

ПОДХОДЫ К ПОНИМАНИЮ ГОТИЧЕСКОГО МИФА

Литературная готика проявляет родство с мифом в фантастичности мировосприятия, в роли, которую она играет в коллективном сознании, в мотивах и темах, особенно в специфически доминантной разработке темы смерти как проницаемой в обе стороны границы. Основываясь на имманентных ей базовых мифологических моделях, готика формирует свой собственный дискурс — его обоснованно можно называть готическим мифом. Одним из ключевых свойств готического мифа выступает мерцание границы между вымыслом и действительностью.

Ключевые слова: готика, бинарная оппозиция, коллективное сознание, метадискурс, миф, смерть, средневековье, Х. Уолпол.

Словосочетание «готический миф» не обладает терминологической четкостью, но, как представляется, обладает потенциалом такую четкость обрести. Цель настоящей статьи — наметить возможности взгляда на специфический феномен литературной готики как на систему, во многом обладающую свойствами мифа.

Многоуровневое родство литературной готики с мифом представляется важным, но пока не получившим сколько-нибудь обособленного и подробного рассмотрения аспектом. В целом понятие мифа, которым мы намереваемся оперировать, подразумевает специфический способ мышления, находящий выражение в характерной образности и особых приемах построения текста. С помощью мифа — «древнейшего способа концепирования окружающей действительности и человеческой сущности» [2, с. 5] — первобытная коллективная фантазия создавала синкретические образные модели мира. После распада синкретичности и утраты сакральности эти модели дали основу в том числе и художественного мышления, миф явился «главным источником повествования» [2, с. 8] как фольклорного, так и — в дальнейшем — литературного. Мы постараемся доказать, что литературная готика демонстрирует близость системе мифа, какой она сформировалась на протяжении веков и вошла в современную культуру — со специфическими мировосприятием и средствами выражения.

Эта близость возникла, как представляется, прежде всего из установки Х. Уолпола, основателя литературной готики, на воспроизведение средневекового сознания, в очень большой степени мифологичного в смысле веры в «чудеса, призраки, колдовские чары, вещие сны и прочие сверхъестественные явления» [4, с. 8], то есть безоговорочное принятие реальности христианской мифологии и ее наиболее страшной части — демонологии: «Вера во всякого рода необычайности была настолько устойчива в те мрачные века, что любой сочинитель, который бы избегал упоминания о них, уклонился бы от правды в изображении нравов эпохи» [4, с. 8].

В условиях начинающегося упадка традиционных мифологических сюжетов, которым был отмечен XVIII век [2, с. 12], с одной стороны, и наступающего сугубого

* © Заломкина Г.В., 2010

Заломкина Галина Вениаминовна (zalomka@gmail.com), кафедра русской и зарубежной литературы Самарского государственного университета, 443011, Россия, г. Самара, ул. Акад. Павлова, 1.

интереса к мифу романтиков — с другой, литературная готика, пытаясь возратить читателю миф, черпает в нем основу своей поэтики. Рассмотрим несколько наиболее наглядных свидетельств этого.

Прежде всего, необходимо отметить фантастичность картины мира, которую выстраивает готика. Процессу познания человеком мира свойственна последовательная смена «версий реальности», где постоянно чередуются допущения, проверки, принятия, отмены представлений об окружающем мире. В мифе всегда присутствуют иррациональные, мистические допущения и объяснения явлений окружающего мира, призванные как можно полнее объяснить даже то, что при ограниченном познавательном аппарате объяснению не поддается (или хотя бы примириться с таковым): «Миф исключает необъяснимые события и неразрешимые коллизии. <...> Миф объясняет мир так, чтобы универсальная гармония не была поколеблена» [2, с. 31]. В мифе даже самые чудесные версии реальности сугубо правдоподобны для их носителей. Это ключевое свойство, которое М.И. Стеблин-Каменский, например, ставит в основу определения мифа как «повествования, которое там, где оно возникло и бытовало, принималось за правду, как бы оно ни было неправдоподобно» [3, с. 4]. Литературная готика воспроизводит мифологический способ восприятия действительности.

