

ПОЭТИКА СНА И КАРТИНА МИРА В ГОТИЧЕСКОМ РОМАНЕ

(«Удольфские тайны» А. Радклиф и «Монах» М.Г. Льюиса)

В статье будет рассмотрен ряд структурных особенностей и функций снов в «Удольфских тайнах» А. Радклиф и в «Монахе» М.Г. Льюиса, относимых к различным типам готического романа – сентиментальному и френетическому. Насколько нам известно, развернутый систематический анализ сновидений, изображенных в этих романах, ранее не проводился. Предметом исследования становились или отдельные мотивы, составляющие сны героев (преимущественно «вещие» сны, предваряющие дальнейшее развитие сюжета¹), или общее соотношение реального и ирреального². Этого явно недостаточно для того, чтобы понять, какие функции выполняют сны в готическом романе и, шире, в произведениях, относящихся к разным ветвям литературной готики.

Для готического романа в целом чрезвычайно актуальной становится проблема границ между «этой» и иной действительностью. С их характером связана оценка реальности важнейшего для этого жанра изображаемого события – соприкосновения героев с потусторонними силами. В свою очередь, это во многом определяет общую картину мира в произведении. Поэтому нас, прежде всего, будут интересовать границы сна и яви у Радклиф и Льюиса. Чтобы проследить, как меняется структура изображенных снов в ходе развертывания сюжета «Удольфских тайн» и «Монаха», попытаемся выявить закономерности этих изменений и их функции, необходимо рассматривать сны в этих романах как элементы единой системы.

Первая особенность такой системы в «Удольфских тайнах» буквально бросается в глаза. Практически во всех фрагментах, в которых изображаются «сны» Эмилии, подчеркивается, что героиня впадает в «тревожный

полусон»: «Удалившись в свою комнату, она и тут не переставала думать об умершем родителе, и даже когда впала в **тревожный полусон**, странные видения создания ее недремлющей фантазии, продолжали терзать ее»³; «Суетня прислуги, бегавшей взад и вперед по коридорам, разбудила Эмилию от **тревожного полусна**» (142; гл. 14).

Собственно снами мы можем считать только эти два фрагмента, поскольку далее визуальный ряд уступает место звуковому (стук, шорох). Однако они так тесно связаны с другими онирическими формами в романе общими мотивами, что их можно рассматривать только во взаимосвязи. Прежде всего, это оценка состояния героини как «тревожного полусна», которая дается и в других фрагментах: «Только что успела Эмилия забыться в **тревожном полусне**, как послышались быстрые постукивания в дверь» (190; гл. 18); «Улегшись в постель, Эмилия попыталась отогнать от себя всякие мысли, но неугомонное воображение все работало, и на больших часах пробило два, прежде чем она сомкнула глаза и погрузилась в **тревожную дремоту**» (222; гл. 19).

Этот сквозной мотив акцентирует проблему границ между реальным и ирреальным, очень важную для всего романа Радклиф. Во всех случаях, как мы видим, упоминание о «тревожном полусне» приходится на начало фрагмента, т.е. на начальную границу представленной в тексте онирической формы. Именно здесь фиксируется переход героини из условно-реального мира в иной, отличный от него, и сразу же задается определенная оценка ее состояния.

Однако при этом наблюдается некоторая двойственность. С одной стороны, «полусон» предполагает нечеткие границы с условной действительностью, персонаж не переходит в мир сна окончательно. С другой – на уровне формы границы как раз не размытые, а точно фиксируются в тексте. Начальные границы мы рассмотрели выше. Что касается конечных, эта особенность сохраняется. Так, во фрагменте, посвященном «сну» Эмилии

после смерти Сент-Обера, четко обозначается момент пробуждения героини: «Мелодия звучит все громче и... она просыпается» (78; гл. 8). Однако при этом мотив музыки, источник которой невозможно определить, соединяет мир сна и яви: «Видение исчезло, но музыка продолжала раздаваться в ее ушах, как ангельское пение. Недоумевая, она приподнялась на колени и стала напряженно слушать. Это была настоящая музыка, а не иллюзия ее воображения» (Там же). Таким образом, на уровне мотивной структуры снов задается некоторое смешение сна и яви, а способом оформления границ это смешение снимается.

