

Высшее профессиональное образование

ЗАРУБЕЖНАЯ ЛИТЕРАТУРА И КУЛЬТУРА ЭПОХИ ПРОСВЕЩЕНИЯ

Учебник



Педагогические
специальности

ЗАРУБЕЖНАЯ ЛИТЕРАТУРА И КУЛЬТУРА ЭПОХИ ПРОСВЕЩЕНИЯ

УЧЕБНИК

Допущено
Учебно-методическим объединением
по направлениям педагогического образования
Министерства образования и науки РФ
в качестве учебника для студентов высших учебных заведений,
обучающихся по направлению «Филологическое образование»


ACADEMA

Москва

Издательский центр «Академия»

2010

УДК 82.09(075.8)

ББК 84я73

3-356

Авторы:

В. Д. Алташина, И. В. Лукьянец,
Л. Н. Полубояринова, А. А. Чамеев

Рецензенты:

зав. кафедрой Санкт-Петербургского университета культуры, профессор,
доктор филологических наук *В. Я. Гречнев*;
зав. кафедрой романо-германских языков Балтийского государственного
технического университета («Военмех») им. маршала Д. Ф. Устинова,
доцент, кандидат филологических наук *Н. В. Тимофеева*

Зарубежная литература и культура эпохи Просвещения :
3-356 учебник для студ. учреждений высш. проф. образования /
В. Д. Алташина, И. В. Лукьянец, Л. Н. Полубояринова, А. А. Чамеев. — М. : Издательский центр «Академия», 2010. — 240 с.

ISBN 978-5-7695-6927-2

В учебнике определяются философские и эстетические основы Просвещения как традиционалистского типа художественного сознания. Формулируются основные понятия, рассматривается специфика развития эпических, лирических и драматических жанров в европейских странах (Англия, Франция, Германия). Прослеживается их преемственность и потенциальное развитие. Художественная литература рассматривается в историко-поэтическом, сравнительно-типологическом и культурологическом аспектах.

Для студентов филологических факультетов высших профессиональных учебных заведений.

УДК 82.09(075.8)

ББК 84я73

*Оригинал-макет данного издания является собственностью
Издательского центра «Академия», и его воспроизведение любым способом
без согласия правообладателя запрещается*

© Алташина В. Д., Лукьянец И. В., Полубояринова Л. Н.,
Чамеев А. А., 2010

© Образовательно-издательский центр «Академия», 2010

ISBN 978-5-7695-6927-2

© Оформление. Издательский центр «Академия», 2010

Английский готический роман

В европейской культуре второй половины XVIII в. возникает ряд сложных, весьма неоднозначных по своей идейной и художественной природе явлений, плохо согласующихся с канонами просветительского классицизма, а зачастую и откровенно ему оппозиционных. Отдельными своими чертами эти явления предвосхищают искусство смежной с Просвещением эпохи романтизма и поэтому ретроспективно обозначены историками литературы красноречивым термином «преромантизм» (или «предромантизм»). Применение этого термина продиктовано прежде всего необходимостью хоть как-то обозначить совокупность литературно-эстетических феноменов второй половины XVIII в., не укладывающихся в рамки ни одной из функционировавших в то время художественных систем. С этой точки зрения к преромантизму следует отнести лишь узкий круг явлений, в которых происходит радикальный отказ от идеологии, эстетики и поэтики Просвещения в пользу отдельных мировоззренческих и художественных принципов, коим суждено было сложиться в целостную систему только в эпоху романтизма. Иллюстрацией здесь могут служить некоторые образцы немецкой «френтической» баллады (классический пример — «Ленора» Бюргера), предвосхищающие основы романтической концепции этого жанра, и ряд готических романов и драм (таких, как роман Льюиса «Монах» и трагедия Уолпола «Таинственная мать»), в которых утверждается иррационально-агностическая модель мира.