«Замок Отранто» Уолпола заложил основу и еще одной специфической черте готической поэтики — восприятию прошлого как всевластного по отношению к настоящему: узурпация замка предком Манфреда наложила проклятие на всех потомков и привела к краху рода. Мотив проявления событий прошлого в настоящем и ошутимого их влияния на судьбы персонажей — один из стрелевых в готике. Представляется, что подобный взгляд на прошлое примечательно родствен концепции «первичного мифического времени» — «времени предков, культурных героев, от которого все зависит. <...> В более поздних мифах и эпосе мифическое время превращается в золотой век или героическое время» [2, с. 26]. Как и для романтизма в целом, для готики золотым веком оказываются средние века, но, в отличие от йенских идеологов «золотого средневековья», она не снимает мрачность средневековья полностью, частично сохраняет ощущение некоей опасности европейского прошлого, эта опасность реализуется в неблагоприятных поступках эпических, но диких предков. В результате возникает характерная исключительно для литературной готики концепция средневекового прошлого, воспринятого как первичное — основополагающее — мифическое время, действующие лица которого определяют жизнь потомков преимущественно отрицательно заряженными деяниями.

Базовой точкой связи готической поэтики с мифом нам представляется тема смерти.

Исследуя коренные основания возникновения мифа, С.З. Агранович и И.В. Саморукова говорят о фундаментальной ассиметричной бинарности человеческого сознания, обусловленной строением мозга. Миф возникает как попытка гармонизировать не только картину мира (по Мелетинскому), но и принципы его восприятия, по возможности уравновесив оппозиции, имманентные человеческому мышлению «за счет третьего — явления медиации», которая и становится «сюжетом» мифа — «контактом внутри элементов двучлена». «Лежащие в основе мифа бинарные структуры одновременно противостоят и уподобляются друг другу» [1, с. 18–20].

В одной из фундаментальных антиномий мифа «живое-мертвое» «мир смерти во многом (не во всем) строится по подобию мира живых. <...> Герой, пересекающий границу миров, может притвориться мертвецом, а мертвец прикинуться живым» [1, с. 20]. Можно сказать, что гармонизирующая медиация возникает как возможность проницаемости границы между жизнью и смертью, причем в обе стороны. Архаическое сознание, породившее миф, мыслит границу жизни и смерти как проницаемую в обе стороны, поскольку такое представление гораздо проще дается человеческому

разуму, чем полное окончание существования после смерти или хотя бы необратимость перехода. Первобытное сознание уравнивало сон, обморок и смерть, и поскольку сон и обморок кончались возвращением к жизни, смерть воспринималась как более длительное, но также конечное путешествие за пределы наличного мира.

Смерть — одна из главных тем литературной готики. Корал Хауэлз говорит о «готической очарованности смертью» [10, р. 231], причем очарованность эта в корне тревожна, и с психологической и с религиозной точки зрения смерть — величайшая тайна из всех, с какими сталкивается готический персонаж.

Литературная готика пристально рассматривает смерть как границу — что важно — с обеих сторон: и с точки зрения приближения к смерти живущего, и с точки зрения умершего (в том или ином смысле), так или иначе возвращающегося в жизнь. В готике обнаруживается *взгляд за смертельный предел* и *взгляд из-за смертельного предела*. Мотив призрака, то есть гостя из смерти, ставший главным маркером готики в массовом сознании, наиболее нагляден в этом отношении. Далее: не только в «Монахе» и «Мельмоте», но и в «Ватек» Бэкфорда, «Дракуле» Стокера важной сюжетной составляющей становится исследование посмертной судьбы героя-грешника, продавшего душу дьяволу. В романе М. Шелли ученый Франкенштейн возвращает в жизнь мертвую плоть. В рассказе Э. По «Случай с господином Вольдемаром» описывается эксперимент по удержанию умирающего человека на границе, в состоянии «не-жизни» и «не-тления».

