

УДК 811.161

DOI: 10.35103/SMSU.2022.44.11.022

## МОДЕЛИ МИФОЛОГИЧЕСКОГО СОЗНАНИЯ В АНГЛИЙСКОЙ РАННЕГОТИЧЕСКОЙ ПРОЗЕ

**Корнилова Елена Николаевна**

Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова  
(г. Москва, Россия)

### **Аннотация**

В работе предпринята попытка реконструкции зарождения готического мифа в контексте эпохи, в его соотношении в просветительскими и антипросветительскими тенденциями, веяниями времени, моды и предпочтений культурной элиты, а также с философскими трактатами и другими видами искусства. Показан полемический характер новых экспериментальных романов. На примерах рассмотрено, как далека мифология готического романа в его ранних образцах (*Уолпол и Бекфорд*) от традиционных индоевропейских моделей мифологического сознания архаических народов (*фетишизм, анимизм*). Христианская мифология в готическом мифе также подвергается переосмыслению с позиций демонизации мира и человека. Выделены некоторые структурные модели готических текстов, имевшие продолжение в романтической литературе. Автор приходит к заключению, что готическая мифология есть мифология Нового времени, именно поэтому тексты готической литературы были присвоены массовой литературой, а созданные ей модели сохраняют высокий уровень актуальности и сегодня.

**Ключевые слова:** готический роман, готическая мифология, мифология культуры, полемика с Просвещением, демонология, образы подсознательного, Уолпол, Бекфорд

## MODELS OF MYTHOLOGICAL CONSCIOUSNESS IN ENGLISH EARLY GOTHIC PROSE

**Kornilova Elena Nikolaevna**

Lomonosov Moscow State University (Moscow, Russia)

### **Abstract**

The work attempts to reconstruct the origin of the Gothic myth in the context of the era, in its correlation with the Enlightenment and anti-Enlightenment trends, trends of the time, fashion and preferences of the cultural elite, as well as with philosophical treatises and other types of art. It shows the polemical nature of the new experimental novels. The examples show how far the mythology of the Gothic novel in its early samples (*Walpole and Beckford*) is from the traditional Indo-European models of the mythological consciousness of archaic peoples (*fetishism, animism*). Christian mythology in the Gothic myth is also being rethought from the standpoint of demonizing the world and man. Some structural models of Gothic texts, which had their continuation in romantic literature, are highlighted. The author comes to the conclusion that Gothic mythology is the mythology of the New Age, which is why the texts of Gothic literature were appropriated by mass literature, and the models created by it retain a high level of relevance today.

**Keywords:** gothic novel, gothic mythology, cultural mythology, controversy with the Enlightenment, demonology, images of the subconscious, Walpole, Beckford

***Введение (Introduction)***

Возникновение «классического» готического романа в Англии второй половины XVIII – первой трети XIX вв. было обусловлено целым рядом причин скорее нелитературного или околотитературного характера. Под воздействием просветительской идеологии Европа переживает кризис смены парадигм. В области естественных наук наблюдается невиданный доселе прогресс, который приблизил человека к природе, и в то же время заставил относиться к ней иначе, чем это было ранее.

Наука, которая после Декарта стала главным источником новых идей, одерживала впечатляющие победы в естествознании: геологии, биологии и органической химии. Родилось новое представление о могуществе человека, его способности изменить природную среду. Философский и политический рационализм «обрушился» на традиционные системы мышления в политике и экономике, поставил под сомнение многие взгляды и учреждения, которые до сих пор рассматривались как неприкосновенные. Буржуазные революции стремительно уничтожали остатки феодализма, мир потрясли наполеоновские войны, в Англии развертывалась индустриальная революция.

Одновременно происходят заметные перемены в глубинах общественного сознания. Просвещение способствует кризису традиционной идеологии, основой которой служил христианский дискурс. «Национальное пришло на смену универсальному, оригинальное и необычное виделось в обычном и знакомом» [13, с. 221]. Прежние образцы, великие и неизменные, вроде античности или французского классицизма, стали рассматриваться как звенья мировой цивилизации. Оттого античные герои и нормы классицистической трагедии стали вызывать насмешки в радикальной художественной среде, которая теперь восхищалась тем «что было странным: привидения, древние разрушенные замки последних меланхолических потомков когда-то великих фамилий, профессионалов месмеризма и оккультных наук, чувствительных тиранов и левантийских пиратов», – язвительно констатировал Бертран Рассел [10, с. 449].

Под влиянием этих идей в конце XVIII в. рождается экспериментальный жанр готического романа и постепенно формируется новая готическая мифология [5; 28; 29].

***Методы (Methods)***

При разборе двух важнейших романов XVIII в. – «Замок Отранто» Г. Уолпола (1764) и «Ватек» У. Бекфорда (1786), в которых сложились основные приметы готической прозы, будет использован метод дискурсивной поэтики, включающей в себя историко-культурный обзор, герменевтику, методики структурного анализа, сравнительное литературоведение, психоаналитические и интертекстуальные подходы.

***Литературный обзор (Literature Review)***

Предвестием возникновения «готики» является постепенная эволюция вкусовых пристрастий островной художественной элиты, начало которой положили три коротких очерка о британской балладе, опубликованные в «Зрителе» Аддисона в 1711 г. [27, р. 322] Далее к пересмотру основ просветительской рационалистической эстетики приступают создатели эстетических понятий предромантизма: «живописное» ("picturesque" – Gilpin W., Prise Sir U., Hurd R., Blair H.), «готическое», «романтическое» [3, с. 150], обоснованные в «Письмах о

рыцарстве и средневековых романах» Ричарда Херда (Hurd R., 1762 г.) и в работах его последователей-поэтов братьев Дж. и Т. Уортонов, Томпсона, Грея, Юнга, Коллинза [12, с. 3–15]. Ричард Херд (1720–1808) утверждал, что средневековый роман можно рассматривать как отражение греческих представлений о героизме и рыцарстве в исторических реалиях жизни народов Северной Европы. Именно здесь воплотился кодекс ценностей и национальных архетипов, не менее значительный для культуры и литературы новых народов, чем у древних.

Под воздействием этих идей, а также размышлений о Гомере Р. Вуда был издан «Пять отрывков рунической поэзии в переводе с исландского языка», а спустя два года большой трехтомный сборник поэтических баллад «Реликвии древнеанглийской поэзии» Томаса Перси (1765 г.). Его публикации, в значительной степени основанные на различных собраниях рукописей XVII в., ныне известных как «*The Percy Folio*», отличало прежде всего глубокое знание местных традиций, однако стремление «улучшить» тексты согласно требованиям «изысканного века» привело к некоторым утратам.

С еще большей вольностью обращались с наследием древних поэтов ключевые фигуры английского предромантизма Джеймс Макферсон (1736–1796) и Томас Чаттертон (1752–1770).