То же мы видим во втором сне, который героиня видит накануне отъезда в Италию, причем здесь четкость границ еще более усиливается за счет ретроспективного изображения сна. Сначала говорится о пробуждении героини, затем следует рассказ о ее сне: «Суетня прислуги, бегавшей взад и вперед по коридорам, разбудила Эмилию от **тревожного полусна**. Всю ночь ее преследовали кошмары и рисовались печальные картины будущей судьбы. Проснувшись, она старалась отогнать от себя мрачные впечатления, навеянные этими снами. Но от воображаемых ужасов она прямо перешла к сознанию грустной действительности» (142; гл. 14).

«Воображаемые ужасы» и «грустная действительность» представлены здесь в самой прямой взаимосвязи, но опять-таки не на уровне формы.

При этом подробно изображается то, что героиня видела во сне, лишь в первом выделенном нами фрагменте: «Ей чудилось, что к ней подходит отец с кроткой печальной улыбкой на устах, он указывает на небо и губы его шевелятся... но вместо слов она слышит прелестную музыку, несущуюся издали, и видит, что лицо его озаряется неземным блаженством» (78; гл. 8).

Что касается второго сна, читатель узнает только о том, что Эмилия видела «печальные картины будущей судьбы». В обоих случаях трудно сказать что-то определенное о пространстве и времени в мире снов, по-

сколькx мы не располагаем более детальным описанием топографии этого мира. Но в первом случае акцент делается только на персонаже сна (отце Эмилии) и таинственной музыке, соединяющей сон и явь. Применительно же ко второму сну можно говорить о том, что сновидное время не совпадает с реальным, поскольку Эмилии рисуются «картины будущей судьбы». Мы не можем однозначно трактовать этот сон как вещий; читателю в точности неизвестно, что же видела героиня и совпадает ли это с дальнейшим развитием сюжета. Но тот факт, что героиня перемещается здесь в иные временные (возможно, и пространственные) координаты, позволяет говорить о том, что здесь сон и явь отделены друг от друга даже более четко, чем в первом случае. О том же свидетельствует и четкий характер границ, еще более подчеркнутых ретроспективной формой изображения.

Такая форма изображения сна интересно соотносится с его мотивной структурой. Во втором сне Эмилии появляется также очень важный для романа Радклиф мотив действительности как страшного сна, пронизывающий все произведение. В «реальный» план повествования этот мотив переходит после переезда героини в Удольфо, более конкретно – перед тем, как Аннета видит призрак: «Ее теперешняя жизнь представлялась ей каким-то болезненным сном расстроенного воображения, или одной из тех диких фантазий, какие иногда рождаются в уме поэтов» (253; гл. 22); «Действительно, ее теперешнее положение представлялось самой Эмилии до такой степени романтическим и невероятным, в особенности если сравнить его со спокойствием и безмятежностью ее прежней жизни, что минутами она воображала себя жертвой каких-то страшных видений, овладевших ее больной фантазией» (348; гл. 31. Ср. с аналогичным фрагментом в гл. 24).

Из приведенных цитат, помимо настойчивого присутствия мотива действительности как страшного сна или видения, видно, что такая оценка принадлежит именно героине. Все время подчеркивается, что это Эмилии

ее жизнь представляется страшным сном. Такая особенность субъектной структуры присуща и фрагментам, выделенным нами как сны Эмилии.носителем точки зрения там тоже является сама героиня-сновидица: «ей чудилось, что к ней подходит отец...», «всю ночь ее преследовали кошмары и рисовались печальные картины будущей судьбы». Но действительно ли здесь не происходит выхода за пределы кругозора героини? Это уравнивается самой формой, той двойственностью о которой мы говорили. События оцениваются как «тревожный полусон», и эта оценка, очевидно, принадлежит героине как носительнице основной точки зрения; но авторская оценка выражается в обозначении максимально четких границ между сном и явью. Таким образом, задается субъективность и заведомое несоответствие действительности оценок, данных героиней своим состояниям и переживаемым событиям.