Что же касается традиционно причисляемых к преромантизму образцов сентиментально-готической прозы (произведений Клары Рив, Софии Ли, Шарлотты Смит, Анны Радклиф и десятков других романисток конца XVIII в.), то они на деле принадлежат литературе позднего Просвещения, ибо остаются под знаком рационализма (хотя бы и рационализма сентименталистского толка — сомнева-

ющего в себе, поверяющего себя чувством) как наиболее влиятельного принципа просветительской культуры. Предвосхищение романтизма осуществляется в этих произведениях лишь на уровне *отдельных* образов, тем, мотивов, что позволяет говорить о компромиссном характере их поэтики, о наличии в них преромантических *тенденций*, но никак не позволяет зачислять их по «ведомству» преромантизма целиком и без остатка.

Готический роман, родившийся на сломе двух эпох, на скрещении разноречивых, порой взаимоисключающих тенденций, может служить едва ли не самой яркой иллюстрацией в ряду тех кризисных, пограничных по своей природе явлений, которые, на содержательном или формальном уровне подготавливая почву для романтизма, вместе с тем сохраняют во многих случаях довольно тесную связь с «веком разума», в частности и в особенности — с художественной практикой сентименталистов. Готический жанр, таким образом, не замыкается узкими рамками преромантизма, а развивается в русле различных эстетических систем.

Историю готической литературы принято отсчитывать со времени выхода в свет романа **Уораса Уолпола** (1717—1797) «**Замок Отранто. Готическая повесть**» (1765). Именно Уолпол подарил жанру приемы исторической стилизации, технику «тайны и ужаса», хронотоп замка, типы героев и даже самое его «готическое» имя. «Замок Отранто» до предела насыщен фантастическими событиями. Его тема — преступление и наказание, борьба человека с судьбой. Главный герой романа Манфред — внук преступника, отравившего своего сюзерена Альфонсо Доброго и узурпировавшего его владения. Над родом Манфреда тяготеет проклятие, и, хотя герой сознает неотвратимость возмездия, он вступает в отчаянную схватку с роком. Однако чем ожесточеннее становится его борьба, тем безнадежнее он погрязает в преступлениях, тем глубже оказывается втянутым в стихию действия сверхъестественных сил.

И Манфреду, и его подданным известно старинное пророчество, гласящее, что «замок Отранто будет утрачен нынешней династией, когда его подлинный владелец станет слишком велик, чтобы обитать в нем». Чтобы сохранить Отранто за своим родом и снять тяготеющее над ним проклятие, Манфред планирует женить своего единственного сына Конрада на Изабелле да Виченца, представляющей боковую ветвь законной династии, а когда Конрад внезапно погибает, решает жениться на ней сам. Стремясь любой ценой достичь своей цели, Манфред преследует Изабеллу по подземным коридорам замка, выслеживает ее в окрестных селениях, грозит смертью молодому крестьянину Теодору, который помог девушке скрыться. Однако все попытки героя «переиграть» Судьбу безрезультатны — уготованное преступному роду возмездие неотвратимо настигает самого Манфреда и его семью: в финале романа князь убивает свою дочь Матильду, в ревнивом ослеплении приняв ее за Изабеллу, и

тем самым собственными руками губит свой род. Появляющийся затем гигантский призрак Альфонсо Доброго восстанавливает права законной династии, торжественно провозглашая Теодора своим потомком и подлинным владельцем Отрантского княжества. Тщетная борьба человека с роком и олицетворяющие этот рок сверхъестественные силы, которые утверждают как безусловная реальность и активно влияют на человеческую жизнь, — такова сюжетная доминанта книги Уолпола, таково его главное идейно-художественное открытие в жанре романа, подхваченное последующей литературой «тайны и ужаса».

