

УДК 82.0 (410)

**ЗЕРКАЛЬНЫЙ КОНЦЕПТ В СБОРНИКЕ ГОТИЧЕСКИХ НОВЕЛЛ ДЖ.Ш. ЛЕ ФАНИО «В ЗЕРКАЛЕ  
ОТУМАНЕННОМ»**

**Н.В.Водолажченко**

**THE MIRROR CONCEPT IN THE COLLECTION OF GOTHIC NOVELLAS BY J.SH. LE FANU “IN A  
GLASS DARKLY”**

**N.V.Vodolazhchenko**

*Гуманитарный институт НовГУ, nvodolazhchenko@mail.ru*

Статья посвящена исследованию разветвленной семантики зеркального концепта в творчестве ирландского писателя Дж.Ш. Ле Фаню. Показан процесс расширения традиционной семантики зеркала и авторское переосмысление данного концепта.

**Ключевые слова:** готическая новелла, Дж.Ш. Ле Фаню, зеркало

The article is devoted to the study of the diversified semantics of the mirror concept in the Gothic novellas by the Irish writer J.Sh. Le Fanu. It demonstrates the process of the expansion of the semantics of the mirror and the author's interpretation of the concept in question.

**Keywords:** a Gothic novella, J.Sh. Le Fanu, mirror

XVIII и XIX века стали для Англии эпохой промышленного переворота. В это время людям необходимо было адаптироваться к новой жизни в незнакомой индустриальной культуре. Наука здесь заменяла религию, а окружающая действительность трансформировалась гигантскими темпами [1]. Давно замечено, что обостренный интерес к запредельному, инферальному, мистическому возникает, как правило, в такие переломные, кризисные периоды развития общества и является откликом человеческого духа на тревожную, сумрачную, гнетущую атмосферу эпохи [2].

Уникальная историческая и экономическая ситуация, складывавшаяся на Туманном Альбионе в XIX веке, предопределила бурное развитие малой прозы. Особо отметим, что за столетие в английской литературе сложился целый пласт готической новеллистики, предназначенной для широкого круга читателей. При этом мы не относим ее безоговорочно к «массовой» литературе. В лучших своих образцах она, без сомнения, достойна называться художественно значимой. К таковым исследователи единодушно относят творческое наследие ирландского писателя Джозефа Шеридана Ле Фаню (1814—1873).

В готической новеллистике Ле Фаню нашли отражение все основные эстетические тенденции его времени: замороженность иррациональным, пристальное внимание к пограничным состояниям сознания и обостренному восприятию действительности. Дж.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 инферальное воспринимается героем. Его цель — понять, как соотносятся разум и телесная оболочка человека, и возможно ли, воздействуя на тело, подчинить душу [3].

Исследователи насчитывают разное количество готических новелл и рассказов, вышедших из-под пера ирландского писателя (от 22 до 43), и связано это с тем, что Ле Фаню некоторое время печатался анонимно, а затем под псевдонимом О'Брайен Костелло (O'Brien Costello). Литературоведами были предложены различные классификации малой прозы Ле Фаню. Во-первых, это истории, сюжеты которых были заимствованы из ирландского фольклора, например, сборник «Дух мадам Краул» и другие таинственные истории» (“Madam Crowl’s Ghost” and Other Stories). Во-вторых, так называемые «реалистичные рассказы о привидениях» (“realistic ghost stories”), среди них «Давний знакомый» (The Familiar) и «Судья Харботтл» (Mr Justice Harbottle). В-третьих, реалистичные рассказы, такие как «Злобный гость» (Evil Guest) [4].

Сборник новелл «В зеркале отуманенном» (In a Glass Darkly) публикуется Ле Фаню в 1872 году. В него входят пять произведений, написанных автором

в разные годы. Названием сборника стала несколько видоизмененная автором цитата из первого послания Коринфянам (13; 12): “For now we see through a glass darkly”. Апостол Павел, обращаясь к рассорившимся жителям Коринфа, говорит о силе Веры, Надежды и особенно Любви, без которых любое знание ничто. Когда человек смотрится в «тусклое зеркало», то только Любовь позволяет ему разглядеть нечто; и, если человеку ведома хотя бы частица знания, то далее он сможет познать все, включая самого себя. Интересно отметить, что другие английские авторы также аллегорично обращались к этим словам апостола Павла: например, Дж.Р.Ш.Лесли озаглавил свою готическую новеллу «Как бы в тусклом стекле» (As in a Glass Dimly) [5].