Однако в романе не одна героиня-сновидица. Помимо двух рассмотренных снов Эмилии, в нем присутствует рассказ Аннеты о своем сне, который укладывается всего лишь в одно предложение: «А прошедшей ночью я всю ночь видела во сне дух моей покойной барыни» (284; гл. 85). Связанный с первым сном Эмилии общим мотивом явления призрака умершего (причем близкого сновидцу при жизни), он имеет и ряд существенных отличий. Прежде всего, меняется героиня-сновидица. Затем, сон дается в виде рассказа о нем самой героини, то есть из него заведомо исключается объективная авторская оценка, а сама форма максимально четко отграничивается от основного повествования (хотя бы тем, что рассказ дается как прямая речь). Событие трактуется героиней однозначно именно как сон (это уже не «тревожный полусон» Эмилии).

Таким образом, этот сон, выделяющийся в системе снов в романе Радклиф, с одной стороны, как бы закольцовывает ее, поскольку в нем, как и в первом сне Эмилии, появляется мотив посещения призраком. С другой же – это событие изображается по-другому, ирреальный мир сна отделяет-

ся от действительности еще более четко. Наблюдается некоторая динамика в рамках системы снов: от несколько размытых границ (определение состояния героини как «тревожного полусна», связь его с условной реальностью через мотив музыки) к полному разграничению сна и яви.

После рассказа Аннеты форма сна сменяется в романе другой формой, которую можно обозначить как псевдовидение.

Проблема соотношения разных онирических форм позволяет выйти на проблему фантастического в готическом романе. Особенности поэтики литературного сна как художественной формы (в частности, характер границ, хотя бы одна из которых обязательно выделяется в тексте, а также пространство и время, отличные от условно-реальных) указывают на нереальность событий, пережитых героем во сне. Видение⁴, напротив, никаких ощутимых границ с условно-реальным миром не имеет. Таким образом, оценка изображенных событий как реальных или увиденных героями во сне упирается в определение природы имеющихся в произведении онирических форм.

В романе можно выделить два фрагмента, по своей структуре близких к видению. Первый случай связан с появлением таинственной фигуры, которую Эмилия видит в Удольфо. Сначала акцентируются издаваемые ею звуки, потом визуальный образ. При этом границы с условной действительностью все время размыты, что связано и с оценкой, которую дает сама героиня этому событию: она все время колеблется, признать ли это сверхъестественным или реальным. Такой характер границ (вернее, их стертость, невозможность точно определить, где же происходит вторжение фантастического элемента) свойствен именно видению как художественной форме: «Раз ей почудилось, будто она слышит голос; но так как вслед затем все опять замолкло, то **она заключила, что это был обман воображения.** <...> Тогда Эмилия села у окна; через некоторое время она была выведена из задумчивости какими-то странными звуками, но не музыки, а

точно тихими стонами страдающего человека. Эмилия напряженно прислушивалась, и сердце ее сжималось от ужаса; **она догадывалась, что звуки**, слышанные ею перед тем, тоже **не были плодом ее фантазии**. <...> Эмилия несколько мгновений смотрела ей /фигуре/ вслед и затем удалилась внутрь комнаты, раздумывая об этом странном случае: **в ту минуту она почти не сомневалась, что ей явилось какое-то сверхъестественное видение»** (303; гл. 27).

Сомнения героини в степени реальности этого события разрешаются уже за пределами фрагмента, когда она узнает историю мосье Дюпона. Именно это объяснение, определяющее постфактум событие как несомненную реальность, позволяет трактовать этот фрагмент как псевдовидение, или лже-видение. Отвечая всем формальным признакам этой формы, он, тем не менее, представляет собой не видение, а изображение вполне реального события – встречи героини с Дюпоном.

При некоторых различиях в структуре явлением того же рода можно признать предсмертное «видение» Агнесы. Оно дается в форме прямой речи героини, считающей Эмилию видением, т.е. чем-то сверхъестественным: «Но вот, подняв свой безжизненный взор, она /Агнеса/ с ужасом устремила его на Эмилию и вдруг взвизгнула:

– О, какое **видение!**.. зачем оно посетило меня в предсмертный час? (551; гл. 54)».

Здесь ложность видения еще более подчеркивается нарочито субъективной оценкой героини и заведомым знанием читателя, что уж Эмилия-то вполне «реальна». Зеркальным отражением этого псевдовидения служит сон Эмилии, замыкающий систему снов в романе. При подчеркнутой связи мира снов и яви эти миры здесь четко разводятся через образ умирающей монахини, поскольку событие изначально определяется как сон: «Подобные размышления мучили ее /Эмилию/ всю ночь, и когда она, наконец, за-

былась в тревожном сне, и тогда ее беспокоили видения умирающей монахини и всех ужасов, пережитых за день» (558).