Первый заявил, что он обнаружил и перевел произведения древнего шотландского гэльского поэта «Оссиана, сына Фингала», благодаря чему возник широко известный романтический образ кельтско-германского певца; правда, тексты, опубликованные Макферсоном, оказались частичной фальсификацией. Второй под маской средневекового священника Томаса Роули создавал стилизации под старинные баллады, поэмы в духе Спенсера, трагедии, навеянные чтением Шекспира. Но отсутствие признания, нищета и отчаяние привели юного Чаттертона к самоубийству, которое произвело неизгладимое впечатление на поэтов-романтиков, увидевших в его судьбе архетип поэта, затравленного обществом.

Литературу предромантизма и формирование готической традиции сначала в Англии, а затем и во всех культурах европейского круга изучали многие исследователи. В России назовем только важнейших из них: В.М. Жирмунский [3; 4; 5], Н.А. Соловьева [13; 12], Е.В. Григорьева, М.Б. Ладыгин, В.Э. Вацуро [2], Г.В. Заломкина [6], А.А. Чамеев. В англоязычном литературоведении среди наиболее авторитетных ученых, повлиявших на разработку концепции литературной готики, следует назвать: Э. МакЭндрю [25], Д. Варму [30], Д. Пантера [26], Ф. Фрэнка [22; 23], Ф. Боттинга [19], Т. Торнберга [28; 29]. Но готика в их работах все же представлена как продолжение развития и приспособления к потребностям читателя конца XVIII – начала XIX вв. традиционных форм мифологического мышления архаических народов, включая и христианские аспекты готического мифа.

Понятие «готическая мифология» становится предметом исследования только в работах Т. Торнберга и Г.В. Заломкиной. Мы предлагаем иной взгляд на проблему, утверждая, что готический роман со всем его мифопоэтическим комплексом есть производное культуры «готового слова» (А.В. Михайлов [8]), и является большим и удачным экспериментом, произведшим на свет из своих недр не только такие массовые жанры как детектив, научную фантастику и литературу ужасов, но и самые высокие образцы художественного слова эпохи романтизма

(Кольридж, Байрон, Пушкин, Гоголь), а также за его пределами вплоть до нынешнего времени.

### *Результаты и обсуждение (Results and Discussions)*

Сегодня уже ни у кого не вызывает сомнения термин «готический миф» [28; 29; 6]. Фантастика и мистика – неотъемлемые атрибуты самого термина «литературная готика». С самых первых шагов становления новой жанровой разновидности романной прозы его авторы связывали свои творческие поиски с рыцарскими романами и описанием действий сверхъестественных сил, позаимствованных даже не столько из фольклора, сколько из суеверий «непросвещенного общества той эпохи», как картинно выразился Вальтер Скотт в комментариях к роману Уолпола [4, с. 231, 236].

Чтобы придать наибольшую достоверность рассказу, густо приправленному самыми невероятными событиями и мистическими происшествиями, рассказчик прячется за маской переводчика итальянской рукописи, опубликованной в XVI веке. Такая «двойная оптика» – рукопись в рукописи, в свою очередь передающей рассказ свидетеля только части происшествия, и излагающей недостающие звенья с чьих-то слов – типичная «оптика» готики, прячущей невероятное, таинственное, ужасное за множеством занавесей и экранов, в очень отдаленное или условное пространство и в давно прошедшие времена. Век Разума накладывает свой отпечаток на формирование хронотопа в предромантическом эпосе, и эти родовые пятна сохраняются вплоть до нашего времени.

Важнейшим мотивом становится отсылка готического повествования к древней или случайно обнаруженной анонимной рукописи, что подчеркивает генетическую связь готики со средневековым представлением о Вселенной как о Книге. Письменные источники – записки, документы, дневники, письма, извлеченные из тайников пергаменты, манускрипты, кабалистические книги, исповеди, так активно используемые авторами романов, транслирующие субъективное видение героя/автора льют воду на ту же мельницу.

Для воплощения готической иллюзии нужна сцена и декорация. Среди наиболее востребованных декоративных элементов следует упомянуть рыцарские доспехи и замок, лучше частично разрушенный или даже руины, древнее аббатство, снабженные подземными ходами и многоуровневыми темницами, заброшенные часовни, башни над обрывами или бушующими водами, дремучие и непроходимые леса (в «Ватек» в силу восточного колорита азиатских стран – безводные пустыни в скалистом обрамлении, бездонные пропасти, забытые кладбища с белеющими костями). Без этого антуража рукотворная готическая мифология не работает.

Готика – это та самая рукотворная, то есть авторская мифология, которой так ждали и к созданию которой так стремились иенские романтики. «Ядро, центр поэзии нужно искать в мифологии и в древних мистериях», – пророчествовал Ф. Шлегель [17, с. 361] и одновременно сожалел о том, что «мы не имеем мифологии» [18, с. 63]. Ему вторил Ф.В.И. Шеллинг: «Мифология есть необходимое условие и первоначальный материал всякого искусства» [16, с. 112]. И далее: «Всякий великий поэт призван превратить в нечто целое открывающуюся ему часть мира и из его материала создать собственную мифологию...» [16, с. 147–148]. Ее не узнали за бесконечными мистификациями авторов, ссылками на «попытку соединить черты средневекового и современного романов» [15, с. 28], полемическими выпадами Р. Херда и его последователей, воспевавших средневековую мистику,

публикациями преданий и баллад, создавших моду на духов. Уолпол<sup>2</sup> и Бекфорд подхватили модные идеи, но стали лепить свой новый экспериментальный роман из фрагментов книжной, высокой культурной традиции, а вовсе не из кельтского, гэльского, германского фольклора. В дело пошло и христианское богословие, особенно в части демонологии, предания о борьбе с еретиками и вероотступниками, описание посмертных мук и эсхатология, опять же почерпнутые из книг.

Тщательно разработанная в средневековой демонологии иерархия демонов, имевшая девять чинов (Михаил Пселл, Вир и др.) была просто подарком для создателей готической литературы. Бесконечный мир призраков, вампиров, упырей, оживших мертвецов и вурдалаков, инкубов и суккубов, обитателей подводного и подземного мира с их законами и правилами [11], мир, который и так существует в потемках души каждого человека, стал достоянием литературы ужасов и мистических тайн. Интерес к психологии зла, страха как могучей силы, овладевающей сознанием человека – вот центр готического романа.

Любопытно, но на заре становления готического романа в нем равноправно существуют и действуют, развивая интригу, Бог и Дьявол. Причем дьявольское отдано реальному персонажу, злодею и узурпатору Манфреду, а божественное – трагически погибшему праведнику, рыцарю-крестоносцу Альфонсо Доброму. Давно ушедший в небытие законный владелец княжества Отранто Альфонсо является узурпатору в виде громадного призрака, или гигантских частей рыцарского облачения, одна из которых – огромный шлем с черным оперением убивает наследника Манфреда Конрада в тот самый момент, когда должно состояться венчание сына незаконного владельца с наследницей замка Изабеллой. В конце романа огромный призрачный рыцарь в доспехах «стал величаво возноситься к небесам; покрывавшие их тучи раздвинулись, и сам святой Николай встретил дух Альфонсо, после чего видение скрылось от взора смертных, утонув в сиянии славы» [14, с. 144]. Светопреставление сопровождается звучными раскатами грома.