Необходимо также принять во внимание многозначность английской лексемы “glass”, которая может трактоваться как ‘стекло’ или ‘зеркало’. Следовательно, название становится глубоко символичным. Оно словно призвано подчеркнуть не только смутное представление человека о потустороннем мире, но и то, что зеркало помимо утилитарных, физических обретает и иные свойства. Этот предмет материальной культуры способен одновременно быть хрупким барьером между мирами и поверхностью, отражающей темную сторону человеческой природы [6].

Кроме того, встречающийся в названии сборника эпитет “darkly” также является многозначным. Спектр оттенков его значения в английском языке варьируется от ‘тусклого’ и ‘неясного’ к ‘загадочному’, ‘тайному’ и ‘секретному’.

Анонсированный в названии сборника зеркальный концепт далее будет широко представлен в новеллах цикла. В первую очередь он связывается автором непосредственно с самим инферальным и его магической природой, а также с подсознанием персонажей новелл. Зеркало, имеющее ряд различных проекций, становится своеобразной метафорой неоднозначности, сложности бытия, тогда как Зазеркалье символизирует подсознание героев. Однако в отдельных случаях границы трактовки зеркального образа значительно расширяются, и он, становясь инструментом мистификации, оказывается неотъемлемым элементом авантюрной, игровой стилистики произведения.

Следует заметить, что английские писатели традиционно проявляют интерес к зеркалу, копирующему реальную жизнь. Самый знаменитый в истории мировой литературы мир Зазеркалья тоже был создан англичанином. Л.Кэрролл искусно спроектировал художественное пространство для путешествия своей героини, утилизируя все особенности зеркальных метаморфоз.

На страницах рассматриваемого нами цикла зеркало как элемент внутреннего убранства помещения впервые встречается в центральной новелле «Судья Харботтл», которая разрушает единую времен-

ную цепь сборника. Четыре произведения повествуют о событиях конца восемнадцатого — начала девятнадцатого веков, тогда как описание последних двух лет жизни судьи Харботтла возвращает читателя в эпоху Просвещения. Судью «Его Величества при Суде по гражданским делам» преследует и доводит до самоубийства призрак человека, невинно осужденного им и отправленного на казнь.

Упомянутая нами выше особенность временного континуума новеллы оказывается характерной и для ее пространственного уровня. Традиционное готическое пространство Ле Фаню соединяет с обязательным бытоописательным компонентом просветительских романов. Основным местом действия становится родовое гнездо главного героя, его лондонский особняк: “People said it was built by Roger Harbottle, a Turkey merchant <...> It was built of dark-red brick, and the door and windows were faced with stone that had turned yellow with time. It receded some feet from the line of the other houses in the street” [7].

Построенное примерно за 100—150 лет до описываемых в новелле событий, здание казалось внушительным, но плохо освещенным для своих размеров. Такие элементы внутреннего декора дома, как арка, массивная лестница-колодец, камин и черный ход, перекликаются с неперемненными атрибутами классического готического топоса замка. Их функция заключается в создании необходимой атмосферы «тайны и ужаса». Полное запустение, в котором дом предстает в начале новеллы, лишь усиливает тревогу и страх.

Непосредственно интерьер особняка в Вестминстере вряд ли был бы способен вызвать интерес исследователя, если бы не единственный его атрибут достойный внимания. Этим элементом внутреннего декора является настенное зеркало, располагавшееся в кабинете судьи.