Границы здесь окончательно замыкаются, поскольку все тайны в романе разгаданы, все события получили свое объяснение и нет больше необходимости заставлять героиню и читателя колебаться в оценке их реальности. Однако это знаменитое финальное объяснение всех якобы сверхъестественных событий, характерное для романов Радклиф и сентиментальной готики в целом, уже предварялось выявленной в ходе анализа снов двойственностью их изображения. Объективная оценка этих событий как нереальных, противоречащая заданному на мотивном уровне как бы смешению сна с условной действительностью, проявлялась в самой форме сна, в выборе вполне определенной ее разновидности, характеризующейся предельно четкими границами.

В отличие от романа Радклиф, в «Монахе» Льюиса, относящемся к другой, френетической ветви литературной готики, форма сна представлена многократно и в самых разных вариациях. Кроме того, там много и самих героев-сновидцев: Лоренцо, Амбросио, Матильда, дон Раймондо, Эльвира, Антония – словом, все персонажи, которые так или иначе соприкасаются с потусторонним миром. В рамках этой развернутой системы онирических форм выделяются подсистемы, в которых сны персонажей особенно тесно связаны между собой общими мотивами. К первой из них относятся сны Лоренцо и Эльвиры, к ним примыкает видение Антонии, в котором ей является призрак матери. В этих снах и видении содержится, по выражению М. Леви, «пророческое предвестие преступлений Амбросио и того, что Антония должна будет страдать»⁵. В другую группу входят сны Амбросио, в которых его соблазняет Матильда, а также рассказ Матильды о ее снах, где Амбросио клялся ей «в вечной дружбе»⁶. Несколько особняком стоит сон дон Раймондо, входящий во вставной рассказ о его бегстве с Агнесой. Он объединен общими мотивами с предшествующим ему виде-

нием Окровавленной Монахини. Таким образом, можно условно выделить три группы снов в зависимости от того, с какой сюжетной линией романа они связаны: с линией Амбросио и Антонии, Амбросио и Матильды и, наконец, Раймондо и Агнесы⁷.

Сны, относящиеся к первой из этих групп, отличаются, прежде всего, несколько размытой границей с условно-реальным миром романа. Особенно явно это проявляется в структуре сна Лоренцо, открывающем систему снов в «Монахе». Хотя для читателя с самого начала дается подсказка, что это был сон, сам герой, очевидно, осознает его нереальность только после пробуждения: «Незаметно он погрузился в дремоту, и владевшая им тихая грусть продолжала оказывать влияние на сонные грезы. Он и во сне мнил себя в церкви Капуцинов, но уже не темной, а пустой. <...> Пробудившись, Лоренцо обнаружил, что лежит на каменном полу церкви. <...> Несколько минут он не мог поверить, что все случившееся ему только привиделось, такое сильное впечатление на него произвел этот сон» (36; Т. 1. Гл. 1).

Такое тяготение сна к смешению с действительностью подчеркивается тем, что пространство и время в нем приближены к условно-реальным⁸ (этот сон чуть ли не единственный в романе, имеющий развернутую пространственно-временную структуру). Перемещения героя в пространстве не происходит, оно лишь немного трансформируется. Кроме того, эти характеристики пространства сна реализуются затем после пробуждения Лоренцо. Но при этом сами события сна – чудовище, вознесение Антонии – совершенно фантастичны, что, наряду с обозначенными границами, позволяет говорить, что перед нами именно сон.

Близок к этому сну по структуре сон Эльвиры. При внешне обозначенных пределах этот сон воспринимается героиней-сновидицей как имеющий продолжение в действительности: «Ей /Эльвире/ привиделся страшный сон. <...> Эльвира пробудилась в ужасе. Под впечатлением сна

она решила встать и удостовериться в том, что ее дочери ничего не угрожает» (237; Т. 3. Гл. 1). В комнате Антонии Эльвира застаёт Амбросио, при этом сну придается статус реального события: «Нет, это не сон! – вскричала Эльвира. – Передо мной наяву Антония!» (238).