Сверхъестественное начало выполняет в «Замке Отранто» многообразные и чрезвычайно ответственные функции: оно служит средством испытания характера героя, играет роль своеобразного «закулисного режиссера» в развитии событий и, наконец, способствует созданию готического колорита в романе, воспроизведению нравов Средневековья, когда широко была распространена вера во всевозможные чудеса. Таинственное и сверхъестественное в книге Уолпола тесно связано с образом готического замка, как бы «законсервировавшего» в своих угрюмых и темных залах дух минувших эпох. Замок в романе есть особое художественное пространство, где нет ничего невозможного, где сняты все запреты бытовой логики; замок — не только безмолвный свидетель смены поколений, но и непосредственный участник событий в настоящем. По признанию самого Уолпола, идея романа была подсказана ему сном вполне средневекового содержания: ему однажды пригрезилась гигантская рука в железной перчатке, лежащая на балюстраде высокой лестницы старинного замка. Этот образ, послуживший импульсом к написанию книги, Уолпол напрямую использовал в ее сюжете: огромная железная перчатка, гигантский шлем и другие рыцарские доспехи в ходе повествования неоднократно появляются перед Манфредом и его домочадцами, свидетельствуя о постоянном присутствии в замке духа Альфонсо Доброго и служа предзнаменованием скорой гибели преступного рода. Все эти сверхъестественные явления лишены загадочной полутьмы — основного, по мнению Бёрка, источника «возвышенных» ощущений; напротив, они, как отмечал Вальтер Скотт, «озарены... резким дневным светом, обладают... отчетливыми, жесткими контурами»¹, обрисованы зримо, рельефно, почти осязаемо. Уолпол сознательно делает сильный образно-смысловой акцент на ужасном и фантастическом, стремясь как можно полнее и ярче раскрыть их художественные возможности, продемонстрировать их эстетическую значимость для современной ему прозы.

¹ Вальтер Скотт о «Замке Отранто» Уолпола // Уолпол Г. Замок Отранто. Казот Ж. Влюбленный дьявол. Бекфорд У. Ватек. — Л., 1967. — С. 240.

Изобразительные принципы романа выявляют оригинальность художественного мышления Уолпола — владельца и постоянного обитателя усадьбы Стробери-Хилл (которая перестраивалась «под готику» как раз в период создания книги). В описании замка Отранто сквозит авторское любование интерьерными и антикварными реликвиями собственной «виллы». Примечательно, что, в отличие от более поздних романистов «готической школы», например Анны Радклиф, Уолпол уделяет основное внимание не внешнему облику, а именно интерьерам замка. В произведениях последователей Уолпола замок — чужое, незнакомое, враждебное героям место, в которое они попадают случайно, сбившись с пути, или в результате чьей-то злой воли; для героев Уолпола замок — это привычное, обжитое, «свое» пространство.

Окончательно перестроенный к 1770 г. замок Стробери-Хилл не отличался точным следованием канонам средневекового зодчества: в строении и убранстве уолполовской усадьбы анахронически совместились черты нескольких архитектурных стилей, причудливо переплелись приметы различных эпох. И роман, зафиксировавший этот архитектурный образ средствами литературы, «перенял» его двойственную, эклектичную природу. Это сочетание разнородных традиций было сознательным и даже программным: и в переписке с современниками, и в предисловии ко второму изданию (1765) «Замка Отранто» (в котором Уолпол, вдохновленный успехом книги, раскрыл свое авторство) писатель охарактеризовал созданное им произведение как «попытку соединить черты средневекового и современного романов». И действительно, «готические» элементы (роковое, сверхъестественное, ужасное), связующие сочинение Уолпола с традицией *romance*, сосуществуют в нем с элементами сентиментальными и семейно-бытовыми, восходящими к английскому чувствительному роману XVIII в. (*novel*). Значительную часть содержания книги составляют коллизии внутри любовного треугольника Матильда — Теодор — Изабелла, описание которых выдержано в типично сентименталистской стилистической манере; чувства и мысли всех трех героев совершенно однотипны — благородны и жертвенны — и несут на себе явную печать традиционного просветительского морализма. Победа (хотя и предопределенная свыше) добродетельного и благородного Теодора над злом, насилием, тиранией и — в не меньшей степени — раскаяние Манфреда в конце романа отражают характерный для просветительства оптимистический взгляд на природу человека.

