

Н.В.Водолажченко

ОСОБЕННОСТИ ПРОСТРАНСТВЕННОЙ ДОМИНАНТЫ В ГОТИЧЕСКОЙ НОВЕЛЛЕ ЛЕ ФАНЮ «КОМНАТА В ГОСТИНИЦЕ “ЛЕТЯЩИЙ ДРАКОН”»

Гуманитарный институт НовГУ

The features of the spatial organization of Le Fanu Gothic short story "The Room in Hotel "Flying Dragon" are studied in the given article. It is shown, how the writer uses cliché of Gothic space for realization of an adventure plot and as, on the contrary, adventurous topos become a scenic platform for awful events.

В готической новеллистике ирландского писателя Джозефа Шеридана Ле Фаню (1814 — 1873) нашли отражение все основные эстетические тенденции его времени: завороченность иррациональным, пристальное внимание к пограничным состояниям сознания и обостренному восприятию действительности. Джек Салливан отмечает, что герои произведений Ле Фаню всегда сталкиваются с мрачным иррациональным, но для писателя важно не само видение, реальное или плод галлюцинаций, а то, как это inferнальное воспринимается героем. Его цель — понять, как соотносятся разум и телесная оболочка человека, и возможно ли, воздействуя на тело, подчинить душу [1].

Последние годы своей жизни Ле Фаню посвятил в основном историям о сверхъестественном. Цикл «В зеркале отуманенном», опубликованный в 1872 г., оказался последним прижизненным сборником новелл писателя. В него собраны пять произведений, созданных автором в разное время. Четвертая новелла цикла «Комната в гостинице “Летящий дракон”» являет собой интересный пример использования наиболее ярких элементов классической готики для создания авантюрно-приключенческого повествования по модели *romanse*.

Главный герой новеллы некий англичанин Ричард Беккет в мемуарной форме описывает испытания, выпавшие на его долю в юности. Летом 1815 года двадцатитрехлетний дворянин спешит покорить Париж, куда его зовет якобы «жажда познания». Однако истинная цель его пребывания в столице Франции — желание выиграть состояние в столичных игорных домах. Будучи неискушенным в делах любви, Беккет попадает в умело расставленные шайкой мошенников сети. В их планы входит завладеть тридцатью тысячами фунтов, которыми располагает герой, и при этом отвести все подозрения от себя. Мошенники неоднократно прибегают к использованию некоего психотропного средства, действие которого парализует все процессы жизнедеятельности молодого человека, не затрагивая его сознания.

В рамках цикла «В зеркале отуманенном» Ле Фаню использует лаконичные названия, которые указывают либо на inferнального преследователя («Давний знакомый», «Кармила»), либо на его жертву («Судья Харботтл»), либо на средство, способствующее появлению сверхъестественного («Зеленый чай»). Название же рассматриваемого произведения

фокусирует внимание читателя на топосе, который имеет ключевое значение для формирования авантюрно-приключенческого сюжета новеллы. Следует отметить, что непосредственное описание этого анонсированного заглавием пространства читатель найдет лишь в середине произведения (в главе 15): «Просторная, обшитая дубом спальня на втором этаже, крайняя в правом крыле, окно выходит в парк» [2].

Курс на акцентуацию многочисленных и разнообразных топосов новеллы продолжают подзаголовки отдельных глав. В них представлены два пространственных типа, взаимодействующих в произведении, — готический и авантюрный. К первой группе можно отнести замковый комплекс де ла Карк, а также расположенные в его окрестностях сельскую гостиницу «Летящий дракон» и сельское кладбище, ко второй — придорожную гостиницу «Прекрасная звезда» и Версальский дворец.

Для создания таинственной интригующей атмосферы Ле Фаню заимствует из классической готики ее центральный топос — родовый замок. В данном случае таким топосом становится Шато де ла Карк, родовое гнездо Николаса де ла Марка графа де Сент-Алира, главаря банды изобретательных грабителей. В пределах этого пространства разрабатывается и осуществляется ужасный заговор. Мрачный ореол замка соотносится с мрачной репутацией его владельца.

Шато де ла Карк — это замок в пригороде Парижа с многочисленными круглыми башнями в готическом стиле; он окружен парком, обнесенным увитой плющом стеной. Именно парковая часть комплекса привлекает наибольшее внимание, поскольку оказывается оваянной ореолом таинственности.

