

УДК 821.111 «17»

А. В. Малиенко

*Днепропетровский национальный университет им. Олеся Гончара***ПОЭТИКА ПЕЙЗАЖНЫХ ВАРИАЦИЙ В РОМАНАХ А. РАДКЛИФ**

Аналізуються форми та прийоми створення пейзажних картин у творах А. Радкліф.

*Ключові слова:* romance, літературний готицизм, ідилічне, живописне, піднесене, прекрасне, феміністська критика.

Анализируются формы и приемы создания пейзажных описаний в произведениях А. Радклиф.

*Ключевые слова:* romance, литературный готицизм, идиллическое, живописное, возвышенное, прекрасное, феминистская критика.

The article deals with the technique of landscape descriptions in Ann Radcliffe's works.

*Key words:* romance, literary Gothicism, idyllic, picturesque, sublime, beautiful, feminist criticism.

Дар искусного пейзажиста Анны Радклиф известен почитателям таланта и знатокам ее творчества. Литературные критики, ссылаясь на мнение Вальтера Скотта, высоко ценившего «красоту и живость описаний» (“beautiful and fanciful tone of natural descriptions”), выразительность повествования (“impressive narrative”) в книгах романистки, «ранее встречавшихся исключительно в поэзии» [14, p. 65], признают, что именно А. Радклиф стоит у истоков поэтики литературного пейзажа, ориентированного на визуальное восприятие (“visually oriented descriptions”), ставшего приметой английской прозы XIX–XX вв., В. Скотта, Дж. Рескина, Ч. Диккенса, Т. Гарди, Д. Г. Лоуренса, В. Вулф [3, p. 124].

Уже в ранних книгах, «Замки Этлин и Данбейн» (1789), «Сицилийский роман» (1790), когда мастерство писательницы еще не обрело оригинальных черт, наиболее полно представших в «Итальянце» (1797), осязательно ее внимание к ярким визуальным картинам. В «Замках Этлин и Данбейн» в описании величественного строения, возвышающегося над суровым ландшафтом Шотландского Высокогорья, А. Радклиф намечает свою эстетическую концепцию пространства. Образ-символ готической крепости (“venerable from its antiquity, and from its Gothic structure”), жанрообразующий элемент готической формы, погружен в нивелирующую законы *ratio* стихию природного: «На северо-восточном побережье Шотландии, в наиболее романтической ее части, на скале, омываемой морем, высился замок Этлин...» [8, p. 3]. Важным свойством поэтики готического «инопространства» в романах А. Радклиф Р. Майлз считает авторское экспериментирование с формами психологизации повествования через прием «топографического отзеркаливания» (“‘topographical’ mirroring”), наслаивающего физическое измерение на сферу сознания персонажа, что также является особой приметой природных декораций в книгах романистки [5, p. 84]. Пейзажные наброски, контрастные по колористике и тональности, оказываются рамой, ограняющей событийную канву, и особым механизмом, задающим ритм преобразования пространства. Светлые зарисовки, служащие фоном событиям частной жизни героев, выключенных из эпического полотна истории, воссозданные в канонах идиллического в понимании художников XVIII в. как особого мироощущения, поиска гармонии с миром, сменяются страшными, пугающими, таящими опасность, где плотная стихия тревожного не-

ведения окутывает персонажей, проблематизирует их повседневное существование, разрушая привычные стереотипы поведения.

Феминистское литературоведение, переосмысливая поэтологические составляющие западноевропейской готики, ее статус в истории культуры, стремясь опровергнуть снисходительное отношение к феномену женского сочинительства рубежа XVIII–XIX вв., уточняют эстетический контекст, в котором рождалась готическая поэтика, предлагая по-новому взглянуть на грани взаимоотношений «романа тайн» с традицией литературы чувствительности, с которой нередко сближают готицизм<sup>1</sup>, с предромантической и романтической эстетикой. Специалисты настаивают на стирании границ между «литературой ужаса» и текстами «высокого романтизма» Колриджа, Вордсворта, Байрона, Шелли, подчеркивая их эстетическое созвучие, и в то же время говорят об особом мироощущении женщин-писательниц, по-своему трактующих ключевые аспекты романтизма.