В мусульманском мире, где действует обреченный ко злу Ватек, читатель вообще не встречает Аллаха. Только посланец сил ада Гяур, а затем и сам Иблис, и его царство составляют мировоззренческую модель бытия [22]. Отправной книгой здесь является Коран и... «Потерянный рай» Мильтона, поскольку описание Иблиса в готическом романе есть скорее описание не смирившегося с поражением мильтоновского Люцифера, с ликом удивительной красоты и благородства.

Конечно, важную мировоззренческую доминанту в конструкции готического романа формирует готическая архитектура, но она воспринимается Уолполом и Бекфордом вновь как концепт эстетической моды и культурных предпочтений британской элиты. Вмещающая весь космос средневекового человека, собор (например, Вестминстерское аббатство) воспринимался знатоками готики в конце XVIII в. как символ и модель мироздания. Пластичность, рельефность каждой его части, ее грубоватая шероховатость, тяжесть есть свидетельство реальности существования. Но охватить взором весь собор целиком, особенно в праздничной толпе во время службы невозможно. Видя небольшой фрагмент доступного им пространства, представители культурной элиты ощущали *наполненность* и невидимых частей. Это чувство *непознанной полноты, а иногда и переполненности бытия* типично

для мировосприятия готики. Оно имеет место не только в архитектуре, но и в музыке, и в богословии. Человек пребывает на пересечении борьбы различных враждебных сил, каждая из которых стремится завладеть его душой [25].

«Я охотно верю, что во вселенной есть больше невидимых, чем видимых, существ, – цитирует Кольридж в эпитафии к «Сказанию о Старом Мореходе» латинское сочинение епископа XVII в. Т. Бернета<sup>3</sup>. – Но кто объяснит нам все их множество, характер, взаимные и родственные связи, отличительные признаки и свойства каждого из них? Что они делают? Где обитают? Человеческий ум лишь скользит вокруг ответов на эти вопросы, но никогда не постигал их. Однако, вне всяких сомнений, приятно иногда нарисовать своему мысленному взору, как на картине, образ большого и лучшего мира: чтобы ум, привыкший к мелочам обыденной жизни, не замкнулся в слишком тесных рамках и не погрузился целиком в мелкие мысли» [7, с. 5].

Но ядро готики спрятано еще в одном эстетическом трактате середины XVIII в., где определяющей эстетической категорией становится «ужасное». Его трактовку представители «готической» школы находят в сочинении Эдмунда Бёрка «Философское исследование происхождения наших идей возвышенного и прекрасного» (1756). Страх, который вызывает трепет, должен быть особого свойства, указывает Бёрк. А именно: «...когда боль и страх смягчены до такой степени, что фактически не причиняют вреда; когда боль не переходит в насилие, а страх не вызван угрозой немедленной гибели человека; то... эти возбуждения... способны вызывать восторг; не просто удовольствие, а своего рода восторженный ужас, некое спокойствие, окрашенное страхом; а поскольку оно соотносится с самосохранением, то является одним из самых сильных из всех аффектов. Его объект – возвышенное...» [20, с. 159]. Далее он уточняет, что боль и страх только тогда могут стать источником Возвышенного, когда нет угрозы реального насилия. В этой остротности таится природа восторга, испытываемого человеком при соприкосновении с ужасом [27, с. 341].

Берк понял, что некоторые литературные тексты вызывают «восхищение благодаря скрытому там ужасу». Он сопоставляет собственную теорию с «теорией катарсиса» Аристотеля, стараясь не замечать, что подобная аллюзия на авторитет противоречит самой сути аристотелева учения. Не случайно иллюстрацией этого тезиса служит «Потерянный рай» Мильтона, но, очевидно, автор имеет в виду и трагическое у Шекспира. Ссылки, цитаты и отчетливые структурные и тематические отголоски произведений Шекспира<sup>4</sup> и Мильтона были слышны в художественной литературе конца XVIII – начала XIX вв., которая долгое время считалась «готической» [19, р. 12]. «Восхищающий ужас» был рожден в период увлечения историческими руинами и в обстановке повышенного интереса к истории. «Он процветал благодаря постоянным ссылкам на утесы и пропасти, нездоровому интересу к пыткам и ужасу, к некромантии, некрофилии и тревожно нуминозному. Любопытство влекло к привидениям, внезапной смерти, темницам, снам, диаблерам, фантазмам и пророчествам» [30, р. 64]. Готический миф был и остается реакцией на комфорт и безопасность, на политическую стабильность и коммерческий прогресс. Его главная цель – сопротивление требованиям и законам разума.

Однако категорического отрицания разума в готике нет. Поклонники готики восстают против просветительского пафоса всесия Разума, против Разума как Абсолюта [24, р. 7]. Личность отстаивает право на субъективное восприятие мироздания не только в философских трактатах и системах, как это было у Руссо, Юма, Беркли, и в наиболее законченной форме у Фихте, но и в художественном творчестве, в мифологических конструкциях предромантизма и романтизма.

Поколение ранних готических авторов – это выученики просветителей. Поэтому все их романы по преимуществу дидактичны, а еще, при всей иррациональности описываемых в них событий, выстроены по законам логики, с выявлением причинно-следственных связей (откуда более поздняя жанровая модификация «логических новелл» Э.А. По и появление детектива). Следует напомнить, что некая стилизация под «правдоподобие» осуществляется уже в знаменитом романе Уолпола, благодаря его собирательству предметов антиквариата и глубокой начитанности в исторических свидетельствах Средневековья, позволяющая ему ввести в повествование множество достоверных деталей, пролагающих пути развитию приемов будущей высокой литературы от исторического романа до романа социального. Можно трактовать это и как некую «научность», тоже пришедшую от просветительского поклонения науке, которая особенно заметна во втором важнейшем раннеготическом тексте «Ватек». Бекфорду пришлось немало потрудиться над Кораном, арабскими сказками и другими источниками мифологии ислама, а также над этнографическими источниками из быта мусульманских властителей и простых смертных, чтобы закрепить в английской, а затем и в европейской литературе ориентализм [22, р. 163]. Пожалуй, можно согласиться с идеей, что готический миф должен был стать формой идеологической оппозиции мифу просветительскому, но это было не отрицание, а диалог, полемика, развитие, а значит движение по пути прогресса<sup>5</sup>.

В самом начале пути готический роман, следуя приемам просветительского классицизма, все еще оставался в рамках риторической культуры «готового слова». Его обращение к образцам национальной традиции происходит через Книгу. Поэтому оппозиции коллективного бессознательного, которые мучительно пытаются выделить в готическом мифе исследователи [6], скорее являются отражением восприятия готикой мира и человека как *антиномической* структуры. В этом создатель готического мифа действительно следуют средневековому дуалистическому восприятию действительности, в котором все в этом мире поделено между Богом и Сатаной. Но традиции средневековой поэтики используются авторами готического романа в измененном виде, соотносятся с новым пониманием закономерностей бытия. Прежде всего, готические антиномии выражают стремление художественно освоить противоречивую динамику межреволюционной реальности, передать в слове хаос и дисгармонию человеческого существования.