С.Мельшиор-Бонне, автор монографии об истории зеркал, так характеризует их использование в интерьерах эпохи Просвещения: «Зеркала в XVIII в. значительно изменили внешний вид предметов мебелировки и вид внутреннего убранства дома. Потребовалось некоторое время, чтобы привыкнуть к этим изменениям, ибо зеркала изменяли и взаимоотношения между пустыми и заполненными пространствами, нарушали уже установившееся и казавшееся незбылемым равновесие <...> Но вскоре люди осознали, что зеркала оживляют любые поверхности, вот почему зеркала стали вытеснять картины, гобелены и ковры...» [8]. Своим успехом в европейских гостиных зеркала в огромной степени обязаны Ж.-Б. Кольберу, который сумел переманить во Францию венецианских мастеров и наладить промышленное производство зеркал [9].

Еще «знаменитый врач и ученый Парацельс (1493—1541) считал, что поверхность зеркала служит своеобразным тоннелем, через который астральная информация может проникнуть в наш физический мир и повлиять на душевное состояние людей <...> С помощью зеркал может быть воспринята и осознана информация о событиях, удаленных как в пространстве <...>, так и во времени...» [10]. Очевидно, что и в

новелле «Судья Харботтл» зеркало служит неким порталом для inferнального мстителя. Призрак Льюиса Пайнвэка беспрепятственно оказывается в особняке своего обидчика благодаря этим «воротам».

В следующей новелле сборника «Комната в гостинице “Летящий дракон”» Ле Фаню кладет принцип зеркальности в основу повествования о злочлечениях молодого англичанина Беккета во Франции в июне 1815 года. Шайка грабителей во главе с графом де Сент-Алиром мечтает лишить главного героя имеющихся у него сбережений и жизни. Читатель наблюдает, как Беккет совершает один опрометчивый поступок за другим под влиянием чар лже-графини и некоего сильного психотропного средства.

Новелла изобилует детальными описаниями многочисленных классических готических и авантюрных топосов. Наряду с мрачными, плохо освещенными пейзажами провинциального городка и столичного предместья Ле Фаню приводит описание Версаля, самой знаменитой из королевских резиденций.

Ричард Беккет прибывает во дворец на костюмированный бал. Он поражен роскошью Версаля и великолепием французского дворянства. Утрачивая остатки бдительности молодой дворянин пытается разыскать среди аристократов, приглашенных на грандиозный маскарад, предмет своей страсти, графиню де Сент-Алир: “No more brilliant spectacle than that masked ball could be imagined. Among other salons and galleries thrown open was the enormous perspective of the Grand Galerie des Glaces, lighted up for the occasion with no less than four thousand wax candles, reflected and repeated by all the mirrors, so that the effect was almost dazzling” [7, с. 144].

Общеизвестно, что Зеркальная галерея является своеобразной визитной карточкой Версальского дворца. Одной стороной она выходит окнами в парк. «На противоположной стене 17 огромных зеркал имитируют повторяющиеся оконные проемы. В них отражаются позолота стен, роспись свода, фонтаны и аллеи парка, создавая иллюзию удвоенного бесконечного пространства» [11].

Авантюрная природа данной новеллы предполагает наличие разнообразных масок и личин, скрывающих подлинное лицо каждого персонажа и многократно повторяющихся благодаря различным зеркальным проекциям. Множественность проекций этих знаменитых зеркал создает у читателя впечатление, что маски повсюду. Зеркала словно призваны отражать подлинные нравы французской аристократии. Это позволяет предположить, что именно в силу уникальных оптических свойств внутреннего пространства Зеркальной галереи Ле Фаню избирает Версаль местом для самой искусной мистификации — встречи Беккета с лже-колдуном.

Данный эпизод позволяет вскрыть двойственную природу зеркального образа. С одной стороны, «почти повсюду зеркала связаны с магией и особенно с предсказаниями, так как считалось, что они могут отражать прошлое и будущее, так же как и настоящее» [12]. С другой стороны, зеркало, порождающее множественность проекций, в данном случае стано-

вится неотъемлемым элементом авантюриности, инструментом, с помощью которого мошенники создают иллюзию присутствия inferнальных сил. Более того, в произведении предстает значительное расширение семантики зеркала, которое становится не только инструментом, но и символом авантюриности.