Смена красок природных деталей, их эмоционально-эстетическое восприятие героями составляют альтернативную сюжетную линию книг А. Радклиф, проступающую по мере развертывания художественного пространства романа через мотив путешествия. Дорога, полная опасностей, обрекающая персонажей на плутание среди горных и лесных троп, может быть соотнесена с нарративной моделью произведений. Читатель, по лабиринтам сюжетных коллизий следующий за повествователем, намеренно утаивающим ключ к разгадке, иногда чувствует себя позабытым беспечным «проводником». Его голос нередко прерывается, оставляя читателя и героев наедине с пугающими странными происшествиями. Модель путешествия, когда преобладает мотив эстетического наслаждения дикими, не облагороженными рукой человека красотами природы, в романтической литературе возникает как антитеза концепта “Grand Tour” XVIII в., развивавшего идею жизненного опыта (“the knowledge of men and the world”), где знакомство с культурой Франции, Италии являлось частью классической модели образования, прививающей нормы вкуса, в женском творчестве обретает несколько иное звучание [12, p. 8].

Символическая образность шекспировской драматургии, поэм Милтона, заявленная в эпиграфах, цитатах и аллюзиях в «Романе в лесу» (1791), «Удольфских тайнах» (1794), «Итальянце», предлагает читателю постижение не столько повседневного, сколько эстетического опыта и выполняет функцию эмоционального камертона, оформляя как напряженную «готическую» тональность повествования («Гамлет», «Макбет», «Юлий Цезарь», «Комус»), так и его светлую идиллическую грань («Как вам это понравится», «Сон в летнюю ночь», «Буря», «Il Penseroso», «Лисидас»)<sup>2</sup>. Социокультурная оптика гендерных подходов дала возможность увидеть особое отношение писательниц XVIII в. к творчеству Шекспира, Милтона. Если для мужчин, занимавшихся писательским трудом, источниками литературного авторитета становились древние авторы, Гомер, Гораций, Вергилий, то для женщин среднего класса, лишенных возможности часто из-за незнания клас-

<sup>1</sup> Это отражено в попытках систематизации готической прозы, в том числе наиболее известной классификации М. Саммерса, учитывавшей сентименталистскую ветвь жанра (“terror gothic”, “sentimental gothic” и “historical gothic”).

<sup>2</sup> Обозначенные в «Замках Этлин и Данбейн» пространственные границы имеют условно-декоративный характер, лишь названы родовые замки, деревня, монастырь, расположенные в горной либо лесной местности «северо-восточного побережья Шотландии» [8]. Другие романы А. Радклиф изобилуют пестрой топографией стран, провинций, городов, рек, горных районов (маршрут, по которому движется Аделина де Монталь, героиня «Романа в лесу», проходит через Париж, Лион, Савойю, Ниццу, Лангедок и Прованс [11]; долгие странствия Эмили Сент-Обер, лежащие в основе сюжета «Удольфских тайн», связаны с французскими и итальянскими топонимами (Гасконь, Лангедок, Тулуза, Альпы, Апеннины, Венеция, Пьемонт). В «Итальянце» географическая панорама не столь объемна (Неаполь, Рим, Миланское герцогство, Абруццы) [10].

сических языков приобщиться к высокому канону, были доступны лишь тексты национальных художников, предлагающие альтернативу «готического образования» (“Gothic education”), хранящего идеалы рыцарства и вполне согласующегося с правилами благопристойности. Следует напомнить, что согласно представлениям историков XVIII в. конец английского средневековья совпадал с завершением правления королевы Елизаветы [5, р. 30]. Мастерство «прото-готических» авторов, Спенсера, Шекспира и Милтона, положивших начало созданию сверхреальных образов в английской литературе, способствовало, по мнению Р. Майлза, возникновению “new romance”, который явился следствием стилизации средневековой формы [5, р. 39].