В созданиях готики можно найти как просветительские, так и антипросветительские идеи, и эти противоположности не только борются, но и сходятся в общем пессимистическом ощущении жизни. Актуализируя барочный тезис непостоянства, изменчивости, иллюзорности жизни, готика обращает внимание на зыбкость граней между бытием и небытием, но христианская тема бессмертия души (а не смерти!) в готическом романе приобретает со временем

языческую, варварскую, готскую окраску: если душа Альфонсо Доброго возвращается в мир, чтобы нести добро и восстанавливать справедливость, то в последующих готических романах бессмертными существами обладают вампиры, злобные призраки и всяческая нежить, несущая живым только ужас, горе и смерть. Почему суеверные народы опасались кладбищ, открытых гробниц, утопленниц и русалок, а также людей без тени или не имеющих отражения в зеркале? Потому, что души мертвецов приходят в мир живых, чтобы утащить туда незащитных людишек. Даже сон, в котором умерший родственник зовет сновидца за собой считался страшным предзнаменованием.

С этими суевериями играет готика. Она использует вполне философские оппозиции своего века: природа – культура, дикарь (простолюдин) – аристократ, жертва – узурпатор, смирение – гордыня, бедность – богатство, альтруизм – эгоцентризм. Духи и призраки со своим нечеловеческим знанием прошлого и будущего, нужны, чтобы обнажить столкновение этих антиномий в человеческой душе, защитить добрых и благородных, наказать злых и жестоких. Цель вполне дидактическая.

Уолпол и Бекфорд не случайно стали основателями жанровых вариаций готического романа. Богатейшие люди своей эпохи, имевшие возможность удовлетворить любой свой каприз, следовали моде готического возрождения и, скучая, создавали нравоучительные сказки в духе времени.

Гораций Уолпол (1717-94), третий сын премьер-министра сэра Роберта Уолпола, в 1749 г. велел построить для себя подобие рыцарского замка на Строберри-Хилл<sup>6</sup> в нескольких часах езды от Лондона. Постепенно заполняя свою новую резиденцию необычной коллекцией произведений искусства, он превращает свой дом в музей. Картины, книги, гравюры, антикварная мебель, фарфор, миниатюры, предметы старины, вещицы, принадлежавшие знаменитым людям, уже при жизни создателя коллекции заставляют его принимать туристов и выполнять роль экскурсовода в собственном замке. Неоготический замок Уолпола конечно не был крепостью, однако, его причудливый, домашний быт, зубчатые стены, резные гипсовые своды и фантастическая коллекция вдохновили владельца замка на создание не менее причудливой истории сицилийского тирана Манфреда. Текст, по словам автора, был написан в рекордно короткий срок, поскольку замысел возник во сне. Владелец Стоберри Хилл увидел пустынную лестницу в западной части замка, на которой помещалась гигантская рука в железной перчатке. Пугающая картинка из сновидения в воображении автора превращается в хорошо скроенную интригу, построенную по законам драматургии, где действие едино и стремится к развязке. Строго говоря, с точки зрения жанровых характеристик литературы XVIII в. – это не роман, а скорее драматическая история или историческая хроника, как будет называть свои романы Вальтер Скотт, и в этом смысле Уолпол для него предшественник и авторитет. Новизна задумки очевидна, и оттого Уолпол в первом издании прячется под маской переводчика «старинной итальянской сказки о невероятных катастрофах в средневековой Апулии»<sup>7</sup>.

В центре романа «Замок Отранто» князь Манфред – необузданный, жестокий феодал, обуреваемый неистовыми страстями гордыни, честолюбия,

<sup>6</sup> Первое строение в стиле неоготика.

<sup>7</sup> В. Скотт подобным же образом выпустит свой первый роман «Уэверли» анонимно.

эгоцентризма, живое воплощение зла даже с точки зрения христианства. Тип вполне узнаваемый, если вспомнить итальянский Ренессанс – Уголино, Фаринату дельи Уберти у Данте, или Танкреда у Боккаччо. Его предки узурпировали княжество Отранто, и цель Манфреда сохранить титул и владения для наследников. Однако в самом начале романа единственный сын князя погибает странной смертью, придавленный гигантским рыцарским шлемом с черным оперением плюмажем. Это происшествие вызывает ужас прислуги, но Манфред почти не проявляет эмоций, безмолвно смотря не столько на обезображенное тело сына, сколько на необычайный предмет.

Роль чудесных предметов в этом романе велика: вслед за шлемом появится огромная обутая в железо нога, потом невероятных размеров меч (реликвия, прибывшая из Святой Земли), вырвавшийся из рук несущей его челяди и улегшийся рядом со шлемом, наконец, уже упомянутая перчатка [14, с. 134].

С точки зрения теории мифа, загадочные происшествия с участием этих предметов, напоминают фетишизм, но, если разобраться, в романе Уолпола они не обладают самостоятельной божественной сущностью и не становятся предметом поклонения, а лишь являются предостережением узурпатору со стороны законного владельца. И пророчества здесь не имеют наполнения магических предвидений, а скорее отвечают потребности «просвещенного» автора XVIII в. создать забавную интригу с элементами чудесного. Для пущего страха все эти *gigantic arms* очень похожи на элементы рыцарского облачения с надгробной статуи Альфонсо Доброго, что замечает Теодор.

В целом предметы в замке Манфреда ведут себя неадекватно: портреты оживают («портрет его деда... явственно вздохнул и грудь его поднялась и опустилась... вдруг портрет покинул раму и, сойдя на пол, с угрюмым и скорбным видом встал перед Манфредом. Призрак степенно, но с угрюмым видом прошествовал до конца галереи и свернул в горницу направо. ...незримая рука резко захлопнула за ним дверь» [14, с. 46–47], из носа статуи капает кровь [14, с. 127], в комнатах слышны стоны, стуки, удары грома. Но это не анимизм – в произведениях искусства, которые с такой любовью описывает Уолпол, нет все той же веры в заключенную в изображение душу, духа, живущего в самом предмете, или скорее у рассказчика нет веры в живую душу предметов искусства; это просто таинственные угрозы духа Альфонсо, замыслившего погубить Манфреда. Даже в сравнении со сходными происшествиями в драматургии барокко Уолпол слишком холоден и рационален.

Но вернемся к носителю зла, который в готическом романе и организует интригу. Несмотря на почти равнодушное отношение к погибшему сыну и оскорбительное пренебрежение к жене, кроткой Ипполите, Манфред в этом романе не является законченным злодеем. Уолпол несколько раз возвращается к этой мысли, приучая к ней читателя: «Манфред не был одним из тех свирепых тиранов, которые черпают наслаждение в жестокости, предаваясь ей просто так, без всякого повода. Обстоятельства его жизни привели к тому, что он очерствел, но от природы он был человечен; добрые начала в его душе тотчас давали себя знать, когда страсти не затмевали его разума» [14, с. 54]. И далее: «Ему стыдно было за свое бесчеловечное обращение с княгиней, которая на каждое оскорбление отвечала новыми изъявлениями любви и преданности; он почувствовал, что в сердце его жива любовь к ней, но в меньшей степени стыдясь и того, что ощущает угрызения совести за свое поведение по отношению к женщине, с которой он

собирался обойтись еще более жестоко, он подавил порыв своего сердца и даже не позволил себе проявить жалость. И сразу вслед за тем, в его душе совершился новый поворот, на этот раз к изощренной низости. Рассчитывая на неизменную покорность Ипполиты, он стал льстить себя надеждой, что она не только смиренно примет развод, но также постарается, если он ей прикажет, уговорить Изабеллу отдать ему свою руку» [14, с. 60]. Позднее это станет общим местом в характеристике носителей зла в готических романах.