Явление литературы, которое зародилось в конце XVIII в. как специфический жанр, изначально содержавший некоторые ключевые свойства мифа, постепенно возвращало свою собственную мифологическую систему. В западном литературоведении обозначился подход, который называет ее *готическим мифом*, что нам представляется вполне оправданным. Разберемся в основаниях и содержании этого именованного.

О. Шпенглер в «Закате Европы» использует словосочетание «готический миф» применительно к мироощущению раннесредневековых христиан, и смысл, который он в него вкладывает, вполне согласуется с восприятием того же исторического периода Уолполом и романтиками.

Шпенглер говорит о формировании к XI веку «неслыханно нового» типа веры — «готической религии», ознаменовавшей формирование нового типа самоощущения человека в мире — «магической души»: «Мифический мир, выстраивающийся теперь вокруг этой юной души, эта цельность силы, воли и направления, рассматриваемых в свете прасимвола бесконечности, колоссальная устремленная вдаль деятельность, бездны внезапно раскрывающихся ужаса и блаженства» [5, с. 299]. Неразделимость ужаса и блаженства — основополагающее свойство готической религии, в ней «Миф Марии и миф Дьявола оформлялись вместе, и друг без друга они не могли бы существовать»: «Между тем как улыбающаяся Мария во всей своей красоте и милосердии восседает там, наверху, на своем троне, на заднем плане находится иной мир: он властвует повсюду, и в природе, и в человечестве, сея зло, бурю, разрушая, соблазняя, — это есть царство Дьявола. Он пронизывает все создание и подстерегает повсюду. Царство это образовано целым полчищем кобольдов, ведьмаков, ведьм, оборотней, причем все они имеют человеческий облик» [5, с. 300].

Инициированный Уолполом литературный интерес к готической душе разрабатывает и отмеченное Шпенглером «наряду с мифом о Марии и мифом о дьяволе третье великое творение готики», которое «раскрывает последние тайны души этой культуры и тем самым обособляет ее от всех других». Это «фаустовское прототайнство покаяния», в котором «заложена идея личности. Это неправда, что ее открыло Возрождение. Оно лишь придало ей блестящую и плотскую редакцию, так что всякий вдруг сделался способным на то, чтобы ее заметить. Родилась же эта идея с готикой: она

есть ее глубиннейшая принадлежность, абсолютно тождественная с готическим духом. Ибо это покаяние всякий осуществляет лишь для себя самого» [5, с. 305]. Проблема покаяния начиная с героя «Замка Отранто» Манфреда становится ключевой для грешных персонажей готического романа — неправедных монахов Амбросио и Монтони, доктора Франкенштейна, душепродавца Мельмота.

Идея личности, зарождавшаяся, по мысли Шпенглера, в готическом средневековье, для XVIII века была сугубо актуальной, она-то и придавала своевременность и многомерность эксперименту Уолпола, в котором коллективное сознание мифа парадоксально взращивало проблематику личностного сознания индивидуума. Продуктивное существование подобного парадокса у Уолпола и его последователей обеспечено иронично-игровым отношением к средневековому мировосприятию.

Шпенглер говорит о готическом мифе как о «внутреннем» феномене — своеобразном мировосприятии, присущем средним векам. Взгляд на средневековое прошлое извне также обозначается некоторыми исследователями с помощью этого понятия, поскольку в основе такого взгляда лежат механизмы мифологического мышления, противоположные научно-историческим. Подобное восприятие равным образом повлияло на поэтику готического романа.