Пейзажные описания А. Радклиф органичны эстетическим теориям своего времени, где категории «прекрасного», «возвышенного», «живописного» трактуются в контексте романтизма. Р. Нортон замечает, что многие образы-символы У. Гилпина, встречающиеся в его наиболее известном сочинении «Наблюдения на реке Уэй, ... посвященные живописной красоте» (1782), – “the grandeur of the landscape”, “a vast amphitheatre”, “the feathering foliage” – становятся частью пейзажной риторики А. Радклиф<sup>3</sup> [6, р. 77]. Работой, повлиявшей на творчество писательницы, является трактат Э. Берка «Философское исследование о происхождении наших идей возвышенного и прекрасного»<sup>4</sup> (1756), предложившего определение понятия “sublime”: «Все, ... что в какой-либо степени является ужасным или связано с предметами, внушающими ужас или подобие ужаса, является источником возвышенного; то есть вызывает самую сильную эмоцию, которую душа способна испытывать. Когда опасность или боль слишком близки, они не способны вызывать восторг и просто ужасны; но на определенном расстоянии и с некоторым смягчением они ... вызывают восторг» [ч. 1, разд. 7]. В произведениях А. Радклиф исследователи находят множество образов, способствующих передаче эмоций «возвышенного», следуя Э. Берку: “greatness”, “grandeur”, “magnificence”, “vastness”, “darkness”, “obscurity”, “infinity”, “a low, tremulous, intermitting sound”, “solitude”, “terror” [6, р. 77]. Писательница разделяет идею У. Гилпина о близости понятий «возвышенного» и «прекрасного», трактуемых Э. Берком как взаимоисключающие, и достигает создания эффекта “supra-sublimity”: “chateau was situated in one of those delightful vallies [sic] of the Swiss cantons, in which the beautiful and the sublime are so happily united; where the magnificent features of the scenery are contrasted, and their effect heightened by the blooming luxuriance of woods and pasturage, by the gentle winding of the stream, and the peaceful aspect of the cottage” [8, р. 60].

Природные картины в романах А. Радклиф становятся, по определению Р. Нортон, “*objet d'art*” благодаря сравнению с живописью Клода Лоррена, Сальватора Розы, Никола Пуссена, Доменикино и Гвидо Рени, упоминаемых повествователем [6]. Визуализацию описаний усиливает прием обрамленного пейзажа, очерченного линией окна, ветвей, скал, и присутствие фигуры героя-наблюдателя, наделенного тонким художественным вкусом: «... они очутились в узкой долине, обрамленной утесами...» (“narrow valley screened by Rocks ...”), «Ни одного живого существа в округе, разве что ящерица проползет по камням или повиснет на краю пропасти, ... Эта картина была достойна кисти самого Сальватора. Сент-Оберу, пораженному романтической красотой местности, представлялось, что

<sup>3</sup> Критик полагает, что знакомство А. Радклиф с работами У. Гилпина предшествовало созданию «Замков Этлин и Данбейн», где описание руин аббатства передает мотив «тревожного неведения» (“obscurity”). Тогда как идеи “the Sublime” и “the Beautiful”, соприкасаясь с эстетическими концептами “terrible”, “terrific”, “awful”, “gloomy”, “grand”, обретают полновесное звучание лишь в «Сицилийском романе» [6, р. 76].

<sup>4</sup> Сочинение Э. Берка, впервые упомянутое А. Радклиф в ее путевом очерке “A Journey Made in the Summer of 1794”, как предполагают, было прочитано ею в 1790 г. [6, р. 77].