Мотивная связь между этими снами очевидна, в обоих появляется Антония над пропастью. Сон Лоренцо: «Храм начал разваливаться, монахи с криками ужаса обратились в бегство, светильники погасли, аналой провалился сквозь плиты пола и в них разверзлась пламенеющая бездна. С пронзительным и жутким воем чудовище рухнуло в пропасть, стремясь увлечь за собой Антонию. Но тщетно. Со сверхъестественной силой она вырвалась из гнусных объятий, но ее белое одеяние осталось у него в лапах» (36; Т. 1. Гл. 1). Сон Эльвиры: «Антония, трепеща, наклонялась над краем пропасти и, казалось, вот-вот упадет в бездну. Мать словно услышала ее пронзительный крик: “Матушка, спаси меня! Минута промедления, и будет уже поздно”» (237; Т. 3. Гл. 1).

Во сне Лоренцо дальнейшая судьба Антонии дана более развернуто через мотивы, символически, но достаточно прозрачно показывающие дальнейшее развитие сюжета: Антония становится жертвой Амбросио (оставляет в когтях чудовища белоснежное одеяние), но спасается для вечной жизни: «Внезапно глаза ее просияли небесным блеском, тело словно обрело новую силу и одушевление. Она вырвалась из рук возлюбленного.

– Три часа! – вскричала она. – Матушка, я иду!

И, сложив ладони, упала мертвая» (305. Т. 3. Гл. 4).

Указание на время – три часа – отсылает нас к видению Антонии, в котором ей является Эльвира. Это видение композиционно расположено в тексте романа после снов Лоренцо и Эльвиры, и такое расположение позволяет говорить о том, что в романе наблюдается некоторое движение ко все большей размытости границ между условно-реальным и ирреальным. Начальную границу фрагмента практически невозможно определить, по-

сещение Антонии призраком Эльвиры описывается как реальное (249–250. Т. 3. Гл. 2).

На то, что здесь происходит вторжение именно сверхъестественного, в самом фрагменте прямо указывают некоторые детали, несоответствующие законам действительности: явление духа покойной Эльвиры; то, что призрак без труда открывает запертую дверь; Антония теряет способность двигаться, она словно окаменевают; призрак в точности предсказывает время ее смерти.

Вопрос о реальности этого события поднимается и в самом тексте «Монаха». Так, Антония не сомневается в том, что действительно видела призрак матери, тогда как другие персонажи, в частности, священник, не верят ей: «Аббат всячески старался ее ободрить, убеждая, что привидевшееся ей было лишь плодом расстроенного воображения. <...> Беседа с ним успокоила и утешила Антонию, но не убедила. Она не могла поверить, что дух был лишь плодом ее воображения. Она слишком хорошо помнила все обстоятельства, чтобы обмануть себя. И продолжала твердить, что в самом деле видела призрак матери, а также слышала, какой ей остался срок, и что живой она с постели не встанет» (256).

Такой оценке Антонией своего видения дается определенная мотивировка: «У нее была сильная природная склонность к таинственному и потустороннему» (248). Вспомним, что такую же характеристику дает своей героине и Радклиф в «Удольфских тайнах»: излишняя чувствительность и склонность во всем видеть таинственное. Сближает этих персонажей, подчеркивая преемственную связь между образами героини-жертвы у Радклиф и Льюиса, и мотив действительности как сна. В «Удольфских тайнах» он является постоянной характеристикой образа Эмилии, воспринимающей происходящие с ней события как сон. В «Монахе» этот мотив связан с Антонией. Очнувшись в склепе, она обращается к Амбросию: «Добрый Амбросию, уведите меня отсюда, все тут напоминает мне мой

ужасный сон! Мне чудилось, будто я умерла и меня положили в могилу!» (296. Т. 3. Гл. 4) Но Амбросио в действительности инсценировал смерть Антонио и ее похороны, так что принимаемое героиней за сон произошло «в реальности».