К средневековой повествовательной традиции, доставившей роману его готический колорит, непосредственно примыкает и традиция драматическая: в трактовке фантастических мотивов и темы рокового предопределения, в психологической обрисовке характера Манфреда, даже в композиционном построении своей книги Уолпол ориентируется на английскую драматургию елизаветинской эпохи,

и в первую очередь на Шекспира. «Великий знаток человеческой природы Шекспир был тем образом, которому я подражал», — открыто заявляет он в предисловии ко второму изданию романа. Под влиянием этого «образца» писатель заметно драматизирует романную форму. Развитие событий книги, по его собственным словам, «почти на всем протяжении рассказа происходит в соответствии с законами драмы», а членение текста на пять глав напоминает традиционную пятиактную структуру классической трагедии. С жанром трагедии связана и идея рока, который понимается в романе как божественная предопределенность человеческого существования и олицетворяется сверхъестественными силами, служащими рационально постижимой цели — восстановлению попорченной справедливости.

В последние тридцать лет жизни творец первого готического романа не только успел насладиться славой писателя-первопроходца, но и стал свидетелем бурного расцвета жанра, коему дал рождение. Однако освоение опыта Уолпола до поры до времени шло по линии адаптации его к требованиям элементарного правдоподобия и осуществлялось в русле господствовавшей в Европе второй половины XVIII в. сентименталистской традиции. Так возникла сентиментальная разновидность готического романа, приобретшая вскоре необычайную популярность среди читателей и представленная внушительным количеством имен и текстов. Особую роль в становлении сентиментально-готической школы сыграли произведения Клары Рив («Старый английский барон», 1777), Софии Ли («Убежище», 1783—1785) и Шарлотты Смит («Селестина», 1791; «Десмонд», 1792; «Старое поместье», 1793).

Последовательницы Уолпола подвергли серьезной модификации созданный им образ жанра, соединив его с той тематикой сентиментального (семейно-бытового или авантюрного) романа, которая восходит к творчеству Ричардсона в Англии и Прево во Франции. В произведениях сентиментальной «готики» традиционный для просветительского романа семейно-бытовой конфликт переносится в обстановку условного Средневековья (или менее отдаленных времен) и организуется в специфический сюжет о давнем родовом преступлении и о тайне происхождения положительного героя, который является главным действующим лицом повествования. При этом преромантическая поэтика «Замка Отранто», допускавшая реальное существование и отчетливое изображение чудесных явлений, отвергается — зато с помощью рационалистической техники псевдосверхъестественных эффектов создается особая сумрачно-таинственная, напряженная атмосфера, в которой эти явления принципиально возможны. Формы воплощения «готического» антуража, таким образом, не противоречат здесь требованиям просветительского здравого смысла и вполне согласуются с традиционным идейно-тематическим заданием нравоописательного ро-

мана — с трогательным изображением «страждущей добродетели», которое призвано стать поучительным примером для читателя.

Находки Уолпола и первых его последователей быстро утратили новизну и стали типовыми элементами готического сюжета; уже к концу столетия сложился основной круг стереотипных образов, мотивов, сюжетов (иными словами, «общих мест») готического романа, которые начали, слегка видоизменяясь, кочевать из одной книги в другую. Наметилась реальная перспектива скорого кризиса жанра, превращения его в разновидность массовой литературы, в «формульное» повествование, отличающееся высокой степенью стандартизации и ориентированное преимущественно на развлечение и уход от действительности¹.

И именно в это время — в последнее десятилетие XVIII в. — на литературной сцене появился новый автор, который, сведя в своем творчестве воедино все главные элементы «готической» формулы, придал «страшному» роману удивительную поэтичность, живописность, эмоциональную проникновенность и тем самым создал наиболее популярную и едва ли не образцовую модель жанра, навсегда вписав свое имя в его историю: **Анна Радклиф**. Годы жизни писательницы (1764—1823) почти идеально соответствуют эпохе традиционного готического романа. Появившись на свет в один год с «Замок Отранто», она покинула мир спустя несколько лет после того, как был опубликован последний крупный роман «готической школы» — «Мельмот Скиталец» (1820) Ч. Р. Метьюрина. Имя Радклиф долгое время воспринималось едва ли не как синоним избранного ею жанра. Известность и славу принесли ей главным образом три романа — «Сказание о лесе» (1791), «Удольфские тайны» (1794) и «Итальянец» (1797).