из-за скалы вот-вот покажутся разбойники» [10, р. 30]. Вариативность природных зарисовок в литературе XVIII в., ориентированных на технику изобразительного искусства, устойчиво ассоциировалась с типами пейзажей, созданными итальянскими художниками XVII в. За полотнами Лоррена, Розы и Пуссена в сознании современников А. Радклиф закрепились эстетические концепты “the Beautiful”, “the Sublime” и “the Grand”. Один из основоположников этой традиции, английский поэт Дж. Томсон, в «Замке праздности» (1748) уже обращался к такому же приему: “Whate’er Lorraine light-touch’d with softening Hue, Or savage Rosa dash’d, or learned Poussin drew” [15, р. 25].

В воссоздании природных зарисовок, а также их созвучии эмоциональному состоянию героев, где чувство является нравственным критерием, А. Радклиф, полагая, следует традиции сентименталистского «пейзажа души» [4, р. 55]. Исследователи подчеркивают, что персонажи А. Радклиф, преступающие границы этических норм, убеждены в своем праве управлять судьбами других людей, ограничивать их свободу, сами едва ли обладают эмоциональной тонкостью восприятия природы, присущей чувствительным героиням и их возлюбленным. Так, описывая покой виллы маркиза де Монталья, А. Радклиф подчеркивает их декоративно-условный характер: «Шелковые шторы золотистого цвета были расписаны разнообразными пейзажами и историческими сценами, сюжеты которых отвечали сластолюбивому нраву хозяина» («Роман в лесу») [11, р. 143]. Монтони, не восприимчивый к суровой красоте «дикого и романтического» ландшафта Апеннин, хранящего «мрачные тайны», и замка, «безмолвного, одинокого, величавого, как бы царившего над всем окружающим и хмуро глядевшего на всякого, кто осмелился бы вступить в его владения» [10, р. 226–227], что передано рассказчиком с помощью пугающе-тревожных характеристик: “darkest horrors”, “barren rocks”, “broken cliffs”, “the long perspective of retiring summits”, “the ridges clothed with pines”, – использует уединенность построек Удольфо холодно-прагматично, превращая его в разбойничью крепость. Маркиза де Вивальди, одержимая злом и преступными замыслами, всегда остается равнодушной к подлинно прекрасному: «Маркиза полулежала на кушетке, ее взгляд был устремлен на открывавшийся из окна вид, но ее внимание было обращено к тем картинам, которые низкие страсти рисовали ее воображению» («Итальянец») [9, р. 292].

Среди поэтологических доминант “terror novel” А. Радклиф, жанрового образования, сочетающего традиции “old” romance и технику раннеромантической поэзии, Дж. Деккер называет также и черты “travel literature” [1, р. 71]. А. Радклиф сохраняет преемственность по отношению к жанру путевых очерков, предполагающих фигуру наблюдателя, ценителя красот природы, хотя и принадлежащего культуре прошлого, но духовно близкого читателю (действие книг, за исключением “The Italian”, где события датированы 1758 г., отнесено к концу XVI – началу XVII в.). Критики отмечают, что именно форма “travel books”, особенно содержащих описания Италии, послужили автору материалом для создания пейзажных картин экзотического прошлого<sup>5</sup>. Неторопливому движению путешественника, героя путевых очерков, нередко предающегося размышлениям и подробно фиксирующего детали окружающего ландшафта, наиболее созвучны главы «Романа в лесу» и «Удольфских тайн», где описывается путешествие Аделины де Монталь в компании близких друзей (Арно и Клары Ла Люк) в окружении «дивных картин

<sup>5</sup> В ряду текстов, влияние которых ощутимо в «Романе в лесу», «Удольфских тайнах», «Итальянце», специалисты называют “Observations faites dans les Pyrenees” (1789) Рамона де Карбоньера, “Travels in the Two Sicilies” (1783, 1785) Генри Суинберна, “New Observations on Italy and Its Inhabitants” (1764) Пьера Жана Гросли, “Observations and Reflections Made in the Course of a Journey through France, Italy, and Germany” (1789) Хестер Линч Пиюцци, а также “Travels through France and Italy” (1766) Смоллета и письма Томаса Грея [6].