Еще в елизаветинскую эпоху зародился «миф о готическом происхождении», как его обозначает М. Мадофф [11]: этот миф конструирует идеальное прошлое — «первичное время». Исторические и географические рамки эпохи готов, как она воспринималась в интересующий нас период конца XVIII века (то есть до появления исторических исследований вопроса), весьма широки — к ним относили германцев, норманнов, британцев, саксов, даже арабов и мавров [8], воспринимая их как основателей европейской цивилизации, как предков, наделенных полным набором превосходных качеств. Они представлялись благородными, непокорными, свободолюбивыми, воинственными, энергичными, физически крепкими, достаточно просвещенными, интеллектуально и морально превосходящими представителей римской цивилизации [11, р. 29].

Заметим, что подобное восприятие средневековых предков не было всеобщим, наряду с апологетическим присутствовало и упомянутое выше осуждающее отношение к «готическому наследию», которое рисовало этот период несколько иначе. Оба подхода — и позитивный и негативный — работали на создание притягательного мифа, поскольку отрицательные свойства оказывались такими же манящими, как и положительные. «С одной стороны, это была воображаемая эпоха, которая превосходила XVIII век в утонченности манер, рыцарстве, целомудрии, общественной стабильности, должной иерархичности, великолепии и религиозности. С другой стороны, материальная необеспеченность, тирания, суеверия и немотивированная жестокость темных времен предков были мощным источником страха и очарования» [16, р. 30]. Уолпол создавал свою повесть полностью в русле подобных настроений: и рыцарство, целомудрие, и иерархичность, и религиозность, и деспотизм, и суеверия, и немотивированная жестокость, очевидно, разрабатываются как ключевые моменты его готического повествования.

Мы показали, в какой степени своеобразии готической поэтики связано с мифом как таковым и с мифом средневековой Европы в особенности. Представляется, что насыщенность этой связи позволяет говорить о своеобразном мифе как поэтической и мировоззренческой системе, сложившемся в литературной готике. Наиболее подходящим словосочетанием для его обозначения, конечно, будет словосочетание «готический миф»: во-первых, оно точно отражает суть феномена, во-вторых, уже употребляется в литературе по вопросу. Рассмотрим терминологические возможности этого словосочетания и обозначим ключевые составляющие литературного готического мифа.

В существующей научной литературе нам не удалось обнаружить терминологического обоснования или ясного определения литературного готического мифа. Это понятие употребляется как самоочевидное, но из-за отсутствия терминологической однозначности именуяющее несколько разные феномены. В работах М.К. Паттерсон-Торнберг «Чудовище в зеркале: гендер и сентиментальный / готический миф во «Франкенштейне»» [14] и А. Вильямс «Искусство тьмы: поэтика готики» [16] готическим мифом названа совокупность сложившихся в литературной готике представлений о социальном и психологическом взаимодействии полов, о распределении гендерных ролей. Поскольку «половой вопрос» – один из основополагающих для готики, его разработка, в меньшей степени социальная или аналитическая, в большей – эмоциональная и метафорическая, предстает именно как миф.

Под готическим мифом может подразумеваться один из фольклорных сюжетов, разрабатываемых готикой, прежде всего, миф о вампире, как, например, в работе Ш. Галлагер «Три ирландских романа девятнадцатого века, их готический миф и национальная литература: Чарльз Роберт Метьюин, Джозеф Шеридан Ле Фаню и Брэм Стокер» [7].

Понятие «готической мифологии» выводится из прямой и очевидной связи готики с первоначальными мифологическими структурами в работе Дж. Моргана. «Перестраивая готическую мифологию: детектив noir – фильмы ужасов 80-х». Он прослеживает, как современное киноискусство преобразует «традиционные готические архетипы», переосмысляет «вековые мифы, которые связаны с архаическим прошлым человечества». Как о типично готических Морган говорит о мотивах ритуала и «темных сторон карнавала», о сюжетной схеме мифологического поиска [12]. Базовая сюжетная модель поиска героем жизненно важных сведений или предметов в сложном и страшном пространстве замка – готический поиск (gothic quest) – позволяет и Т. Торнбергу рассматривать готический роман как миф [15].