Сказанное подтверждается двумя эпизодами, расположенными в начале и в конце новеллы и играющими немаловажную роль в развитии сюжета произведения. В первом эпизоде фигурирует зеркало на стене номера в придорожной гостинице «Прекрасная звезда», в котором Беккет видит прелестное отражение графини де Сент-Алир, пробуждающее страсть: “She placed herself before a little cabriolet-table which stood against the wall and from which rose a tall mirror in a tarnished frame. I might, indeed, have mistaken it for a picture, for it now reflected a half-length portrait of a singularly beautiful woman <...> The face was oval, melancholy, sweet. It had in it, nevertheless, a faint and indefinitely sensual quality also. Nothing could exceed the delicacy of its features, or the brilliancy of its tints. The eyes, indeed, were lowered, so that I could not see their colour; nothing but their long lashes, and delicate eyebrows <...> I never saw a living form so motionless — I gazed on a tinted statue” [7, с. 104].

Примечательно, что зеркальное отражение в этом эпизоде сначала отождествляется с живописным портретом, а затем — с «живой статуей». Таким образом, зеркальность вновь выступает как один из принципов организации повествования. В данном случае речь идет о принципе зеркального удвоения персонажной системы. Предполагаем, что образ зеркала-портрета является предуведомлением ситуации последней новеллы цикла, в которой важную роль будет играть старинный портрет, обладающий мистическими способностями.

Сравнение зеркального отражения графини со статуей переключается с образами двух статуй, мраморной и каменной, описанных в новелле. Мраморная статуя располагается в роще возле родового гнезда графа де Сент-Алира Шато де ла Карк, в то время как каменное изваяние является центром пейзажа небольшого провинциального французского городка, в котором останавливается Беккет по дороге в Париж, и где начинается поучительная история хитрого обмана: “I found myself in a little square, with about two high-gabled houses on each side, and a rude stone statue, worn by centuries of rain, on a pedestal in the centre of the pavement” [7, с. 122].

Однако в данном случае важной становится характеристика статуи, отраженная в эпитете «живая». С одной стороны, этот образ является метафорой каталептического состояния, в которое впадает Беккет под воздействием препарата. С другой стороны, образ «ожившей статуи» анонсирует магистральную для новеллы оппозицию живое / мертвое. Ю.М.Лотман пишет: «Статуя, портрет, отражения в воде, тень или отпечаток порождают разнообразные сюжеты вытеснения живого мертвым, раскрывающие сущность понятия “жизнь” в той или иной системе культуры» [13].

Второй интересующий нас эпизод помещается в главе 21, характерный заголовок которой — “I See

Three Men in a Mirror” — акцентирует важнейшую роль, отводимую зеркалу. В главе рассказывается, как англичанин посещает антикварную лавку в центре Парижа, расположенную в готической церкви. Перед тем как Беккету предстоит сделать последний шаг на пути к своей бесславной гибели, автор прибегает к тщетной попытке образумить молодого человека. Оставаясь незамеченным, он имеет возможность рассмотреть в зеркале отражения членов банды, которые, уединившись в дальнем помещении, не считают необходимым скрывать своих лиц:

“<...> Gradually I made my way to the farther end of it, where there was but one window with many panes, each with a bull’s-eye in it, and in the dirtiest possible state. When I reached the window, I turned about, and in a recess, standing at right angles with the side wall of the shop, was a large mirror in an old-fashioned dingy frame. Reflected in this I saw what in old houses I have heard termed an ‘alcove’, in which, among lumber, and various dusty articles hanging on the wall, there stood a table, at which three persons were seated, as it seemed to me, in earnest conversation” [7, с. 184].

Зеркало здесь помогает проникнуть за многослойные маски персонажей, увидеть их подлинные лица и тем самым проявляет еще одну грань своей разветвленной семантики — символ истины и мудрости [10, с. 14-17]. Данный предмет используется здесь автором в своей изначальной функции: «Свет мой, зеркальце, скажи, да всю правду доложи!»