природы» (“those charming scenes”) (Альпы, Женевское озеро, Ницца, Лангедок и Прованс); Эмили де Сент-Обер и ее отца, вместо «прямой дороги, пролежавшей у подножия Пиренеев к Лангедоку», избравших ту, что, «извиваясь в горах, отличалась большей живописностью и романтической красотой» (“afforded more extensive views and greater variety of romantic scenery”) [10, p. 27; 11, p. 254].

Уже во втором романе, “A Sicilian Romance” (1790), также изданном анонимно, А. Радклиф обращается к сюжету, который будет вариативно использовать в своих лучших книгах. Вхождение героини в большой мир, выстроенный на патриархатных принципах власти, насилия, корысти, где отброшены столь ценные женщинами чувства любви, благожелательности и заботы о ближнем, как правило, осуществляется через сюжетный мотив путешествия и станет не только структурным лейтмотивом готической прозы, но и универсальной темой всей феминистской критики [2]. В последние десятилетия приходит понимание, что авторы готических текстов не отчуждены от проблем повседневности, и, по мнению Маргарет Дуди, ярко и неповторимо передают «реальный мир» лжи и утраченной гармонии» [цит. по 2, p. 99].

Динамика перемещений героинь А. Радклиф – Джулии Маззини (“A Sicilian Romance”), Аделины де Монталь (“The Romance of the Forest”), Эмили Сент-Обер (“The Mysteries of Udolpho”), Эллены ди Розальба (“The Italian”) – в изменчивом пространстве романов не только связана с выбором пути, но и ситуативно обусловлена спонтанностью бегства. Для персонажей А. Радклиф ведущей формой познания мира оказывается эмоциональное состояние страха, отражающее драматизм женского социального опыта.

Присутствующие в прозе Ф. Берни, А. Радклиф, Дж. Остен пейзажные зарисовки создаются не только с оглядкой на утвердившийся канон литературного пейзажа, но и несут в себе черты оригинального авторского видения. Б. Веннер говорит о двуслойности описаний природы в творчестве романисток, являющих собою своеобразный палимпсест, где ощутимо соединение «мужской» пейзажной традиции (“tradition of the eighteenth century male landscape spectator”) и особого «женского» восприятия природного мира, воплощающего гендерный опыт героини и создательницы произведения [15, p. 16]. Такое наблюдение, убеждена Б. Веннер, отчасти подтверждает утвердившаяся в викторианскую эпоху идея разделения социальных сфер (“separate spheres”), что способствовало формированию у женщин, ограниченных социокультурными пределами дома, иное, в отличие от мужчин, восприятие пространства. Сложившийся в английской культуре XVIII в. ландшафт преломлял в себе свойства английской ментальности, органично впитавшей, по мнению историков, основы строгого социального порядка (“Roman authority”) и дух свободы, присущий англосаксам, которые предвосхитили идеалы рыцарской средневековой вольницы, так называемой “Gothic liberty”<sup>6</sup>. Однако в романах А. Радклиф природное пространство часто враждебно героине, оно не обеспечивает ей ни свободу, ни безопасность [15, p. 24].

И хотя традиционно в романах А. Радклиф повествование сохраняет неторопливый ритм сентиментального путешествия-медитации, многие пейзажные зарисовки даны через восприятие беглянки/пленницы, они как бы увидены мельком из окна кареты, символически воплощают мотив неполного видения, способствуют нарастанию тревоги и опасности: «Когда занавеску на окне откинули, Эллена обнаружила, что вокруг – дикая пустынная равнина, окруженная горами и

<sup>6</sup> Источником для историков и писателей, как отмечает Дж. Рендалл, служил этнографический очерк Корнелия Тацита «Германия» (98), на волне интереса к национальному прошлому вызвавший особое внимание интеллектуалов конца XVIII в., автор которого признавал высокие нравственные качества варварских народов, не знавших пороков цивилизованного Рима [13, p. 60–62].