Жоэль Прунно в книге «Готика и декаданс: непрерывность мифа и жанра в XIX веке в Великобритании и Франции» рассматривает готический миф как «дискурс одновременно эстетический, поэтический, идеологический – весьма обильный и поразительно насыщенный». Готический миф как дискурс XVIII – XIX веков, согласно мысли Прунно, выстраивался на основе сложившегося восприятия слова «готический» и нескольких мифологем. Прослеживая историю слова, Прунно приходит к выводу о его внутренней противоречивости и даже ошибочности. «Активное употребление прилагательного «готический», несмотря на его ошибочность, показывает, что мы находимся не в научном или техническом поле, но в сфере воображения, аффекта, грёз» [13, р. 41–42] – весьма близких мифу категорий.

Прунно считает, что дискурс готического искусства, каким он сформировался к XIX веку, полностью соответствует определению Роже Кайуа, которое он сформулировал, говоря о мифе Парижа: «Представление, имеющее достаточное влияние на воображение, чтобы его носители никогда не подвергали сомнению его истинность, полностью книжное, но при этом достаточно распространенное, чтобы стать составляющей коллективного сознания и вследствие этого иметь определенную силу принуждения» [6, р. 156].

Обратим внимание на один элемент из определения Кайуа: «полностью книжное представление» (representation <...> créée de toutes pieces par le livre»). Для первоначального, традиционного мифа это вовсе не свойственная черта, но она становится таковой для мифов читающего общества, поскольку именно книга оказывается одним из носителей и распространителей коллективного сознания. Готический роман, возникший в лоне мифологизирующего культа готической архитектуры, и стал одним из

таких мифов. Причем книжность в данном случае принимает специфические формы осознаваемой фикциональности, условно принимаемой за реальность, и обуславливает своеобразие феномена.

Ценным для понимания готического мифа представляется подход Ж. Ховард, предлагающей рассматривать готические романы как «метадискурсы, которые работают с первичными дискурсами и запечатлевают их ценности и способы провозглашения этих ценностей; результаты диалогического обмена или интертекстуального воздействия одного дискурса на другой составят реальность романа, пронизывая его на уровнях пространства, времени, сюжета, персонажей и рассказчика» [9, с. 45]. Логически развивая ее подход, мы полагаем вполне обоснованной возможность взглянуть на совокупность литературных произведений, причисляемых к готике, как на метадискурс, который складывается из многостороннего взаимодействия отдельных текстов.

В результате всего вышесказанного мы приходим к рабочему понятию, которое представляется обоснованным и перспективным: *Готический миф — наделенный специфическими чертами мифа метадискурс литературной готики, то есть совокупная динамика системы эстетических и идеологических особенностей всех уровней, свойственных кругу литературных произведений, происходящему от английского готического романа конца XVIII в.* Динамика возникает во взаимодействии отдельных литературных произведений, приводящем к диалогическому созвучию мотивов, тем, настроений.

Последняя из названных составляющих готического мифа требует отдельного пояснения. Мерцание границы между вымыслом и действительностью — основа мифологичности готики: допущение — хотя бы потенциальной — возможности мистических чудес, которые здравый смысл и повседневный опыт отрицают, возвращает читателю восприятие первобытного человека, жившего в мире непостижимых и потому всегда фантастических явлений. Но не только вымысел воздействует на восприятие реальности читателем литературной готики. Здравый смысл, знания и аналитические навыки реальной действительности придают готическому вымыслу характерную особенность, которая выше была обозначена как осознаваемая фикциональность, условно принимаемая за реальность. То есть, с одной стороны, читатель не может не осознавать, что все сверхъестественные явления и события в готическом романе выдуманы, с другой — «внутри» этой выдумки невероятные элементы получают полную читательскую веру.

