неожиданно для себя самой, «матушка Радклиф» одной из первых отделила от классического «возвышенного» страха и художественно осмыслила тот нутряной, панический ужас (horror), который станет определяющим в романтической и неороман-

Радклиф не являются полноценными характерами, они не эволюционируют, соответственно, им не угрожает опасность «потерять себя». Более точно, на мой взгляд, описывает характер угрозы Тед Андервуд, трактующий, вслед за Арьесом, страх смерти как страх изоляции, страх отпадения от общины и от коллективной судьбы, который зарождается в эпоху Просвещения, осознавшую «инаковость» исторического прошлого [33. P. 242].

¹ Эта не-отделенность и психофизическая зависимость отпрыска от родительского тела будет играть ключевую роль в концепции «отвратительного» у Юлии Кристевой: «Я испытываю отвращение только в том случае, если Другой находится вместо и на месте того, кто будет «я». Это <...> Другой, который предшествует мне и владеет мною и тем самым осуществляет меня. Владение, предшествующее моему появлению» [37. С. 46].

² Охваченный ужасом герой, по наблюдению Эндрю Смита, не только цепенеет, но и «выпадает» из временного континуума: для него не существует более прошлого и будущего [12. P. 318].

³ Наиболее отчетливо мотивный комплекс, кристаллизировавшийся в романах Радклиф, прослеживается в таких ярких образцах романтической «страшной» новеллы, как «Зловещий гость», «Пустой дом» и «Песочный человек» Э.Т.А. Гофмана, «Страшная месть», «Вий» и «Портрет» Н.В. Гоголя, «Венера Ильская» П. Мериме и «Пиковая дама» А.С. Пушкина, «Погребение Роджера Мелвилла», «Портрет Эдуарда Рэндолфа» и «Дочь Рапаччини» Н. Готорна, «Лигейя» и «Повесть крутых гор» Э. По, «Упырь» А.К. Толстого и «Кармила» Ле Фаню – ряд этот, разумеется, можно продолжить.

тической «готике» и займет центральное место в теоретических концепциях «жуткого» (unheimlich) и «отвратительного» (abject) в XX в.