лесом... Эллена взмолилась, чтобы открыли окна,... перед ее взором мелькнул величественный горный край, но ничто не подсказывало ей, где она находится. Она видела только остроконечные скалы и бездонные пропасти...» [9, p. 62].

Литературные критики не раз упрекали А. Радклиф в недостоверности природных описаний, напоминая о том, что материалом для них часто являлись образы средиземноморского юга, горных и лесных ландшафтов Франции, Швейцарии, Италии, содержащиеся в путевых заметках современников и запечатленные на полотнах знаменитых живописцев. Известно, что писательница редко покидала пределы Англии. Исключение составила поездка четы Радклиф на континент летом 1794 г., воспоминания о которой вошли в книгу "A Journey made in the Summer of 1794, through Holland and the western frontier of Germany". В своих произведениях, где доминирует поэтика "romance", о чем читателю напоминают заглавия ("A Sicilian Romance", "The Romance of the Forest", "The Mysteries of Udolpho, A Romance"), писательница избегает фактуальной точности путевых очерков. Своеобразным ответом ее оппонентам может служить пролог к «Гастону де Блондевиллю» (1802), который, скорее, напоминает эстетический трактат об искусстве, где автор с недоверием относится к значению непосредственного опыта наблюдения над реальностью для создания художественных образов<sup>7</sup>. Дискуссия Гарри Виллоутона и мистера Симпсона открывается репликой героя, декламирующего строки из комедии «Как вам это понравится»: "Well! Now are we in Arden" [7, p. 3]. И если в более ранних текстах А. Радклиф шекспировская образность через причудливый орнамент эпитафий, цитат и аллюзий создавала особую поэтическую ауру, сопровождавшую героев в их странствиях, то в поздних романах путь персонажей обретает дополнительное легендарно-биографическое измерение (Уорикшир, Арденский лес, Стратфорд-на-Эйвоне) и воскрешает в сознании читателя как образ самого Шекспира, так и пасторальный хронотоп его комедии, столь влиятельной в английской культурной традиции. Путешественника, восторженно цитирующего слова Розалинды, ожидает разочарование при виде современного Арденского леса: "...he could not any where espy a forest scene of dignity sufficient to call up before his fancy the exiled duke and his court... in a scene so different from the one his fancy had represented to him for the forest of Arden" [7, p. 3–4]. Проникнуть в царство поэзии ("the wildest region of poetry and solitude"), убежден герой, невозможно, и этому не поможет ни чистота предрассветных красок, ни отсвет угасающего дня. Волшебные видения ("that enchanting vision", "illusions of imagination") рождаются лишь при тусклом свете лампы, в окружении шумной толпы, тогда как здесь, в краю, овеянном памятью Шекспира, странник пробуждается от грез и возвращается в мир повседневности [7, p. 4].

Эстетическая позиция А. Радклиф, открыто высказанная в «Гастоне де Блондевилле», содержит ответ литературным обозревателям, не принимавшим художественной манеры романистки, намеренно упрощавшим сложный язык ее книг, сводившим их лишь к набору сенсационных деталей. Так, литературный критик, пожелавший остаться неизвестным, в письме к издателю «Итальянца», опубликованном в ежегоднике "The Spirit of the Public Journals for 1797" под названием "Terrorist Novel Writing", сетовал на литературную моду превращать ужасное в дело привычки ("to make *terror* the *order of the day*"), «изображая героев

<sup>7</sup> Знаменитое эссе А. Радклиф «О сверхъестественном в поэзии» (1826), создавшее романистке славу теоретика и законодателя жанра, было извлечено из текста "Gaston de Blondville" и стало нормой, регламентирующей поэтику литературной готики. Разграничивая версии романов «ужаса и тайн» ("terror gothic" и "horror gothic"), основанные на расхождении авторских подходов к созданию эмоционально напряженной атмосферы повествования, исследователи опираются на термины, предложенные А. Радклиф, описавшей эстетические концепты "terror"/"horror" через антитезу «страшного предчувствия и вызывающей отвращение реализации ужасного» [5].