При формировании паркового пространства автор использует особый «геометрический» принцип сочетания квадрата и круга. Его можно обнаружить в описании той части парка, где происходят встречи Беккета с лжеграфиней де Сент-Алир: «Роща несколько расступалась в середине, и на откывшемся месте стояло сооружение наподобие греческих: то ли маленький храм, то ли алтарь, со статуей внутри; кругом его обегала лестница в несколько ступенек <...> Луна проглядывала сквозь дрожащую листву деревьев, и в ее неверном свете струи фонтана, питавшегося от больших прудов позади замка, мерцали алмазным дождем и падали с

неумолчным тихим звоном в широкую мраморную чашу. Явные признаки запущенности и разрушения делали всю картину лишь милее и печальнее» (451). Полагаем, что подобная пространственная организация глубоко символична: квадрат пространства храма, вписанный в круг паркового комплекса, актуализирует символику «квадратуры круга». «Квадратура круга — это символ проблемы, которую невозможно решить» [3].

Как мы отмечали ранее, родовой замок графа де Сент-Алира оказывается не единственным зданием, элементы архитектуры которого у Ле Фаню соответствуют классической готике. Сельская гостиница «Летящий дракон», расположенная в непосредственной близости от замка, некогда являлась составной частью его паркового комплекса. Форма крыши левого крыла гостиницы напоминает колпак эльфа или феи. К этому специфическому образу будет повторно привлечено внимание читателя в заголовке «Ведьмовской колпак» к главе 20 новеллы, в которой Беккет осуществляет вылазку в графские владения.

Упоминаемая же в описании остроконечная готическая башенка представляет собой значимый архитектурный элемент, связывающий в сознании читателя несколько пространственных объектов: оба здания, а также площадь в маленьком провинциальном французском городке. Заметим, что именно в башенке гостиницы Ле Фаню прячет потайной ход с винтовой лестницей, ведущий в комнату Беккета: «Правый угол комнаты был как бы срезан, и дубовая обшивка несколько отходила от стены. Присмотревшись, я нажал на одну из дощечек, она отошла в сторону, и под нею обнаружилась замочная скважина. Я (Беккет. — *Н.В.*) убрал палец, и дощечка, спружинив, отскочила на свое место <...> Таким же образом обнаружил я еще одну скважину, точно под первой. К обоим замкам подходил маленький ключик на одном конце. Мне пришлось несколько раз с силой налечь на него; наконец он повернулся, скрытая в обшивке дверь подалась; и за нею показалась полоска голой стены и узкий сводчатый проход, уводивший в толщу каменной кладки; чуть подалее увидел я винтовую лестницу» (465).

Ле Фаню использует в новелле не одно потайное пространство, скрытое от посторонних глаз. В полуразрушенной кладбищенской часовне (глава 18 «Кладбище»), находящейся вблизи Шато де ла Карк, Беккет к своему немалому удивлению также обнаруживает секретную комнату: «В тот же миг она (графиня. — *Н.В.*) скользнула за дверь во внутренней мраморной перегородке, подле которой мы (Беккет и графиня. — *Н.В.*) стояли; за дверью находилась маленькая комната без потолка, величиною не более жертвенника, окно ее густо заплетено было плющом, и сквозь листву едва ли пробивался хоть один луч света» [6].

Однако под сенью готических сводов и парковых лип и каштанов прячется обман, а опасность, подстерегающая героя, имеет отнюдь не infernalную природу. В пределах «готических» топосов замка и сельской гостиницы в действительности разворачи-

вается ловкая афера. Таким образом, готика здесь служит исключительно авантюрным целям.

Автор последовательно формирует общее авантюрное пространство новеллы, и первым авантюрным топосом на пути Беккета оказывается природо-рожная гостиница «Прекрасная звезда». В этой гостинице получает продолжение знакомство главного героя с супружеской четой де Сент-Алир. Беккет ищет встречи с прекрасной графиней и пытается разузнать что-нибудь о даме своего сердца у слуг. Волею судьбы ему выпадает шанс встать на защиту графа, и молодой дворянин вступает в поединок с полковником Гаярдом.

Наряду с мрачными, плохо освещенными пейзажами провинциального городка и столичного предместья Ле Фаню вводит в повествование описание Версаля, который стал в сознании целых поколений синонимом земного рая. Тонкий художественный вкус, с которым возведен дворец, являлся эталоном для архитекторов многих столетий. Итальянские барочные сады послужили прообразами для регулярно-строительного замысла, связавшего одной магистралью дворец и парк, так что ему подчинялись другие элементы» [4].

Ричард Беккет прибывает во дворец на костюмированный бал, кульминацией которого становится сцена встречи с Великим Конфу (оракулом). Предсказание оракула является наиболее эффектной мистификацией новеллы. Мошенники, ловко проникая в аристократические круги французского общества того времени, мастерски воссоздают таинственную атмосферу спиритического сеанса, популярного времяпрепровождения европейской знати. Искусно манипулируя сознанием молодого английского дворянина, шайка привлекает его ярким антуражем и ореолом волшебства: «В одном из салонов повстречались мне золоченые носилки, или, вернее, китайский паланкин, убранный с кричащей пышностью, принятой в Небесной империи. Его несли на золоченых шестах четыре разодетых китайца; еще один, с палочкой в руке, шествовал впереди, другой позади, а сбоку двигался худощавый, небольшого роста человек с окладистой бородою и в высокой феске, в каких обыкновенно изображают дервишей. Его ниспадающее с плеч пестрейшее одеяние было расшито золотыми и черными иероглифами; талию перехватывал широкий золотой пояс, на котором проступали красные и черные знаки — по всей вероятности, каббалистические» (435).