Список источников

1. Kelly G. «A Constant Vicissitude of Interesting Passions»: Ann Radcliffe's Perplexed Narratives // *Ariel*. 1979. Vol. 10, № 2. P. 45–64.
2. Geary R.F. The Supernatural in Gothic Fiction: Horror, Belief, and Literary Change. Lewiston, NY : E. Mellen Press, 1992. 151 p.
3. *The Gothic World* / ed. by Byron G. Townshend D. London : Routledge, 2013. 580 p.
4. Williams A. Art of Darkness: A Poetics of Gothic. Chicago ; London : University of Chicago Press, 1995. 319 p.
5. Антонов С.А. Роман Анны Радклиф «Итальянец» в контексте английской «готической» прозы последней трети XVIII века : автореф. дис. ... канд. филол. наук. СПб. : АкадемПринт, 2000. 21 с.
6. Вацуро В.Э. Готический роман в России. М. : Новое литературное обозрение, 2002. 548 с.
7. Готическая традиция в русской литературе / отв. ред. Н.Д. Тамарченко М. : Издательский центр РГГУ, 2008. 349 с.
8. Напцок Б.Р. Традиция литературной «готики»: генезис, эстетика, жанровая типология и поэтика : дис. ... д-ра филол. наук. Краснодар, 2016. 476 с.
9. Ann Radcliffe, Romanticism and the Gothic / ed. by Townshend D. Wright A. New York : Cambridge University Press, 2014. 257 p.
10. Radcliffe A. On the Supernatural in Poetry // *New Monthly Magazine*. 1826. Vol. 16.
11. Punter D. The Literature of Terror. Vol. 1: The Gothic Tradition. New York : Longman, 1996. 248 p.
12. Smith A. Radcliffe's Aesthetics: Or, The Problem With Burke And Lewis // *Women's Writing*. 2015. № 22 (3). P. 317–330.
13. Miles R. Ann Radcliffe: The Great Enchantress. Manchester ; New York : Manchester University Press, 1995. 208 p.
14. *Das Erhabene: Zwischen Grenzerfahrung und Groessenwahn* / hrsg. Ch. Pries. Weinheim : VHC, Acta Humaniora, 1989. 390 S.
15. *The Encyclopedia of the Gothic* / ed. by Hughes W. Punter, D. Smith A. Chichester, West Sussex : Wiley Blackwell, 2015. 880 p.
16. Mayhew R.J. Gothic Trajectories: Latitudinarian Theology and the Novels of Ann Radcliffe // *Eighteenth Century Fiction*. 2003. № 15. P. 583–613.
17. Берк Э. Философское исследование о происхождении наших идей возвышенного и прекрасного / пер. с англ. Е.С. Лагутина. М. : Искусство, 1979. 240 с.
18. Кант И. Критика способности суждения / пер. с нем. М. : Искусство, 1994. 367 с.
19. Шиллер Ф. Собрание сочинений : в 7 т. Т. 6: Статьи по эстетике / пер. с нем. М. : Худож. лит., 1957. 793 с.
20. Из истории английской эстетики XVIII века: Поп. Аддисон. Джерард. Рид. / пер. с англ. М. : Искусство, 1982. 367 с.
21. Радклиф А. Итальянец, или Исповедальня кающихся, облаченных в черное / пер. с англ. Л.Ю. Бриловой, С.Л. Сухарева. СПб. : Азбука, 2011. 512 с.
22. Радклиф А. Удольфские тайны / пер. с англ. А. Гей. СПб. : Азбука, 2010. 786 с.
23. Howells C.A. Love, Mystery and Misery: Feeling in Gothic Fiction. London ; New York etc. : Bloomsbury Academic, 2014 (1978). 210 p.
24. Bauer G. Houses, Secrets, and the Closet: Locating Masculinities from the Gothic Novel to Henry James. Bielefeld : Transcript Verlag, 2016. 234 p.
25. DiPlacidi J. Gothic incest: Gender, sexuality and transgression. Manchester : Manchester University Press, 2018. 312 p.

26. Decker G.G. The Fictions of Romantic Tourism: Radcliffe, Scott, and Mary Shelley. Stanford, California : Stanford University Press, 2005. 328 p.
27. Raškauskienė A. Gothic Fiction: The Beginnings. Kaunas : Vytauto Didžiojo universitetas, 2009. 88 p.
28. Фуко М. Интеллектуалы и власть: Избранные политические статьи, выступления и интервью. Ч. 1 / пер. с фр. С.Ч. Офертаса. М. : Праксис, 2002. 384 с.
29. Castle T. The female thermometer : eighteenth-century culture and the invention of the uncanny. Oxford ; New York etc. : Oxford University Press, 1995. 288 p.
30. Ямпольский М.Б. Ткач и визионер: очерки истории репрезентации, или О материальном и идеальном в культуре. М. : Новое литературное обозрение, 2007. 616 с.
31. Радклиф А. Роман в лесу / пер. с англ. Е. Малыхиной. М. : Ладомир, 1999. 315 с.
32. Copley S., Garside P. The Politics of the Picturesque: Literature, Landscape and Aesthetics Since 1770. Cambridge ; New York etc. : Cambridge University Press, 1994. 304 p.
33. Underwood T. Romantic Historicism and the Afterlife // PMLA. 2002. № 117. P. 237–251.
34. Заломкина Г.В. Готический миф как литературный феномен : автореф. дис. ... д-ра филол. наук. Самара : УОП СамГУ, 2011. 44 с.
35. Botting F. Gothic. London ; New York : Routledge, 1996. 240 p.
36. Kosofsky Sedgwick E. The Character in the Veil: Imagery of the Surface in the Gothic Novel // PMLA. 1981. Vol. 96, № 2. P. 255–270.
37. Крестева Ю. Силы ужаса: эссе об отвращении / пер. с фр. А. Костиковой. СПб. : Алетейя, 2003. 256 с.