Манфред, конечно, колоритная фигура. Его упорство в достижении цели, его ум и изворотливость, умение скрывать страх и расчетливо поступать в самых трагических обстоятельствах вызывают некоторое сочувствие читателя. Даже его ярость, его постоянные угрозы казнить врагов, практически никогда не воплощаются в жизнь. Его холодное презрение к крестьянину Теодору, даже когда он оказывается родовитым сыном монаха и бывшего крестоносца Джеронимо, не меняется на протяжении всего сюжета. Наконец Манфред замечает, что Теодор как две капли вода похож на портрет Альфонсо Доброго, но он все еще не видит в нем своего главного соперника. Он страстно преследует невесту своего покойного сына Изабеллу, объясняя свой порыв стремлением сохранить власть: «Что же, если ад не хочет удовлетворить мое любопытство, я употреблю все доступные мне человеческие средства, чтобы сохранить свой род, – промолвил он, – Изабелле не уйти от меня» [14, с. 47]. Он пренебрегает предостережением монаха Джеромо, заклинающего его не приводить «в исполнение кровосмесительный умысел в отношении твоей нареченной дочери» [14, с. 75]. Мотив инцеста постоянно витает над носителем произвола и тирании в повести Уолпола. Манфред отвечает на предостережение Джеронимо с усмешкой: «Ипполита – моя родственница в четвертом колене!» [14, с. 76].

Дерзость Манфреда, презрение ко всем предзнаменованиям и жутким видениям, его противоборство с враждебными небесами вызывают уважение. Он не сломлен вплоть до заключительной катастрофы дочереубийства. Уолпол искусно нагнетает напряжение, заставляя отца из ревности к Изабелле, вонзить нож в тело собственной дочери Матильды. Отношение отца, не замечающего кроткую и любящую дочь, в этом романе будут иметь продолжение (Диккенс, «Домби и сын»). Только эта смерть заставит Манфреда отказаться от своих притязаний и уйти вместе с Ипполитой в монастырь, уступив место законному наследнику Теодору, вступившему в брак с Изабеллой.

Остальные персонажи романа плоскосны и ходульны, может быть за исключением служанки Матильды Бьянки. Они одномерные носители отдельных черт благородства, кротости, терпимости или предначертания, как это было с Фредериком. Но круто завернутая интрига и образ главного героя, а также множество невероятных происшествий и предзнаменований, вещих снов и колдовских чар обеспечили успех романа у массового читателя [24]. В предисловии ко второму изданию Уолпол с гордостью подчеркнул: «Я мог бы заявить, что, создав новый вид романа, я был волен следовать тем правилам, которые считал подходящими для его построения; но я бы испытывал большую гордость, если бы было признано, что я сумел сотворить нечто, хоть отдаленно, хоть в малой степени напоминающее столь замечательный образец, нежели если бы за мной числилась заслуга изобретения чего-то совсем нового, а мое сочинение при этом не было бы отмечено печатью гениальности и своеобразия» [15, с. 34]. Создатель новой авторской литературной мифологии, которая будет иметь

продолжение в литературах XIX – XXI вв. не стремится к оригинальности. Он хочет быть вписанным в традицию. Это для него знак высшего признания.

Как знаток и антиквар, Г. Уолпол остается фигурой значительной в истории британской культуры (его «Анекдоты о живописи в Англии 1762–1780 годов» до сих пор являются основным источником для изучения изобразительного искусства в Британии раннего периода): выстроенный им замок стал вехой в истории архитектуры, собранная коллекция оказалась очень ценной. Однако его «готический дивертисмент», в котором, как он утверждал, смешались «два вида романтики, древний и современный», совсем небольшое по объему произведение, весьма примечательно необычайным разнообразием своего литературного потомства.

Трудно не заметить, что повесть У. Бекфорда «Ватек» является нравственно философской притчей, совсем в духе философских повестей Вольтера, которые, вероятно, послужили образцом для английского писателя. Может быть, поэтому первоначально роман был написан по-французски. Этот текст лишен всех привычных атрибутов готики – рыцарских замков и доспехов, типично английских фантомов и призраков. Зато в нем широко представлена тема исследования эзотерического или запретного знания [31]. Впрочем, герой прочно вписан в историю, хотя, в отличие от Манфреда, не является лицом историческим. Тем не менее, в начале романа читаем: «Ватек, девятый халиф из рода Аббасидов, был сыном Мутасима и внуком Гаруна-аль-Рашида» [1, с. 149]. Это, конечно, мистификация. Никакого Ватека в перечне властителей династии Аббасидов (таково правильное написание родового имени династии) нет, но сын Гаруна аль Рашида Мухаммад аль-Амин «пренебрегал государственными делами, предавался развлечениям, за что не пользовался популярностью в народе» [33]. Так что, фантазии Бекфорда не безосновательны.

Уильям Бекфорд (1759–1844), сын мэра Лондона и наследник феноменального состояния плантатора на Ямайке, смог, как Уолпол, воплотить свои фантазии в архитектурных неоготических экспериментах. Он построил для себя усадьбу в Уилтшире под названием Фонтхилл-Эбби исключительно для собственного удовольствия. «Сердце» проекта Фонтхилл-Эбби – восьмиугольная башня 90 метров в высоту, идея которой уже реализована в романе «Ватек» (1786). Ранние версии готического романа теснейшим образом связаны с готической архитектурой и музейным коллекционированием. Поместье, где Бекфорд проживал в одиночестве, было наполнено необыкновенным собранием артефактов – картин, старинных книг и предметов роскоши из разных стран мира, которые он собрал, долго живя в Европе. Его великолепное образование, знание древних и европейских языков, в также свободное владение арабским и персидским, позволяло ему легко ориентироваться в тенденциях современной моды и изменениях вкусов элиты. Подобно аббатству Фонтхилл и башне Лэнсдаун, его короткий экзотический роман «Ватек» предлагал бежать от утомительных, упорядоченных удовольствий жизни джентльмена XVIII в. в сладострастие и наслаждения Востока [23].

Герой «Ватека», распутный и разочарованный халиф арабской сказки жаждет запредельной власти над миром реальным и потусторонним, контроля над жизнью и смертью, аппетиты которых удовлетворяются только входом в пещеры подземного мира, тайные залы, где он с горечью убедится, что ропменял божественные дары на пустые иллюзии и адские муки. Ватек и его

гедонистические компаньоны приговорены к потере надежды и обречены «блуждать в вечности неослабевающих страданий» в наказание за «безудержные страсти и жестокие поступки». Это – дидактика, присущая текстам эпохи. Но есть здесь и другое содержание, аллюзии на современную европейскую жизнь.