Содержание и поэтика романов Радклиф выдержаны в основном в традициях сентиментальной «готики»: проблемы, характеры и ситуации, знакомые читателю по произведениям Прево, Ричардсона, Руссо, представлены у нее, как и у ее предшественниц — К. Рив, С. Ли, Ш. Смит, — в непривычном для просветительской прозы, притягательно-таинственном освещении. Действие всех романов Радклиф происходит в более или менее отдаленные времена в экзотических для английского сознания странах, выполняющих в повествовании роль «романтического» декоративного фона, и строится по одной и той же модели. Добродетельная героиня, чаще всего сирота, находящаяся на попечении родственников, и влюбленный в нее юноша оказываются в разлуке в результате происков корыстолюбивых и мстительных интриганов с преступным прошлым. Испытав целую серию злоключений — похищение, заточение в уединенный замок или монастырь, встречу с разбойниками и т. п., — героиня в

¹ Об основных чертах «формульной» литературы см.: *Cawelti J. G. Adventure, Mystery and Romance: Formula Stories as Art and Popular Culture.* — Chicago, 1976.

финале романа узнает тяготившую ее семейную тайну и воссоединяется со своим избранником, также пережившим за это время немало бед и опасностей. В каждом из романов, варьирующих на новый лад этот общий сюжет, добродетель, пройдя сквозь серьезные испытания, неизменно торжествует, а порок оказывается посрамленным; разрушенная было в начале романа идиллическая гармония восстанавливается в упроченном виде в конце его. В самом этом постоянном обращении к счастливым развязкам сказывается характерное для Радклиф стремление к компромиссному разрешению проблемы человека и судьбы, восходящее в конечном счете к привычному оптимизму английского просветительского романа.

Вслед за Бёрком, утверждавшим, что «наше восхищение вызывается незнанием вещей» и что «темные, смутные, неопределенные образы оказывают большее воздействие на воображение и тем самым способствуют возникновению более высоких аффектов, чем более ясные и определенные»¹, Радклиф считает основным источником «возвышенного» неопределенность (*obscurity*) и проводит тонкое различие между *страхом* (*terror*), вызываемым неясными, полумолчаливыми объектами и обогащающим эмоции человека, и *ужасом* (*horror*), который вызывается открытым, лишенным таинственности представлением пугающих явлений и способен вызвать лишь панику, подавляющую все способности души. В своих книгах Радклиф культивирует именно страх, представляя все происходящее под покровом мрака и тайны и создавая атмосферу постоянного ожидания неведомой опасности. Впрочем, в финале книги все загадочное и потенциально сверхъестественное разоблачается, получает обычное для сентиментальной «готики» рациональное объяснение, оказывается обманом чувств, плодом воображения суеверного и излишне впечатлительного персонажа. Однако это разоблачение достаточно далеко отстоит от самих таинственных явлений, и поэтому они успевают вызвать «возвышенные» ощущения и у героев, и у читателей книги.

Особую роль в поэтике произведений Радклиф играют психологизированные пейзажные описания, связующие ее творчество с предшествующей сентименталистской традицией. Они выступают в повествовании не только как элементы художественного пространства, но и как своеобразные «пейзажи души», служащие средством раскрытия внутреннего мира и эмоционального опыта героев. Они всегда находятся в соответствии с настроением главных героев, то вызывая в их душах страх и смятение, то успокаивая и исцеляя взволнованные сердца и придавая силы для противостояния будущим бедам. В них нередки пантеистические мотивы, выражающие идею благости и божественной одухотворенности природы, близкую

¹ Бёрк Э. Философское исследование о происхождении наших идей возвышенного и прекрасного. — М., 1979. — С. 92—93.

многим европейским сентименталистам. Следуя руссоистской доктрине о нравственном начале, заложенном в природе, утверждая ее облагораживающее воздействие на человека, Радклиф в то же время заметно акцентирует другой аспект темы: восприимчивость самой человеческой души, ее открытость миру природы, ее предрасположенность к воплощенным в природе истине, красоте и добру.