Подчеркивая иллюзорную природу ситуации, Ле Фаню опять формирует пространство на основе сочетания геометрических фигур четырехугольника и круга, при этом усложняя его. В центр строгого четырехугольного пространства дворцового салона писатель помещает также прямоугольный золоченый китайский паланкин оракула. Вслед за этим вокруг него начинают образовываться круги: вначале из танцующей свиты, сопровождающей вельможу, а затем второе кольцо создает аплодирующая французская публика. По ходу действия новеллы круг танцующих исчезает. Однако Ричард Беккет, граф де Сент-Алир и его со-

общник маркиз, подойдя к носилкам для общения с колдуном, формируют его вновь: «We three approached, together, the side of the palanquin at which the black-bearded magician stood <...> The count, in his mask and domino, moved along stiffly with us towards the palanquin. A clear circle was maintained by the Chinese attendants, and the spectators crowded around in a ring. One of these men – he who with a gilded wand had preceded the procession – advanced, extending his empty hand, palm upward <...> The count placed a piece of money in his hand; and I and the marquis were each called on in turns to do likewise as we entered the circle» [5].

В данном случае мы можем наблюдать расширение семантики английской лексемы «circle», которой автор обозначает не только геометрическую фигуру, но и, вероятно, некий магический круг, обычно создаваемый для того, чтобы открылся канал общения с духами. Более того, главы произведения, повествующие о псевдопророке, формируют внутри новеллы композиционный круг, который символически дублирует вектор движения Беккета по Версальскому дворцу. Этот загадочный персонаж впервые появляется в двенадцатой главе «Колдун», а комментарий к произошедшим событиям помещается спустя пять глав, когда Том Уистлуик, английский приятель Беккета, излагает ему все возможные рациональные объяснения появления покойника в паланкине после бала.

Движение же Беккета по анфиладе парадных залов — это также движение по кругу. Обойдя дворцовые покои, он возвращается в исходную точку: из Большой Зеркальной галереи по залам Версаля он перемещается в Салон Аполлона, а затем вновь в Зеркальный зал. Множественность проекций зеркал этой знаменитой галереи создает впечатление, что маски повсюду, и это есть реальная картина, отражающая состояние и нравы высшего света во французском обществе посленаполеоновской Франции. Полагаем, что именно в силу экстраординарных физических свойств пространства Зеркальной галереи автор избирает Вер-

саль местом для самой искусной мистификации — встречи Беккета с колдуном.

Данный эпизод вскрывает двойственную природу зеркального образа. С одной стороны, «почти всюду зеркала связаны с магией и особенно с предсказаниями, так как считалось, что они могут отражать прошлое и будущее, так же как и настоящее» [6]. С другой стороны, зеркало, порождающее множественность проекций, в данном случае становится неотъемлемым элементом авантюристичности, инструментом, с помощью которого мошенники создают иллюзию присутствия инфернальных сил.

Таким образом, в рассматриваемом произведении Ле Фаню не только поочередно представляет, но и совмещает два типа пространства: в центр авантюрического пространства королевского дворца автор помещает мрачный готический паланкин, тогда как в классическом для литературной готики родовом замке реализуется ужасающий преступный план. Подобная пространственная организация новеллы позволяет использовать наиболее яркие и узнаваемые поэтологические черты готического жанра при создании авантюрно-приключенческого повествования по модели *romance*.

1. Sullivan J. *Elegant Nightmares: The English Ghost Story from Le Fanu to Blackwood*. Athens (Ohio): Ohio University Press, 1978. P.2.
2. Ле Фаню Дж.Ш. «Комната в гостинице “Летающий дракон”» // Ле Фаню Дж.Ш. Дядя Сайлас: Роман; В зеркале отуманенном: Сб. рассказов / Пер. с англ. М.: Ладомир, 2004. С.446. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте с указанием страницы.
3. Башко Л.С., Гордиенко А.Н., Гордиенко А.Н. *Энциклопедия символов*. М.: Эксмо, 2007. С.234.
4. Парки. Сады / Ред. группа: М.Аксенова, Т.Евсеева. М.: Мир энциклопедий Аванта+, 2007. С.91.
5. Le Fanu J.Sh. *The Room in le Dragon Volant* // Le Fanu J.Sh. *In a Glass Darkly*. Wordsworth Classics, 1995. P.146.
6. Тресиддер Дж. *Словарь символов*. М.: Фаис-ПРЕСС, 1999. С.112.