Бекфорд рисует восточного деспота как воплощение ужаса деспотии: «Лицо его было приятно и величественно; но в гневе взор халифа становился столь ужасным, что его нельзя было выдержать: несчастный, на кого он его устремлял, падал иногда, пораженный насмерть». И далее: «Его великодушие было безгранично, и разврат безудержен» [1, с. 149]. Безмерно богатый и неограниченный в удовольствиях молодой человек утопает в сладострастии, он вооружает против себя всех ревностных в вере, его любознательный ум желает все познать, «даже науки, которых не существует» [1, с. 150]. Он возводит башню «из дерзкого любопытства, желающего проникнуть в тайны Неба» [1, с. 151]. Не намекает ли Бекфорд на недуги, гнетущие его самого и аристократическую молодежь Европы, познавшую владычество просветительского Разума?

Герой восточной повести «Ватек» и сам жертва *несчастных стремлений и неудовлетворенности*. Но поколение Бекфорда, сложившееся до Великой революции еще живет в страхе божьем. Поэтому гнев пророка Магомета, отворотившего божественный лик от своего преемника, отличавшегося безбожным поведением, ведет к необратимым последствиям. Появляется Гяур (презрительное обозначение иноверца, не исповедующего ислам), чудовище-соблазнитель с волшебными дарами, и открывается путь к гибели (ср. бунтарство Каина в одноименной мистерии Байрона и явление Люцифера). Но Бекфорд на 30 лет старше Байрона; бунтарь-индивидуалист жестко осужден не только своими подданными, преданными слугами и женщинами гарема. Его осуждает автор. Он не случайно избран для соблазна, он – воплощение зла.

Халиф и его мать гречанка Каратис, практикующая астрологию, колдовство и ворожбу быстро становятся легкой добычей адского посланника. Ватек готов принести в жертву 50 детей из лучших семей Самарры, чтобы достигнуть «дворца подземного пламени» и обрести талисманы Сулеймана бен Дауда [1, с. 162]. Каратис не только одобряет убийство несчастных детей, но и сопровождает их гибель приношением подземным духам. Тут возникает образ ужасной башни, ведущих к ней подземелий, чудовищных помощников колдуньи – глухих, кривых на правый глаз уродливых негрятенок и несчастных карликов, а также воссоздаются рецепты колдовского зелья. Готический ужас должен поразить воображение читателя, когда перед его мысленным взором возникнут «мумии древних фараонов, извлеченные из могил, масло ядовитых змей, рога единорогов и одурманивающие своим запахом древние стволы, нарубленные магами в отдаленных уголках Индии» [1, с. 167]. В костре, разведенном Каратис для жертвоприношения, гибнут храбрецы, лучшие граждане города, решившие спасти жизнь своему властителю, считая, что пожар возник стихийно.

За это злодеяние халиф получает пергамент, в котором силы зла велят ему отправиться в путешествие к Истахару, где он будет «утопать в блаженстве», получит «талисманы Сулеймана и сокровища древних султанов» [1, с. 171]. Во время путешествия «в никому неведомую страну», Ватек и его мать, догоняющая роскошный кортеж сына верхом на сказочном верблюде Альфабуки, не раз отрекутся от Магомета, будут богохульствовать, губить десятки невинных людей, совершать самые невероятные злодеяния. Халиф ради неизведанных наслаждений,

безграничного знания и дьявольского могущества рвется проникнуть в пламенные чертоги Эблиса. К концу романа к нему примыкает соблазненная властителем дочь эмира, оскорбленного и униженного Факреддина, предавшая отца Нуруниар. Именно к этой паре Магомет, сожалея о гибнущих душах, пошлет в последний момент доброго гения, но они предпочтут милосердию божьему спуск в царство Эблиса по гладкой мраморной лестнице прямо в бездну: «они так спешили, что скоро спуск их стал походить на стремительное падение...» [1, с. 220].

Мир в повести Бекфорда трансцендентален в первоначальном латинском смысле. Нет непроходимой границы между мирами реальным и запредельным. Видение эбеновых порталов, величественных залов царства тьмы и самого Эблиса поданы в крайне достоверной и запоминающейся манере. Вот как, например, выглядит Царь Тьмы: «Он казался молодым человеком лет двадцати; правильные и благородные черты его лица как бы поблекли от вредоносных испарений. В его огромных глазах отражались отчаяние и надменность, а волнистые волосы отчасти выдавали в нем падшего Ангела Света. В нежной, но почерневшей от молний руке он держал медный скипетр, перед которым трепетали чудовищный Уранбад, африты и все силы тьмы» [1, с. 221]. Впечатления от художественных фантазий Мильтона здесь играют первостепенную роль!

Дьявол выполняет свои обещания, впуская Ватек и женщин в свои сокровищницы. Они видят древних царей и самого Сулеймана, в прозрачной груди которого они с ужасом наблюдают пылающее сердце. Вот почему все гости в гигантском дворце Сатаны прижимали руку к левой стороне груди. В этой повести Ватек, как и Манфред, наказан по заслугам нестерпимой и вечной мукой: «такова должна быть кара за разнузданность страстей и за жестокость деяний; таково будет наказание слепого любопытства тех, кто стремился проникнуть за пределы, положенные создателем сознанию человека; таково наказание самонадеянности, которая хочет достигнуть знаний, доступных лишь существам высшего порядка, и достигает лишь безумной гордыни, не замечая, что удел человека – быть смиренным и неведающим» [1, с. 228] Согласитесь, странная отповедь просвещенного автора просветительской эпохе!

### *Заключение (Conclusions)*

В этой работе предпринята попытка реконструкции зарождения готического мифа в контексте эпохи, в его соотношении с просветительскими и антипросветительскими тенденциями, веяниями времени, моды и предпочтений культурной элиты, а также с философскими трактатами и другими видами искусства. Показан полемический характер новых экспериментальных романов. На примерах рассмотрено, как далека мифология готического романа в его ранних образцах (Уолпол и Бекфорд) от традиционных индоевропейских моделей мифологического сознания архаических народов (фетишизм, анимизм). Христианская мифология в готическом мифе также подвергается переосмыслению с позиций демонизации мира и человека. Выделены некоторые структурные модели готических текстов, имевшие продолжение в романтической литературе.

В ходе исследования выяснилось, что готическая мифология не случайно возникла в переломную эпоху разрушения тысячелетней формации и формирования новых буржуазных отношений. Хаос и крушение всех идеалов выдвинули личность на передний план истории и ее субъективное восприятие действительности спроецировало новую мифологию культуры. Интеллектуальным толчком для ее возникновения послужили солиптические тенденции новой

буржуазной эпохи. Мотивации глубинных пластов психики сексуальность и смерть, то есть продолжение рода, как бессмертие, и ужас перед безысходностью ухода, в отсутствии веры в бессмертие души, сформировали центральные психологические характеристики героев, организующих интригу.