В пейзажных описаниях Радклиф, в зарисовках итальянской, французской, швейцарской природы преобладает тот образный репертуар, который Гилпин считал максимально живописным (*picturesque*). В согласии с рецептами Гилпина Радклиф рисует природу в ее универсальных проявлениях, не слишком стремясь к строгой географической локализации пейзажа. Как и Гилпина, ее привлекает динамика природной жизни — восходы и закаты солнца, движение облаков, изменчивые взаимосвязи колорита и освещения местности; подобно ему, она питает пристрастие к широким панорамным картинам, к уходящим вдаль перспективам. Наконец, и Гилпин и Радклиф усматривают восхитительное воплощение принципов живописной композиции в полотнах знаменитых пейзажистов предыдущего столетия — Розы, Пуссена, Лоррена.

Гилпиновская концепция «живописного» получает в книгах Радклиф сложное, субъективно-психологическое осмысление, вовлекаясь в лирическую стихию пронзительно-эмоционального восприятия мира, свойственного ее героям. Аналогичную роль играют в романах писательницы многочисленные стихотворные интерполяции в прозаический текст — эпитафии, внутритекстовые цитаты, стихотворения собственного сочинения, подчеркивающие поэтическую ассоциативность многих описаний и зарисовок и обозначающие их принадлежность к определенной литературно-эстетической традиции.

В изображении человека художественной манере Радклиф свойственны черты, отличающие готическую прозу в целом: бедность психологизма, практически полное отсутствие «смешанных», «переходных» человеческих характеров (единственное исключение — Ла Мотт в «Сказании о лесе»), отсутствие динамики образов. Образы положительных героинь Радклиф (Аделины в «Лесе», Эмили в «Удольфских тайнах», Эллены в «Итальянце») подчеркнута литературны и ориентированы на сложившиеся в сентиментальной литературе образцы идеального женского характера, в первую очередь — на его ричардсоновскую модель. В характерах же отрицательных героев Радклиф (Филиппа де Монтальга в «Лесе», Монтони в «Удольфских тайнах», Скедони в «Итальянце») нередко присутствует своего рода «романтическая неопределенность», придающая их образам внешне эффектную, хотя и иллюзорную, сложность и глубину.

Наряду с сентиментальной «готикой» в конце XVIII в. существовала и интенсивно развивалась еще одна, собственно преромантическая разновидность «черного» романа. К этой линии готической прозы относится в первую очередь исключительно богатый по ко-

личеству текстов немецкий «страшный» роман (Schauerromane) — одна из форм так называемой «тривиальной» литературы, ориентированной на массового читателя и переживавшей в Германии того времени небывалый расцвет. Впрочем, еще до появления немецких «страшных» романов были опубликованы «Влюбленный дьявол» (1772) Казота и «Ватек» (1786) Бекфорда — произведения, в которых воплотились основные идейно-художественные установки преромантической прозы.

В романах этого типа складывается принципиально антирационалистическая картина мира. Сверхъестественное здесь не подразумевается, а открыто присутствует в повествовании и нередко предопределяет — и даже подчиняет себе — развитие событий. Но, в отличие от призраков «Замка Отранто», олицетворявших силы добра и вершивших праведный суд над злодеями, свехъестественное в преромантической «готике», как правило, вторгается в реальный мир, оказывая своими странно-зловещими действиями разрушительное влияние на жизни и судьбы главных героев. Произведения этого типа отличает программная установка на отрицательного героя: центральные персонажи преромантического романа оказываются вовлечены в универсальный метафизический конфликт Добра и Зла и нередко из суетных, корыстных, низменно-эгоистических побуждений выступают на стороне дьявольских сил, приходя в итоге к духовной и физической гибели. Ужасное и фантастическое в преромантической «готике» лишено таинственной неопределенности, сконцентрировано в отчетливых образных формах: налицо резкий, подчас шокирующий натурализм описаний дьявольских сил, чудесных превращений, страданий, пыток, смертей и т. п. В отличие от сентиментального «романа тайн», где непредвиденная развязка приносит героям радостные открытия об их прошлом и подготавливает их счастливое будущее, в преромантическом романе неожиданная финальная разгадка тайны оказывается еще более ужасной, чем предыдущие события книги, и ввергает главного героя в отчаяние или безумие, а порой и вовсе губит его. Тем самым преромантическая «готика» утверждает принципиальную непознаваемость бытия и трагическое бессилие человека перед лицом иррациональных стихий, управляющих его жизнью.