Таким образом, в «Летающем драконе» зеркало становится полисемантическим символом. Традиционная символика этого предмета материальной культуры сочетается с авторской трактовкой зеркального изображения как символа авантюриности.

Однако зеркало «говорит» правду не только о членах банды грабителей, но и о самом Ричарде Беккете. Дважды перед встречей с графиней герой сам смотрит в зеркало. Именно зеркальное отражение предлагает читателю подлинный портрет дворянина. Этот молодой англичанин — беззаботный светский щеголь, «примеряющий» на себя роль рыцаря.

Заключительная новелла сборника, «Кармила», представляет собой историю очередной реинкарнации вампира графини Карнштайн. Её юная жертва Лора не подозревает, кого именно она пригласила погостить в своем замке.

Любое зеркало могло бы также поведать обитателям замка об истинной природе поселившегося с ними под одной крышей зла. Как известно, вампиры не отражаются в зеркалах. Ле Фаню же предусмотрительно не размещает никаких зеркал в интерьерах замка. Однако писатель переносит отражающие свойства зеркала на отреставрированный портрет графини Миркаллы Карнштайн, датированный 1698 годом. Автор играет со своими персонажами и читателями. Только читателю Ле Фаню позволяет разглядеть очевидное сходство Кармиллы с портретным изображением.

Сюжетно обусловленная связь зеркального концепта с портретом Миркаллы играет в произведении особую роль. Портрет как нечто застывшее, неподвижное представляет собой что-то вроде отраже-

ния достоинств и недостатков. Все, что известно о человеке, при «посредничестве» зеркала заменяет истинные знания о нем. Зеркала и портреты вполне могут выполнять взаимозаменяемые функции, как это происходит в «Кармилле». Они, привлекая внимание, выделяют самые явные признаки и подчеркивают силу условности. Напомним, что в произведениях многих англоязычных авторов, например Э.По и О.Уайльда, зеркало-портрет оказывается носителем целого ряда мотивов, среди которых мотив подлинности и мнимости [14].

Подводя итог, отметим, что мотив Зазеркалья оказывается сквозным для рассматриваемого цикла новелл. Это позволяет автору прочертить параллели с творчеством мастеров готического романа XVIII века. Наряду с этим Ле Фаню существенно расширяет семантику зеркального концепта, делая его частью игровой стилистики произведения.

1. Day W.P. In the Circles of Fear and Desire: A Study of the Gothic Fantasy. L., Chicago: the University of Chicago Press, 1985. P. 81.
2. Чамеев А.А. Рандеву с призраками // Карета-призрак: Английские рассказы о привидениях. СПб.: Азбука-классика, 2004. С. 5.
3. Sullivan J. *Elegant Nightmares: The English Ghost story from Le Fanu to Blackwood*. Athens (Ohio): Ohio University Press, 1978. P. 2.
4. Peterson A. *Victorian Masters of Mystery: From Wilkie Collins to Conan Doyle*. N.Y.: Frederick Ungar, 1984. P. 124-126.; Lozes J. *Joseph Sheridan Le Fanu. The Prince of the Invisible // The Irish Short Story. Studies of Irish Writers and Their Work* Ed. Raftroidi P., Brown T. N.Y.: Humanities Press Inc., 1979. P. 93.
5. Лесли Дж.Р.Ш. «Как бы в тусклом стекле» // Карета-призрак: Английские рассказы о привидениях / Пер. с англ. Л.Бриловой. СПб.: Азбука-классика, 2004. С. 221-236.
6. Introduction // Le Fanu Sh. In a Glass Darkly. Wordsworth Classics, 1995. P. ix.
7. Le Fanu J. Sh. In a Glass Darkly. Wordsworth Classics, 1995. P. 72.
8. Мельшиор-Бонне С. История зеркала. М.: Новое литературное обозрение, 2006. С. 132.
9. Попова С.Н. История зеркал // Вопросы истории. 1982. № 5. С. 184-189.
10. Правдивцев В. Эти таинственные зеркала // Наука и религия. 1998. № 1. С. 14-17.
11. Замки. Дворцы / Ред. группа: Т.Евсеева, Е.Дукельская и др. М.: Мир энциклопедий Аванта+, 2006. С. 109.