Страх хаоса и разрушения сформировал макабрическую образность, вывел на страницы литературных произведений гнездившихся в подсознании духов, призраков, фантомов, колдунов и ведьм. По старой дидактической привычке авторы романов искали мотивацию страшной судьбы героев в нарушении норм традиционной морали: сладострастии, разврате, инцесте, чревоугодии, тиранстве и деспотии, капризах, но более всего в неверии, богохульстве, отсутствии страха божьего, а главное – в претензиях на равенство с Богом. Сторонники Разума восприняли эти тексты, как аномалию, допускающую как конвергенцию, так и конфликт естественного и сверхъестественного.

Критиков более всего привлекала внешняя атрибутика – образы сновидений, предсказаний, производные подсознательного, декорации средневековой рыцарской культуры и восточной сказки [31]. Никто не желал рассматривать готическую культуру как форму новой идеологии, то есть мифологическую модель. Готическая же мифология есть мифология Нового времени, именно поэтому тексты готической литературы были присвоены массовой литературой, а созданные ею модели сохраняют высокий уровень актуальности и сегодня.

### Примечания

<sup>1</sup> Гордый успехом своего «Замка Отранто» Уолпол в «Предисловие ко второму изданию» ссылается вовсе не на Перси, а на Шекспира, Вольтера, цитирует Корнеля и Расина.

<sup>2</sup> Т. Беннет - средневековый по своим взглядам мыслитель, автор идеи о полой земле, из которой следует объяснение всемирного потопа. Он предлагает привлекательную для творцов готического мифа версию таинственного в мироустройстве.

<sup>3</sup> В драматургии Шекспира встречается немало духов и inferнальных существ. Комедия «Сон в летнюю ночь» заимствует персонажей французской сказки Оберона и Титанию – короля и королеву эльфов и фей, а также использует образы кельтского фольклора, например, Пэк. В «Гамлете» появляется призрак убитого короля, в «Макбете» – ведьмы и т.д.

<sup>4</sup> «сам рационализм начинает уже открывать не новые разумные основания, но границы разума, его пограничье с бесконечным пространством иррационального», – мудро подмечал Х. Ортега-и-Гассет [9, с. 28]

<sup>5</sup> См. напр. цит. работы Заломкиной.

<sup>6</sup> Первое строение в стиле неоготика.

<sup>7</sup> В. Скотт подобным же образом выпустит свой первый роман «Уэверли» анонимно.

### Литература

1. Бекфорд У. Ватек // Комната с гобеленами. Английская готическая проза. Москва, 1991. С. 149–230.

2. Вацура В.Э: Готический роман в России. Москва: Новое литературное обозрение, 2002.
3. Жирмунский В.М. Английский предромантизм // Из истории западноевропейских литератур. Ленинград: Наука. 1981. С. 149–174.
4. Жирмунский В.М. Предромантизм // История английской литературы. Москва; Ленинград, 1945. Т. I. Вып. 2; 3.
5. Жирмунский В.М., Сигал Н.А. У истоков европейского романтизма // Уолпол. Кэбот. Бекфорд. Фантастические повести. Ленинград: Наука. 1967.
6. Заломкина Г.В. Готический миф как литературный феномен. Дисс. докт. филол. наук. Самара, 2011.
7. Кольридж С.Т. Сказание о Старом Мореходе. // Кольридж С.Т. Стихи. Москва: Наука. 1974.
8. Михайлов А.В. Поэтика барокко: завершение риторической эпохи // Историческая поэтика. Москва, 1994.
9. Ортега-и-Гассет Х. Что такое философия? Москва, 1991.
10. Рассел Б. История западной философии. Т.1. Москва: Миф. 1993.
11. Сад демонов. Мир inferнальной мифологии Средневековья и Возрождения. Автор-сост. А.В. Махов. Москва, 1998.
12. Соловьева Н.А. Английский предромантизм: Дис. доктора филол. наук. Москва, 1984.
13. Соловьева Н.А. Англия XVIII века: разум и чувство в художественном сознании эпохи. Москва, 2008. 271 с..
14. Уолпол Г. Замок Отранто. Пер. с англ. В. Шора. // Комната с гобеленами. Английская готическая проза. Москва, 1991. С. 24–149.
15. Уолпол Г. Предисловие ко второму изданию. // Комната с гобеленами. Английская готическая проза. Москва, 1991. С. 28–35.
16. Шеллинг Ф.В. Философия искусства. Москва: Мысль, 1966.
17. Шлегель Ф. Идеи. Эстетика. Философия. Критика. Москва: Искусство, 1983. Т. 1.
18. Шлегель Ф. Разговор о поэзии // Литературные манифесты западноевропейских романтиков. Москва, 1980.
19. Botting F. Gothic. London, New York: Routledge, 1996.
20. Burke Edmund. A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful (1757).
21. Cornwell N. Muddle, Mystery and Alchemy: Gothic Poetics Ride Again. A Review Article // Essays in Poetics. Keele University. Vol. 21. Autumn 1996. P. 17—188.
22. Frank F.S. The Gothic Vathek: The Problem of Genre Resolved // Vathek and the Escape from Time: Bicentenary Revaluations / ed. K.W.Graham. New York: AMS Press, 1990. P. 157–172.
23. Frank F.S. Introduction // Walpole H. The Castle of Otranto. The Mysterious Mother / ed. by F.S. Frank. Peterborough, ON: Broadview Press, 2003.
24. Haggerty George E. Gothic fiction/Gothic form. The Pennsylvania State University Press, University Park and London. 1989.
25. McAndrew E. The gothic tradition in fiction. N.Y., 1979.
26. Punter D. The Gothic. Maiden, MA: Blackwell Pub., 2004.
27. Sanders Andrew. The Short Oxford History of English Literature. Clarendon Press • Oxford, 1994.

28. Thornburg M.K. Patterson. The Monster, in- the- Mirror: Gender and the Sentimental // Gothic Myth in Frankenstein: Ann Arbor: UMI Research Press, 1987.

29. Thornburg T.R. The quester and the castle – the Gothic novel as myth, with special reference to Bram Stoker's Dracula. Thesis (Ph. D;). Ball State University, 1970.

30. Varma D.P. The Gothic Flame: Being a history of the Gothic novel in England: its origins, efflorescence, disintegration, a. residuary influences. Metuchen, NJ; London: Scarecrow Press, 1987.

31. Williams A. Art of Darkness: A Poetics of Gothic. Chicago; London: The University of Chicago Press, 1995

32. Winter K.J. Sexual/Textual Politics of Terror: Writing and Rewriting the Gothic Genre in the 1790s // Misogyny in Literature: an Essay Collection / ed. K.A. Ackley. New York: Garland, 1992. P. 89–103.

33. URL:

<https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%90%D0%B1%D0%B1%D0%B0%D1%81%D0%B8%D0%B4%D1%8B> (дата обращения: 11.04.2021).