С наибольшей полнотой тенденции преромантической «готики» были реализованы в романе **Мэтью Грегори Льюиса** (1775 — 1818) «*Монах*» (1796). В отличие от «готики» сентиментальной, главным инструментом автору служит здесь не столько терог — страх, пробуждающий, согласно Радклиф, деятельность души и интенсивную работу мысли, сколько хоггог — ужас, приводящий их в оцепенение. Общая идея «Монаха», по свидетельству самого автора, была навеяна историей магометанского отшельника Сантона Барсисы, рассказанной в одном из номеров аддисоновского журнала «Гардиан» [The Gardian. — 1713. — № 143. — Aug. 31]. Проведя сто лет

в аскезе и добровольном умерщвлении плоти, Барсиса был введен в искушение красотой королевской дочери, которую направили к нему на излечение. Совершив над ней насилие и убив ее, он вступает в союз с дьяволом, чтобы избежать казни, но, заполучив его душу, дьявол обманывает его и обрекает на лютую смерть.

Герой Льюиса, Амбросио, — настоятель доминиканского монастыря, пользующийся у прихожан репутацией святого. В церковь капуцинов, где он проповедует, стекается весь Мадрид. Амбросио уверен в несокрушимости своей добродетели, а между тем, сам того не сознавая, стоит на краю гибели. В молодом послушнике Росарио, к которому его влечет неодолимая сила, он неожиданно обнаруживает влюбленную в него женщину Матильду и оказывается не в силах противостоять ее чарам. Матильда прелестна и обаятельна; ее лицо являет точную копию изображения Богоматери, которое висит в келье монаха. Амбросио не подозревает, что очаровательная Матильда — посланница ада, которая искусно разжигает его плотские страсти и обращает его помыслы к одной из прихожанок, юной и чистой Антонии. Терзаемый вожделением, Амбросио прибегает к помощи Матильды, дабы овладеть своей жертвой. Так подготавливается сделка монаха с адскими силами. При посредничестве женщины-демона Амбросио встречается с дьяволом, который предстает перед ним в образе прекрасного юноши с печатью неизъяснимой меланхолии на лице, изобличающей в нем падшего ангела.

С помощью полученной от Сатаны волшебной миртовой ветви, открывающей любые двери, Амбросио проникает в дом своей жертвы и убивает мать Антонии, пытающуюся спасти дочь. Опоив девушку снотворным зельем, он помещает ее в подземелье монастыря и там, среди склепов, скелетов и гробниц, овладевает ею, а затем убивает. Схваченный инквизицией, Амбросио призывает на помощь адские силы. На этот раз Сатана предстает перед ним в своем истинном чудовищном облике. Амбросио заключает договор с дьяволом, покупает свободу ценой своей души. Однако его «спасение» оказывается мнимым. Ночью в пустынных горах Сьерра-Морены Сатана со смехом сообщает ему, что в тот момент, когда он подписывал контракт, стражники несли ему распоряжение о помиловании. В довершение всего адский дух раскрывает монаху тайну его происхождения и истинный смысл его злодеяний: жертвами его пали его собственные мать и сестра. Тщетно Амбросио молит небо о прощении; вонзив когти в тонзuru монаха, Сатана низвергается с ним со скалы и сбрасывает его в бездну. Злодей умирает шесть нескончаемых дней: мириады насекомых сосут кровь из его сочащихся ран, его томит жажда, орлы кривыми клювами терзают его плоть и выклевают глаза.