и героинь пленниками старинных мрачных замков, полных призраков» (“full of specters, apparitions, ghosts”). В то же время обращение к мотиву “terror”, способствовавшему углублению психологического опыта человека, находит выражение в тех чувствах, которые рождает «литература ужаса», вобравшая в себя все свойства «возвышенного». По словам А. Радклиф, “terror”, основанный на «неясности и полуотчетливости», «обогащает душу и обостряет восприятие», в то время как “horror” «подавляет, остужает и почти уничтожает» все душевные способности<sup>8</sup>.

Обращение к идиллическому хронотопу Арденского леса становится своего рода традицией для представительниц «женской» версии готического жанра. Роман С. Ли «Убежище» (1783–85) открывается цитатой из комедии «Как вам это понравится» («Разве лес / Не безопаснее, чем двор коварный? / Здесь чувствуем мы лишь Адама кару – / Погоды смену»). Эти же строки А. Радклиф избирает в качестве эпиграфа к III главе “Romance of the Forest”, описывающей пребывание героев в аббатстве Сент-Клер, сокрытом от внешнего мира в самом сердце Фонтенвилльского леса. Решение пространства в «Романе в лесу» соотносится с поэтикой пасторали, природный топос как бы уподоблен классическому “locus amoenus”, где натура героини раскрывается в гармонии творчества и любви. Покой и благодать природного окружения способствуют пробуждению в Аделине де Монталь поэтического дара, а у Эмили де Сент-Обер – художнического<sup>9</sup>.

Сложная модель пейзажных композиций А. Радклиф предполагает также фигуру внетекстового наблюдателя. Им оказывается читатель романа, перед взором которого разворачивается художественный мир книги. Такой, по словам Р. Майлза, «кинематографический» прием вызывает визуальный ряд ассоциаций, серию образов на «экране» читательского сознания [5, p. 51]. Нарративный принцип бесконечного удваивания, подобно магическому пространству зеркальной комнаты, становится стратегией воссоздания литературного целого, где отчетливо слышится авторский голос, размышляющий над судьбой готики как жанра, заставляющего читателя со страхом и волнением поглощать страницу за страницей истории о леденящих душу происшестввах.

### Библиографические ссылки

1. Dekker G. The Fictions of the Romantic Tourism. Radcliffe, Scott, and Mary Shelley / G. Dekker. – Stanford, 2005. – 314 p.
2. DeLamotte E. C. Perils of the Night. A Feminist Study of Nineteenth-Century Gothic / E. C. DeLamotte. – NY ; Oxford, 1990. – 352 p.
3. Flaxman R. L. Radcliffe's Dual Modes of Vision / R. Flaxman // Fetter'd or free? British women novelists, 1670–1815 / ed. by M. A. Schofield, C. Macheski. – Ohio ; Athens ; L., 1986. – P. 124–133.
4. Gilroy A. Romantic Geographies: Discourses of Travel, 1775–1844 / A. Gilroy. – Manchester, 2000. – 260 p.
5. Miles R. Ann Radcliffe. The Great Enchantress / R. Miles. – Manchester ; NY, 1995. – 201 p.
6. Norton R. Mistress of Udolpho. The Life of Ann Radcliffe / R. Norton. – L. ; NY, 1999. – 307 p.
7. Radcliffe A. Gaston de Blondville / A. Radcliffe. – Chicago, 2006. – 257 p.
8. Radcliffe A. The Castles of Athlin and Dunbayne / A. Radcliffe. – Oxford, 1995. – 119 p.
9. Radcliffe A. The Italian / A. Radcliffe. – Oxford, 1998. – 423 p.
10. Radcliffe A. The Mysteries of Udolpho / A. Radcliffe. – Oxford, 1998. – 693 p.