Однако есть и существенное отличие от романа Радклиф. Дело здесь не только в субъективной оценке персонажа, данной сверхъестественным событиям. То, как изображается явление призрака Эльвиры, размытые границы видения, полная тождественность его времени и пространства условно-реальным (никаких перемещений персонажей в этом плане не происходит) – все это позволяет говорить о никак не завуалированном вторжении фантастического в мир романа. Художественный мир, созданный Льюисом, допускает такое проникновение ирреального в самой прямой форме, и эта особенность поэтики отмечалась исследователями как одна из важнейших черт френетической готики⁹. Если в романе Радклиф мы встречались с псевдовидениями, которые затем получали рациональное объяснение, то в «Монахе» появляется форма видения в чистом виде, а никакого объяснения не дается.

Эта форма не единожды присутствует в романе Льюиса, следует обратить также внимание на посещение донна Раймондо Окровавленной Монахиней, о чем он рассказывает Лоренцо. С рассмотренным нами фрагментом, помимо сходной формы изображения, этот эпизод связывает мотив вынужденной неподвижности героя, который стал свидетелем вторжения сверхъестественного. Так, Раймондо «не мог ни заговорить, ни пошевелиться» (136. Т. 2. Гл. 1). После этого видения следует рассказ Раймондо о снах, мучивших его в следующую ночь. Образ Окровавленной Монахини связывает эти фрагменты, и происходит как бы дублирование ее появления в составе другой художественной формы. Хотя рассказчик определяет это событие как «ужасные сны», увиденное в них характеризуется также как «видения»: «Перед рассветом я погрузился в подобие дремоты, но ужас-

ные сны помешали ей пойти мне на пользу. Видения Агнесы и Окровавленной Монахини попеременно представляли передо мной, пугая меня и мучая» (136. Т. 2. Гл. 1.)

Такое частичное смешение двух форм характерно и для другого рассказа о снах, который включен в роман. Это относится к снам Матильды, о которых она рассказывает Амбросио. Поскольку эти сны вводятся в повествование в форме рассказа о них персонажа-сновидца, объективная оценка им не дается. Более того, если учесть, что Матильда говорит об этом Амбросио с целью соблазнить его, сам факт того, что она видела эти сны, весьма сомнителен. Вполне возможно, что перед нами лже-рассказ о снах. Косвенно об этом свидетельствует то, что в этом фрагменте, границы которого точно можно определить в тексте, мир сна противопоставляется яви: «Ночь бывала добрее ко мне, ибо ты представал предо мною в моих сновидениях. Ты клялся мне в вечной дружбе, ты вел меня по путям добродетели и помогал мне переносить жизненные невзгоды. Утро рассеивало эти сладостные видения, я просыпалась и вспоминала, что нас разделяет стена, непреодолимая стена!» (61. Т. 1. Гл. 2).

Во всех других случаях введения этой формы в роман события сна тесно связаны с условно-реальными и, как правило, предвосхищают их. Здесь же сны становятся зеркальным отражением действительности: Матильда, напротив, совращает Амбросио с «путей добродетели», а в качестве «облегчения жизни» предлагает ему в конце романа ад и вечные муки.

С этой сюжетной линией связаны и сны Амбросио, которые следуют за этим рассказом, а также сон Амбросио в темнице, описанный в конце романа. Первый фрагмент из этого ряда включает описание нескольких снов Амбросио, увиденных им в течение одной ночи. Сны изображаются ретроспективно, т.е. о содержании снов говорится после сообщения о пробуждении героя. Общие границы фрагмента можно определить достаточно точно; при этом он распадается как бы на две части. В одной из них в цен-

тре сна стоит образ Матильды, в другой – оживающее изображение Мадонны, т.е. Матильда представлена сразу в двух своих ипостасях.

1 часть: «Он проснулся весь в жару и неосвеженный. Во сне воображение являло ему лишь самые сладострастные предметы. В сновидениях перед ним стояла Матильда, и его глаза вновь созерцали ее обнаженную грудь. Она повторяла свои заверения в вечной любви, обвила руками его шею и осыпала его поцелуями. Он отвечал на них, он пылко прижал ее к своему сердцу, и... и сновидение рассеялось».

2 часть: «Иногда ему чудилось изображение его Мадонны – будто он стоит перед ним на коленях и произносит обеты, а глаза картины словно излучают невыразимую нежность. Он прижал губы к нарисованным губам, и они оказались теплыми. Ожившая фигура сошла с холста, с любовью открыла ему свои объятия, и его чувства не вынесли столь несравненного блаженства».