Так завершается основная сюжетная линия романа; однако его содержание книги Льюиса отнюдь не исчерпывается. Особенностью композиционного построения «Монаха» является наличие в

нем нескольких побочных сюжетных линий, связанных между собой весьма формально. Это линии Антонии и дона Лоренцо, Агнесы и дона Раймонда. Последняя особенно показательна для художественной манеры автора. Разлученная с возлюбленным жестокими родственниками, Агнеса соглашается бежать с ним ночью, воспользовавшись местным поверьем о привидении и переодевшись Беатрисой — окровавленной монахиней, чтобы обмануть замковую стражу. В условленный час дон Раймонд встречает девушку у ворот, клянется ей в любви и спешит увлечь ее в карету. Беглецы несутся вскачь, карета опрокидывается, молодой человек теряет сознание, а придя в себя, уже не находит спутницы. Но отныне каждую ночь в один и тот же час его начинает посещать призрак окровавленной монахини: именно ее он по ошибке похитил из замка, именно ей поклялся в любви. Только помощь Агасфера — Вечного Жида — избавляет героя от преследований жуткого призрака. Между тем Агнеса в отчаянии постригается в монахини и лишь с опозданием узнает об ошибке. Влюбленные украдкой встречаются за оградой монастыря; снова готовится побег. Но Амбросио, случайно обнаруживший их тайную переписку, выдает девушку настоятельнице женского монастыря — игуменье Сен-Клерской. Агнесу вместе с ее новорожденным ребенком заточают в монастырский склеп. И только возмущенный народ, узнав о преступлениях за монастырскими стенами, разгромив монастырь, возвращает ей свободу.

Помимо нескольких сюжетных линий Льюис осложняет повествование введением в текст разнообразных стихотворных интерполяций и целого ряда вставных эпизодов с участием призраков, цыганки-предсказательницы, разбойников, убийц и самого дьявола.

«Монах» представляет особую модификацию готического романа, впитавшую в себя многое из немецкой «френетической» литературы и в существенных чертах своей эстетики противостоящую сентиментальной «готике». Сколь бы значительным ни было влияние Радклиф на молодого сочинителя, художественный мир «Монаха» радикально отличается от поэтики и идейного содержания романов писательницы, свидетельствуя о принципиальном общеэстетическом и мировоззренческом несходстве двух авторов. В поэтике «Монаха», проникнутой образным радикализмом, шокирующей откровенностью эротизма и насилия, материализацией ужасного и сверхъестественного и своеобразной эстетизацией зла, манифестированы главные изобразительные принципы преромантической «готики», а в последовательном иррационализме и инфернальности льюисовской картины мира воплощены коренные идейно-философские основания этой ветви «готического древа». Льюис не только не заботится о рациональном объяснении сверхъестественных событий, но, напротив, стремится наполнить книгу такими ужасами и «сатанинской» фантастикой, о которых не могли и помыслить основатели жанра. Амбросио, главный герой книги

Льюиса, оставлен автором наедине с враждебной человеку непознаваемой высшей силой; поддавшись дьявольским искушениям и совершив страшные преступления, монах бесповоротно губит свою душу и умирает без всякой надежды на прощение Бога. Такой способ видения и изображения мира, безусловно, чужд Анне Радклиф, привыкшей в своих романах «вуалировать» все подлинно ужасное и «рационализировать» все потенциально сверхъестественное в обычном для сентиментальной «готики» духе, а также завершать повествование счастливой развязкой.

По контрасту (и, весьма вероятно, в полемике) с книгой Льюиса Радклиф даже в последнем изданном при ее жизни романе («Итальянец», 1797) остается верна ведущим принципам просветительской культуры — рационализму и чувствительности. Льюис же рисует в «Монахе» картину бурного, потрясенного мира и смятенного человеческого сознания, проникнутую характерным мироощущением *fin de siècle* — острым чувством бессмысленности и хаотичности жизни, историческим пессимизмом, принципиальным отрицанием просветительской веры в прогресс, в рациональность и познаваемость законов бытия, в универсальные возможности Разума. Он создает подчеркнуто антипросветительский роман, оценивая мировоззренческие и литературные ориентиры уходящего столетия с принципиально иных, нежели Радклиф и ее школа, преромантических идейно-художественных позиций.