References

1. Kelly, G. (1979) "A Constant Vicissitude of Interesting Passions": Ann Radcliffe's Perplexed Narratives. *Ariel*. 10 (2). pp. 45–64.
2. Geary, R.F. (1992) *The Supernatural in Gothic Fiction: Horror, Belief, and Literary Change*. Lewiston; New York: E. Mellen Press.
3. Byron, G. & Townshend, D. (eds) (2013) *The Gothic World*. London: Routledge.
4. Williams, A. (1995) *Art of Darkness: A Poetics of Gothic*. Chicago; London: University of Chicago Press.
5. Antonov, S.A. (2000) Roman Anny Radklif "Ital'yanets" v kontekste angliyskoy "goticheskoy" prozy posledney treti 18 veka [Anna Radcliffe's novel "Italian" in the context of English "Gothic" prose of the last third of the 18th century]. Abstract of Philology Cand. Diss. Saint Petersburg.
6. Vatsuro, V.E. (2002) *Goticheskiy roman v Rossii* [Gothic novel in Russia]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie.
7. Tamarchenko, N.D. (2008) *Goticheskaya traditsiya v russkoy literature* [Gothic tradition in Russian literature]. Moscow: Russian State University for the Humanities.
8. Napsok, B.R. (2016) *Traditsiya literaturnoy "gotiki": genezis, estetika, zhanrovaya tipologiya i poetika* [The tradition of literary "Gothic": genesis, aesthetics, genre typology and poetics]. Philology Dr. Diss. Krasnodar.
9. Townshend, D. & Wright, A. (eds) (2014) *Ann Radcliffe, Romanticism and the Gothic*. New York: Cambridge University Press.
10. Radcliffe, A. (1826) On the Supernatural in Poetry. *New Monthly Magazine*. 16.
11. Punter, D. (1996) *The Literature of Terror*. Vol. 1. New York: Longman.
12. Smith, A. (2015) Radcliffe's Aesthetics: Or, The Problem with Burke and Lewis. *Women's Writing*. 22 (3). pp. 317–330.
13. Miles, R. (1995) *Ann Radcliffe: The Great Enchantress*. Manchester; New York: Manchester University Press.