Конец фрагмента: «Вот на каких сценах сосредоточивались его сонные мысли. Неудовлетворенные желание рисовали ему самые сладострастные и соблазнительные образы, он буйно наслаждался радостями, дотоле ему неизвестными.

С постели он поднялся полный смятения от воспоминаний о своих сонных грезах, и стыд его усугубился, едва он задумался о причинах». (66. Т. 1. гл. 2.)

С этим сновидением связан общими мотивами и другой сон Амбросио, изображенный в этой главе, причем это подчеркивается в тексте: «Амбросио спал крепко, но ему привиделось то же, что накануне, а сладострастные ощущения стали сильнее и утонченнее. Те же будящие похоть образы витали перед ним. Матильда во всем блеске красоты, теплая, нежная, обворожительная прижимала его к груди и расточала ему самые пылкие ласки. Он отвечал тем же и уже готов был удовлетворить свои жела-

ния, как вдруг неверный призрак исчез, оставив его всем ужасам стыда и разочарования» (78–79. Т. 2. Гл. 2).

Этот сон имеет важное сюжетное значение, так как после него Амбросио впервые пропускает службу, что является очередным его шагом к падению: «Занималась заря. Усталый, измученный, истомленный своими дразнящими снами, он не захотел встать с постели и не пошел к заутрени. Впервые в жизни он пропустил эту службу» (79).

По своему типу это тоже сон с четкими границами. Возможно, такая структурная особенность этих снов Амбросио связана с тем, что вторжение ирреального уже совершилось, ведь Матильда, нечистый дух во плоти, уже присутствует в его жизни. Границы между мирами для Амбросио закрыты, так как для него уже невозможно избавиться от этого присутствия. Оно является постоянным, тогда как вторжение ирреального в жизнь других персонажей носит временный характер, поэтому и границы их снов открыты.

Наконец, замыкает систему снов в романе сон Амбросио, увиденный им в темнице инквизиции. Он несколько отличается по своей структуре от других снов Амбросио. Хотя в тексте и обозначаются переходы героя в мир снов и обратно, начальная граница сна все же несколько размывается: «Едва его глаза, истомленные слезами и бдением, смежились, как преследовавшие его до этой минуты жуткие видения словно стали явью. <...> Вот какие образы являлись ему во сне и исчезли только, когда он пробудился от невыносимой боли» (329–330).

Здесь снова возникает мотив взаимозамены сна и яви, причем по пробуждении герой получает косвенные доказательства этому: он продолжает испытывать боль от приснившихся ему пыток. Возможно, причина такого структурного изменения по сравнению с другими снами в романе заключается в том, что Амбросио в этот момент уже окончательно переходит в сферу ирреального, тогда как раньше он оставался в пределах земного мира. Об этом говорит и тот факт, что после сна изображается целый

ряд сверхъестественных событий, реальность которых даже не ставится под сомнение ни повествователем, ни самим героем: появление в темнице Матильды и ее исчезновение в «облаке синеватого пламени» (333), явление Люцифера и т.д.

По своему мотивному составу этот сон объединяет две сюжетные линии – Амбросио и Матильда, Амбросио и Антония; в нем Амбросио видит наказание, которое ждет его преступления: «Он оказался в серном смраде геенны огненной, его окружали дьяволы, назначенные ему мучителями, и они подвергали его разнообразным пыткам, одна страшней другой. Там бродили призраки Эльвиры и ее дочери. Они упрекали его в своей смерти, рассказывали демонам о его преступлениях и подстрекали их прибегнуть к еще более изощренным мучениям» (329–330. Т. 3. Гл. 5)

Еще одна функция этого сна состоит в том, что посредством его нечистый дух снова соблазняет Амбросио, на этот раз на то, чтобы он отказался от последней возможности получить спасение после смерти, получив взамен якобы спасение из темницы Инквизиции в земной жизни. Таким образом, поддавшись искушению избежать мучений, увиденных им во сне, герой довершает свое падение и получает их в действительности, оказавшись в аду. В финале романа Льюиса сверхъестественное становится единственным предметом изображения, замещая собой условно-реальное, которое уходит из поля зрения автора и читателей. При этом граница между двумя сферами остается проницаемой, что видно из структурных особенностей последнего сна, изображенного в романе.