<sup>8</sup> Radcliffe A. On the Supernatural in Poetry / A. Radcliffe // New Monthly Magazine. – 1826. – Vol. 16, N 1. – P. 150.

<sup>9</sup> Любопытно отметить, что название Ардены, о чем вероятно могла знать А. Радклиф, также хранит в себе имя матери Шекспира, Мэри Арден (Mary Arden).

11. *Radcliffe A. The Romance of The Forest / A. Radcliffe. – Oxford, 1999. – 397 p.*
12. *Rampley M. Exploring visual culture: definitions, concepts, contexts / M. Rampley. – Edinburgh, 2005. – 257 p.*
13. *Rendall J. Tacitus engendered: “Gothic Feminism” and British histories, c. 1750–1850 / J. Rendall // Imagining Nations / ed. by G. Cubitt. – Manchester, 1998. – P. 57–74.*
14. *Scott W. The complete works of Sir Walter Scott / W. Scott. – NY, 1833. – V. 6. – 163 p.*
15. *Wenner B. B. Prospect And Refuge in the Landscape of Jane Austen / B. B. Wenner. – Aldershot, 2006. – 124 p.*

*Надійшла до редколегії 26.03.2012 р.*

УДК 821.111-311.3.09

И. В. Русских

*Днепропетровский национальный университет имени Олеся Гончара*

### **ОПЫТ ОСВОЕНИЯ ПРОСТРАНСТВА ГЕРОЯМИ СМОЛЛЕТТА: СОЦИАЛЬНЫЕ РОЛИ, ВОЗМОЖНОСТИ, ЦЕЛИ**

Розглядаються техніка опановування простором героями Т. Дж. Смоллетта, семантика урбаністичної моделі й ідилічного хронотопа в його романах.

*Ключові слова:* художній простір, урбаністичний топос, просторові образи дому, дороги, межі «свого» – «чужого», ідилічний хронотоп.

Рассматриваются техника освоения пространства героями Т. Дж. Смоллетта, семантика урбанистической модели и идиллического хронотопа в его романах.

*Ключевые слова:* художественное пространство, урбанистический топос, пространственные образы дома, дороги, границы «своего» – «чужого», идиллический хронотоп.

The article deals with the technique of assimilating the space by Smollett's heroes. The meanings of urban model as well as idyllic khronotop are presented.

*Key words:* artistic space, urban topos, spatial patterns of home, road, friendly and alien borders, idyllic khronotop.

Едва ли герои Смоллетта, отнюдь не обладавшие идеальным нравом, разительно отличались от характеров, введенных в литературную реальность эпохи усилиями Дефо, Ричардсона, Филдинга. Натура Родрика Рэндома, как и человеческие свойства Перегрин Пикля, Фердинанда Фатома и в определенной мере Мэтью Брамбла, столь же неоднозначна, лишена этической одномерности, подвижна, как и тающий испытания (ловушки, угрозы) европейский урбанистический мир (Лондон, Париж, Бат, Глазго, Эдинбург и др.), где большей частью персонажи обретают свой житейский опыт. Однако Смоллетт не был бы большим художником, если бы не предложил собственное видение человеческой природы, не чуждой сближения с антропологическими концепциями современников, но в то же время иной<sup>1</sup>. Читате-

<sup>1</sup> В размышлениях Смоллетта о человеке сталкиваются две философские концепции его времени – Шефтсбери и Мандевилля, и среди критиков нет единства в понимании той позиции, которую предпочитает романист. Одни из них уверены в отсутствии в творчестве Смоллетта заблуждений оптимизма, указывают на его близость «мрачным воззрениям Гоббса и Мандевилля» (З. И. Плавский, 1991), на стремление объяснить характер героев, исходя из социальных тенденций среды [1, с. 20], другие же полагают, что писатель не принимает крайностей мироощущения как кембриджских платоников, так и Гоббса и Мандевилля, избрав для себя, скорее, компромиссное срединное положение [10].