12. Тресиддер Дж. Словарь символов. М.: Фаис-ПРЕСС, 1999. С. 112.
13. Лотман Ю.М. Куклы в системе культуры // Лотман Ю.М. Об искусстве. СПб.: Искусство-СПБ, 1988. С. 647-648.
14. Осипова Э.Ф. Загадки Эдгара По. Исследования и комментарии. СПб.: СПбГУ, 2004. С. 78-79; Куприянова Е.С. Литературные сказки Оскара Уайльда и сказочно-мифологическая поэтика романа «Портрет Дориана Грея». Великий Новгород: НовГУ им. Ярослава Мудрого, 2007. С. 273-298.

#### References

1. Day W.P. In the Circles of Fear and Desire: A Study of the Gothic Fantasy. L., Chicago, the University of Chicago Press, 1985, p. 81.
2. Chameev A.A. *Randevu s prizrakami [Rendezvous with Spirits]*. The Phantom Coach: English Ghost Stories. Saint Petersburg, Azbuka-classics Publ., 2004, p.5.
3. Sullivan J. *Elegant Nightmares: The English Ghost story from Le Fanu to Blackwood*. Athens (Ohio), Ohio University Press, 1978, p. 2.
4. Peterson A. *Victorian Masters of Mystery: From Wilkie Collins to Conan Doyle*. N.Y.: Frederick Ungar, 1984, pp. 124-126.; Lozes J. *Joseph Sheridan Le Fanu. The Prince of the Invisible. The Irish Short Story. Studies of Irish Writers and Their Work*, ed. by P.Raftroidi, T.Brown. New York, Humanities Press Inc., 1979, p. 93.
5. Leslie J.R.Sh. "Kak by v tuskлом stekle" [As in a Glass Dimly]. The Phantom Coach: English Ghost Stories, translated by L.Brilova. Saint Petersburg. Azbuka-classics Publ., 2004, pp. 221-236.
6. Introduction. Le Fanu J. Sh. In a Glass Darkly. Wordsworth Classics, 1995, p. ix.
7. Le Fanu J. Sh. In a Glass Darkly. Wordsworth Classics, 1995, p. 72.
8. Mel'shiior-Bonne S. *Istoriya zerkala [The History of the Mirror]*. Moscow, Novoye literaturnoye obozreniye Publ., 2006, p. 132.
9. Popova S.N. *Istoriya zerkal [The History of Mirrors]*. *Voprosy istoriy — Historical Issues*, 1982, no. 5, pp. 184-189.
10. Pravdivtsev V. *Eti tainstvennyye zerkala [Those Mysterious Mirrors]*. *Nauka i religiya — Science and Religion*, 1998, no. 1, pp. 14-17.
11. Evseeva T., Dukel'skaya E. et al, eds. *Zamki. Dvortsy [Castles. Palaces]*. Moscow, Mir Encyclopediy Avanta+ Publ., 2006, p. 109.
12. Tressider J. *Slovar' simvolov [The Dictionary of Symbols]*. Moscow. Fais-Press Publ., 1999, p. 112.
13. Lotman U.M. *Kukly v sisteme kul'tury [Dolls in the system of art]*. *Ob iskusstve*. Saint Petersburg, Iskusstvo — SPB Publ., 1988, pp. 647-648.
14. Osipova E.F. *Zagadki Edgara Po [Edgar Poe's Riddles]*. *Issledovaniya i kommentarii*. Saint Petersburg, 2004, pp. 78-79; Kupriyanova E.S. *Literaturnye skazki Oskara Uajlda i skazochno-mifologicheskaya poetika romana "Portret Doriانا Greya"* [Oscar Wilde's Fairy Tales and the Fairy-mythological Features of the novel "The Portrait of Dorian Grey"]. *Velikiy Novgorod*, 2007, pp. 273-298.