Итак, мы рассмотрели поэтику сна в двух готических романах, каждый из которых является ярким образцом разных ветвей литературной готики – сентиментальной и френетической. Сентиментальный готический роман «Удольфские тайны» использует форму сна во вполне определенной разновидности, границы изображенных в нем снов достаточно четкие. Мотив яви как кошмарного сна связан здесь, прежде всего, с субъективным

восприятием действительности героиней. Наряду с псевдо-видениями героини, получающими в конце романа рациональное объяснение, эта особенность говорит о том, что художественный мир «Удольфских тайн» позволяет лишь предположить возможное проникновение ирреального в условно-реальную действительность, но на самом деле не допускает его.

В романе Льюиса сны персонажей участвуют в создании совсем иной картины мира. За исключением снов, связанных с сюжетной линией Амбросио и Матильды, изображенные в «Монахе» сновидения тяготеют к частичному смешению с действительностью, о чем говорит характер их границ и некоторые особенности мотивной структуры. Этой черте поэтики сна в романе Льюиса соответствует и сам принцип изображения сверхъестественного, отличный от того, который наблюдается в романе Радклиф. Появление ирреального здесь никак не мотивируется; художественный мир «Монаха» допускает его активное взаимодействие с условной действительностью безо всякого объяснения.

¹ *Lévy M. Le roman «gothique» anglais 1764–1824. Toulouse, 1968. P. 337–338; Григорьева Е.В. «Готический» роман и своеобразие фантастического в прозе английского романтизма: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Л., 1989; Предисловие // Радклиф А. Удольфские тайны. М., 1996. С. 5–10 и др.*

² См., например: *Де-ла-Барт Ф.Г. Литературное движение на Западе в первой трети XIX столетия. М., 1914. С. 55; Killen A. Le roman terrifiant ou le roman noir de Walpole à Anne Radcliffe et son influence sur la littérature française jusqu'en 1840. Paris, 1923; Guthke K.S. Englische Vorrromantik und Deutscher Sturm und Drang. Göttingen, 1958; Carter M.L. Spectre or delusion? The Supernatural in Gothic fiction. Ann Arbor, 1987; Берковский Н.Я. Лекция 11. Английский преромантизм – Анна Радклиф – Льюис // Берковский Н.Я. Лекции и статьи по зарубежной литературе. СПб., 2002. С. 131–132; Вацууро В.Э. Готический роман в России. М., 2002. С. 160.*

³ *Радклиф А. Удольфские тайны / Пер. Л. Гей. М., 1996. С. 78. Гл. 8. Далее текст цитируется по этому изданию с указанием страницы и главы. Все выделения в цитатах принадлежат нам. – О.Ф.*

⁴ Нередко исследователи вообще не различают такие близкие, но не синонимичные формы, как видение, сон, галлюцинация и бред. См., например: *Дынник Мих. Сон, как литературный прием // Литературная энциклопедия. Словарь литературных терминов: В 2 т. Т. 2. М.; Л., 1925. Стлб. 647; Есин А.Б. Психологизм русской классической литературы. М., 1988. С. 152; Нагорная Н.А. Поэтика сновидений и стиль прозы А. Ремизова: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Самара, 1997. С. 9, 11.*

⁵ *Lévy M.* Op. cit. P. 338. Наличие «вещих» снов в романе отмечают и другие исследователи, в частности, В. Скороденко. См.: *Скороденко В.* Монах Льюис и его роман // *Льюис М.Г.* Монах. М., 1993. С. 13.

⁶ *Льюис М.Г.* Монах / Пер. с англ. И. Гуровой. М., 1993. С. 61. Т. 1. Гл. 2. Далее текст романа цитируется по этому изданию с указанием страницы, тома и главы.

⁷ Эти же сюжетные линии выделяет В.Я. Малкина, указывая на то, что «объединяющей для них оказывается фигура Монаха, творящего зло и насилие». См.: *Малкина В.Я.* Поэтика исторического романа: Проблема инварианта и типология жанра. Тверь, 2002. С. 32.

⁸ О пространстве этого сна и роли готической архитектуры в нем см.: *Lévy M.* Op. cit. P. 337–338.

⁹ См., например: *Lévy M.* Op. cit. P. 339–342; *Вацуро В.Э.* Указ. соч. С. 151–167 и др.