14. Pries, Ch. (ed.) (1989) *Das Erhabene: Zwischen Grenzerfahrung und Groessenwahn*. Weinheim: VHC, Acta Humaniora.
15. Hughes, W., Punter, D., Smith, A. & Chichester, W. (eds) (2015) *The Encyclopedia of the Gothic*. Sussex: Wiley Blackwell.
16. Mayhew, R.J. (2003) Gothic Trajectories: Latitudinarian Theology and the Novels of Ann Radcliffe. *Eighteenth Century Fiction*. 15. pp. 583–613.
17. Burke, E. (1979) *Filosofskoe issledovanie o proiskhozhdenii nashikh idey vozvyshennogo i prekrasnogo* [A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful]. Translated from English by E.S. Lagutin. Moscow: Iskusstvo.
18. Kant, I. (1994) *Kritika sposobnosti suzhdeniya* [Critique of Judgment]. Translated from German. Moscow: Iskusstvo.
19. Schiller, F. (1957) *Sobranie sochineniy: v 7 t.* [Collected works: in 7 volumes]. Vol. 6. Translated from German. Moscow: Khudozhestvennaya literatura.
20. Narskiy, I.S. (ed.) (1982) *Iz istorii angliyskoy estetiki 18 veka: Pop. Addison. Dzherard. Rid* [From the history of English aesthetics of the 18th century: Pop. Addison. Gerard. Reid]. Translated from English by A.L. Subbotin, E.S. Lagutin, N. Vitt & E.Yu. Dement'eva. Moscow: Iskusstvo.
21. Radcliffe, A. (2011) *Ital'yanets, ili Ispovedal'nya kayushchikhsya, oblachennykh v chernoe* [The Italian, or the Confessional of the Black Penitents]. Translated from English by L.Yu. Brilova & S.L. Sukharev. Saint Petersburg: Azbuka.
22. Radcliffe, A. (2010) *Udol'fskie tayny* [The Mysteries of Udolpho]. Translated from English by A. Gay. Saint Petersburg: Azbuka.
23. Howells, C.A. (2014 (1978)) *Love, Mystery and Misery: Feeling in Gothic Fiction*. London; New York, etc.: Bloomsbury Academic.
24. Bauer, G. (2016) *Houses, Secrets, and the Closet: Locating Masculinities from the Gothic Novel to Henry James*. Bielefeld: Transcript Verlag.
25. DiPlacidi, J. (2018) *Gothic incest: Gender, sexuality and transgression*. Manchester: Manchester University Press.
26. Decker, G.G. (2005) *The Fictions of Romantic Tourism: Radcliffe, Scott, and Mary Shelley*. Stanford, California: Stanford University Press.
27. Raškauskienė, A. (2009) *Gothic Fiction: The Beginnings*. Kaunas: Vytauto Didžiojo universitetas.
28. Foucault, M. (2002) *Intellektualy i vlast': Izbrannye politicheskie stat'i, vystupleniya i interv'yū* [dits et écrits: articles politiques, conférences, interviews]. Part 1. Translated from French by S.Ch. Ofertas. Moscow: Praksis.
29. Castle, T. (1995) *The female thermometer: eighteenth-century culture and the invention of the uncanny*. Oxford; New York, etc.: Oxford University Press.
30. Yampol'skiy, M.B. (2007) *Tkach i vizioner: ocherki istorii reprezentatsii, ili O material'nom i ideal'nom v kul'ture* [The Weaver and the Visionary: Essays on the History of Representation, or About the Material and the Ideal in Culture]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie.
31. Radcliffe, A. (1999) *Roman v lesu* [The romance of the forest]. Translated from English by E. Malykhina. Moscow: Ladomir.
32. Copley, S. & Garside, P. (1994) *The Politics of the Picturesque: Literature, Landscape and Aesthetics Since 1770*. Cambridge; New York etc: Cambridge University Press.
33. Underwood, T. (2002) Romantic Historicism and the Afterlife. *PMLA*. 117. pp. 237–251.
34. Zalomkina, G.V. (2011) *Goticheskiy mif kak literaturnyy fenomen* [Gothic myth as a literary phenomenon]. Abstract of Philology Dr. Diss. Samara.
35. Botting, F. (1996) *Gothic*. London; New York: Routledge.
36. Kosofsky Sedgwick, E. (1981) The Character in the Veil: Imagery of the Surface in the Gothic Novel. *PMLA*. 96 (2). pp. 255–270.

37. Kristeva, J. (2003) *Sily uzhasa: esse ob otvrashchenii* [Powers of horror] Translated from French by A. Kostikova. Saint Petersburg: Aleteyya.

Информация об авторе:

Максимов Б.А. – канд. филол. наук, ст. науч. сотр. лаборатории по изучению зарубежной печати факультета журналистики Московского государственного университета им. М.В. Ломоносова (Москва, Россия). E-mail: esprit25@rambler.ru

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Information about the author:

B.A. Maximov, Cand. Sci. (Philology), senior researcher, Lomonosov Moscow State University (Moscow, Russian Federation). E-mail: esprit25@rambler.ru

The author declares no conflicts of interests.

*Статья поступила в редакцию 18.06.2021;
одобрена после рецензирования 17.09.2021; принята к публикации 22.04.2022.*

*The article was submitted 18.06.2021;
approved after reviewing 17.09.2021; accepted for publication 22.04.2022.*