### References

1. Bekford U. Vatek // Komnata s gobelenami. Anglijskaya goticheskaya proza. [A Room with Tapestries. English Gothic Prose] / Tapestry room. English gothic prose. M., 1991. С.149–230. (In Russian).

2. Vacuro V.E: Goticheskij roman v Rossii [Gothic romance in Russia] / The Gothic novel in Russia. M.: Novoe literaturnoe obozrenie, 2002. (In Russian).

3. Zhirmunskij V.M. Anglijskij predromantizm // Iz istorii zapadno-evropejskih literature [English pre-Romanticism] / English Pre-romanticism // From the History of Western European Literature/ «Nauka». Leningrad. 1981. С. 149–174. (In Russian).

4. Zhirmunskij V.M. Predromantizm [Pre-Romanticism] // Istoriya anglijskoj literatury / Pre-romanticism // History of English Literature. M.; Л., 1945. Т. I. Вып. 2; 3. (In Russian).

5. Zhirmunskij V. M., Sigal N. A. U istokov evropejskogo romantizma // Walpol. Kazot. Bekford. Fantasticheskie povesti./ At the origins of European Romanticism // Walpole. Kazot. Beckford. Fantastic stories. L.: Nauka. 1967. (In Russian).

6. Zalomkina G.V. Goticheskij mif kak literaturnyj fenomen / Gothic Myth as a Literary Phenomenon Diss. dokt. filol. nauk. Samara, 2011. (In Russian).

7. Coleridge S.T. Skazanie o Starom Morekhode // Coleridge S.T. Stihi. M.: Nauka./ Coleridge S.T. The Rime of the Ancient Mariner // Coleridge S.T. Poems. M.: Nauka. 1974. (In Russian).

8. Mihajlov A.V. Poetika barokko: zavershenie ritoricheskij epohi // Istoricheskaya poetika. / Baroque Poetics: the End of the Rhetorical Era // Historical poetics. M., 1994. (In Russian).

9. Ortega y Gasset J. Chto takoe filosofiya? / «Qué es filosofía? M., 1991.

10. Russell B. Istoriya zapadnoj filosofii / History of Western Philosophy. V.1. M., 1993. (In Russian).

11. Sad demonov. Mir infernal'noj mifologii Srednevekov'ya i Vozrozhdeniya. Avtor-sost. A.V. Mahov / Demon garden. The World of Infernal Mythology of the Middle Ages and Renaissance. Author-comp. A.V. Makhov. M., 1998. (In Russian).

12. Solov'eva N. A. Anglijskij predromantizm: Dis. doktora filol. nauk. / English Pre-romanticism: Dis. doctor filol. sciences. M., 1984. (In Russian).

13. Solov'eva N. A. Angliya XVIII veka: razum i chuvstvo v hudozhestvennom soznanii epohi / England of the 18th Century: Reason and Feeling in the Artistic Consciousness of the Era. M., 2008. 271 c. (In Russian).

14. Walpol H. Zamok Otranto // Komnata s gobelenami. Anglijskaya goticheskaya proza / The Castle of Otranto. Tapestry Room. English Gothic Prose. M., 1991. C. 24–149. (In Russian).

15. Walpol H. Predislovie ko vtoromu izdaniyu // Komnata s gobelenami. Anglijskaya goticheskaya proza./ Preface to the Second Edition. Tapestry Room. English Gothic Prose. M., 1991. C. 28–35. (In Russian).

16. Schelling F.W. Filosofiya iskusstva / Philosophy of Art. M., 1966. (In Russian).

17. Schlegel F. Idei. Estetika. Filosofiya. Kritika / Ideas. Aesthetics. Philosophy. Criticism. M., 1983. T. 1. (In Russian).

18. Schlegel F. Razgovor o poezii // Literaturnye manifesty zapadnoevropejskih romantikov / Conversation about poetry // Literary Manifestos of Western European Romantics. M., 1980. (In Russian).

19. Botting F. Gothic. London, New York: Routledge, 1996.

20. Burke Edmund. A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful (1757).

21. Cornwell N. Muddle, Mystery and Alchemy: Gothic Poetics Ride Again. A Review Article // Essays in Poetics. Keele University. Vol. 21. Autumn 1996. P. 17–188.

22. Frank F.S. The Gothic Vathek: The Problem of Genre Resolved // Vathek and the Escape from Time: Bicentenary Revaluations / ed. K.W.Graham. New York: AMS Press, 1990. P. 157–172.

23. Frank F.S. Introduction // Walpole H. The Castle of Otranto. The Mysterious Mother / ed. by F.S. Frank. Peterborough, ON: Broadview Press, 2003.

24. Haggerty George E. Gothic fiction / Gothic form. The Pennsylvania State University Press, University Park and London. 1989.

25. McAndrew E. The gothic tradition in fiction. N.Y., 1979.

26. Punter D. The Gothic. Maiden, MA: Blackwell Pub., 2004.

27. Sanders Andrew. The Short Oxford History of English Literature. Clarendon Press • Oxford, 1994.

28. Thornburg M.K. Patterson. The Monster, in- the- Mirror: Gender and the Sentimental // Gothic Myth in Frankenstein: Ann Arbor: UMI Research Press, 1987.

29. Thornburg T.R. The quester and the castle – the Gothic novel as myth, with special reference to Bram Stoker's Dracula. Thesis (Ph. D:). Ball State University, 1970.

30. Varma D.P. The Gothic Flame: Being a history of the Gothic novel in England: its origins, efflorescence, disintegration, a. residuary influences. Metuchen, NJ; London: Scarecrow Press, 1987.

31. Williams A. Art of Darkness: A Poetics of Gothic. Chicago; London: The University of Chicago Press, 1995.

32. Winter K.J. Sexual/Textual Politics of Terror: Writing and Rewriting the Gothic Genre in the 1790s // Misogyny in Literature: an Essay Collection / ed. K.A. Ackley. New York: Garland, 1992. P. 89–103.

33. URL:

<https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%90%D0%B1%D0%B1%D0%B0%D1%81%D0%B8%D0%B4%D1%8B> (Acscs date: 11.04.2021).

**Сведения об авторе:**

***Корнилова Елена Николаевна***

профессор кафедры зарубежной печати и литературы факультета журналистики Московского государственного университета имени М.В. Ломоносова, доктор филологических наук, профессор (г. Москва, Россия).

E-mail: [ekornilova@mail.ru](mailto:ekornilova@mail.ru)

**Bionotes:**

***Kornilova Elena Nikolaevna***

Professor, Department of Foreign Press and Literature, Faculty of Journalism, Lomonosov Moscow State University, Doctor of Philological Sciences, Professor (Moscow, Russia).

**Для цитирования:**

*Корнилова Е.Н.* Модели мифологического сознания в английской раннеготической прозе // Мифологос. Серия «Человек мифический: антропология, психология, когнитивные исследования», № 2, 2022. С. 80–97.

**For citation:**

*Kornilova E.N.* Models of Mythological Consciousness in English Early Gothic Prose // Mythologos. The Mythic Man: Anthropology, Psychology, Cognitive Studies Series, no. 2, 2022. С. 80–97.