Двойственность в аспекте достоверности / недостоверности, убедительности / неубедительности разрабатываемых в сюжете чудес возможна благодаря игровому характеру готической поэтики. Характерная для нее саморефлексия может принимать форму готовности посмеяться над собой, серьезность по отношению к ужасам оборачивается недоверчивой иронией, воссоздаваемое готикой средневековое мировосприятие так или иначе также осмысливается иронично. Фантастические допущения, на которых строится мир готики, оказываются под прицелом маркированно обдуманного взгляда, и в силу этого свойственное готике мифологическое мышление не просто воспроизводится в сюжете, но игровым образом цитируется: задаются близкие мифу условия мировосприятия — «правила игры», в которые читатель «входит», то есть соглашается на тотальность мифа в рамках художественного произведения.

Библиографический список

1. Агранович С.З., Саморукова И.В. Гармония — цель — гармония. М., 1997.
2. Мелетинский Е. От мифа к литературе // Теория мифа и историческая поэтика: курс лекций. М.: РГГУ, 2001.

3. Стеблин-Каменский М.И. Миф. Л.: Наука, 1976.
4. Уолпол Г. Замок Отранто // Фантастические повести. Л.: Наука, 1967. С. 5–103.
5. Шпенглер О. Закат Европы. М. 1998.
6. Caillois R. Le Mythe et l'homme. Paris: Gallimard, 1987.
7. Gallagher Sh.M. Three Nineteenth Century Irish Novelists, Their Gothic Myth and National Literature: Charles Robert Maturin, Joseph Sheridan Le Fanu, and Bram Stoker // Dissertation Abstracts International 65:1. Indiana: Indiana University of Pennsylvania, 2004.
8. Germann G. Gothic Revival in Europe and Britain: Sources, Influences and Ideas. Trans. Gerald Onn. Cambridge: Mass.: M.I.T. Press, 1972. Part. 1. Ch. 6.
9. Howard J. Reading gothic fiction: A Bakhtinian approach. Oxford: Oxford Clarendon press, 1994.
10. Howells C.A. The Gothic way of death in English fiction 1790-1820 // Gothic. Critical Concepts in Literary and Cultural Studies / ed.by F.Botting and D. Townshend. London and New York: Routledge, Taylor & Francis Group, 2004. V. I. P. 223–231.
11. Madoff M. The Useful Myth Of Gothic Ancestry // Gothic. Critical Concepts in Literary and Cultural Studies / ed. by F. Botting and D. Townshend. London; New York: Routledge, Taylor & Francis Group, 2004. V. I. P. 27–37.
12. Morgan J. Reconfiguring Gothic Mythology: The Film Noir – Horror Hybrid Films of the 1980s // Post Script, 2002. 21:3. P. 72–86.
13. Prunghaud J. Gothique et décadence: recherches sur la continuité d'un mythe et d'un genre au XIXe siècle en Grande-Bretagne et en France. Paris : H. Champion, 1997.
14. Patterson Thornburg M.K. The Monster in the Mirror: Gender and the Sentimental / Gothic Myth in Frankenstein. Ann Arbor: UMI Research Press, 1987.
15. Thornburg T.R. The quester and the castle – the Gothic novel as myth, with special reference to Bram Stoker's Dracula. Thesis (Ph. D.) Muncie: Ball State University, 1970.
16. Williams A. Art of Darkness: A Poetics of Gothic. Chicago; London: The University of Chicago Press, 1995.

*G.V. Zalomkina**

APPROACHES TO UNDERSTANDING OF THE GOTHIC MYTH

Literary Gothic demonstrates a kinship to myth in the fantastic nature of its worldview, in the role which it plays in the collective consciousness, in the motives and themes, especially in the specifically dominant development of the theme of death as a border penetrable in both directions. Resting on the immanent basic mythological models, literary Gothic forms its own discourse – it can soundly be called the Gothic myth. One of the key properties of the Gothic myth is the flickering of the border between fiction and reality.

Key words: gothic, binary opposition, collective consciousness, metadiscourse, myth, death, the Middle Ages, Walpole.

* *Zalomkina Galina Veniaminovna* (zalomka@gmail.com), the Dept. of Russian and Foreign Literature, Samara State University, Samara, 443011, Russia.